○ Theater Schrift Lucifer # 8 voorjaar 2009

Slechteriken
- De vele gezichten van het kwaad in het theater

Gasthoofdredacteur Ger Groot

Atropa. De wraak van de vrede
Het Toneelhuis / Guy Cassiers 2008-2009
Foto: Koen Broos

Inhoud

Slechteriken **p 3 – 10**
- De vele gezichten van het kwaad in het theater
De Redactie

Het kwaad en de ambiguïteit van de booswicht **p 11 - 25**
- Over de filosofie van het kwaad
Ger Groot

Katharsis en het kwaad **p 26 - 36**
- Over slechte personages en het doel van de tragedie volgens Aristoteles
Herman Altena

Schurk of zondebok? **p 37 - 54**
- Confronterende vragen over Shakespeare's *Richard III*
Els Launspach

Macbeth of de innerlijke ervaring **p 55 - 64**
- Over de ontwrichtende aard van het kwaad in *Macbeth*
Erwin Jans

Radicale liefde **p 65 - 71**
- Een *Medea* voorbij goed en kwaad
Costiaan Mesu

***Medea* in drie ensceneringen** **p 72 - 80**
- Medea *is* niet te begrijpen
Robbert van Heuven

***Kinderheil* van De Queeste** **p 80 - 87**
- Over de problematische relatie tussen het Kwaad en de Waarheid
Joris van der Meer

Medea is onspeelbaar **p 87 - 89**
- Maar we moeten haar spelen
Edzard Mik

Theater over *The Killing Fields* **p 89 - 96**
- Over daders en slachtoffers en de extreme daad die 'vergeven' heet
Jos van Kan

Hedda Gabler; een slechterik? **p 96 - 102**
- Over een vrouw die meer verdient dan een oordeel
Marit Grimstad Eggen

***Hedda Gabler*; een kritiek** **p 102 - 106**
- Cynische hallucinaties in fel tl-licht
Sara van der Kooi

De macht open en dicht geplooid **p 106 - 118**
- Over de *Triptiek van de macht* van Guy Cassiers
Erwin Jans

De macht(eloosheid) van lonesome cowboys **p 118 - 123**
- Een kritiek op *De Goeie, de Slechte en de Lelijke* van Het Gevolg
Evelyne Coussens

Bad and the maiden **p 123 - 126**
- Over *Johnson & Johnson* van Manah Depauw
Wouter Hillaert

Lachen met Yasmina Reza **p 126 - 130**
- Over haar nieuwste stuk, een 'funny tragedy'
Rosanne Thesing

"Een mens handelt vaker uit twijfel dan uit geloof" **p 130 - 138**
- Over de bijbelse / historische figuur Judas
Cecile Brommer

Judas Iskariot **p 139 - 146**
- Ik ben een verrader, maar ik weet het tenminste; een monoloog
Désanne van Brederode

Visioenen van schoonheid **p 146 - 148**
- Vooruitblik Lucifer # 9
Anouke de Groot

Theater Schrift Lucifer # 8

Slechteriken

- De vele gezichten van het kwaad in het theater -

Achtste bericht van de redactie

Voor u ligt een thematisch nummer van Theater Schrift Lucifer. Het gekozen thema; de slechterik in toneelvoorstellingen en –stukken, roept meteen vragen op als je de lijst artikelen overziet: Hedda Gabler een ‘slechterik’? Medea, Richard III, Macbeth: ‘slechteriken’? Stellen we ons bij dit woord niet een simpele boef voor in plaats van een dramatisch en/of tragisch personage? Het thema bleek de auteurs vrijwel unaniem te verleiden om in de bres te springen voor de (zelf)moordenaars en verraders die zij tot onderwerp kozen en deze in al hun complexiteit te analyseren. Het kwaad, verpersoonlijkt in dergelijke personages, blijkt in toneel niet veroordeeld te worden, integendeel.

Met filosoof en publicist Ger Groot als gasthoofdredacteur nodigde de redactie een groot aantal auteurs uit om zich te buigen over dit thema. Nummer # 8 is een overvol nummer geworden: er bleek nogal wat te schrijven en te denken over slechteriken en de vele gezichten van het kwaad in het theater. Wat meteen opvalt, is het grote aandeel vrouwelijke hoofdpersonages: wij verzamelden drie artikelen over Medea, twee essays over Hedda Gabler en een voorstellingsanalyse van *Kinderheil* van De Queeste, waarin een moeder ter verantwoording wordt geroepen voor het doden van haar kind. Ger Groot en Herman Altena voegen in hun overdenkingen nog Phaedra, Antigone, Elektra en Hekabe toe. Daarnaast zijn uiteraard ook mannelijke ‘slechteriken’ vertegenwoordigd, historische figuren als Richard III, Macbeth, Iago en Judas, maar ook snoodaards uit mythen of sprookjes als Lucifer, Mefisto, het Beest met twee hoofden, de Lelijke en de Slechte.

Lucifer # 8 opent met het essay van gasthoofdredacteur **Ger Groot**. Recent verscheen van zijn hand *De gelukkigste illusies: over kwaad en verlossing* (2008). Voor Lucifer schreef hij een essay over de filosofie van het kwaad en de gevolgen van het feit dat het kwaad in de moderniteit alleen nog maar in concrete figuren op het toneel kan verschijnen. Uitgangspunt van zijn betoog is dat wij (westerlingen) hartstochtelijk geloven in het goede in de mens en dat de christelijke traditie daar in belangrijke mate debet aan is. Het Nieuwe Testament leert immers dat de wereld er beter op zou worden als mensen hun goede bedoelingen zouden mobiliseren. Tijdens de late middeleeuwen begon men dat goede vooral in de vrouw te zoeken: de troubadours in hun ‘dame’, de Franciscanen in hun Maagd.
Ger Groot buigt zich over de vraag waarom het westerse denken (ook het seculiere denken, dat voortkomt uit het christelijke) terugschrikt voor het kwaad, en wat de grond kan zijn voor de alom geldende reactie het kwaad te willen nuanceren. Groot betoogt dat dit, zeker op toneel, niet anders kan. Sporen van de gedachten die hij verwoordt in het openingsessay zijn op verschillende manieren terug te vinden in de andere bijdragen in dit nummer, meest opvallend in de poging het kwaad te willen begrijpen, te willen nuanceren, in grijstinten te formuleren. Zeker als het gaat om een slechte vrouw. En zelfs (of misschien juist) als dit kwaad met opzet wordt getoond in een theatervoorstelling.

Er lijkt een bijzondere relatie te bestaan tussen het kwaad en de kunstvorm theater. Het maatschappelijk instituut dat gericht is op de regulering van het kwaad, de rechtbank, vertoont veel theatrale kenmerken: er is een duidelijke rolverdeling, kostuums, dikwijls publiek en een gereguleerd verloop met

een begin, midden en eind. Belangrijkste doelen in de rechtzaal zijn het achterhalen van de waarheid, het aanwijzen van de schuldige en het toewijzen van een straf. Daarmee is de orde hersteld en het kwaad beteugeld.

Zoals onder meer **Erwin Jans** in zijn artikel over *Macbeth* aansnijdt, is dat een belangrijk kenmerk van onze omgang met het kwaad: we willen het controleren en buitensluiten, een lijn trekken met aan deze kant 'wij' en aan de andere kant het kwaad, hier de orde, daar de chaos. Maar het ligt precies in de aard van chaos zich niets aan te trekken van grenzen. De lijn die het kwaad buitensluit moet telkens opnieuw getrokken worden. Meer dan een tekst over machtswellust of hoogmoed is *Macbeth* volgens Jans een illustratie van wat er met iemand kan gebeuren wanneer het kwaad deze grens definitief overschrijdt en daarmee opheft.

Vergelijkbare principes spelen bij het aanwijzen van zondebokken, zoals **Els Launspach** in haar bijdrage over *Richard III* betoogt. Zij herkent in dit stuk de typische kenmerken van een 'vervolgingstekst', een begrip dat zij ontleent aan de filosoof René Girard. Om het kwaad buiten te sluiten en de orde te herstellen binnen een gemeenschap, wordt een zondebok aangewezen, en aan hem of haar wordt alle schuld toegewezen, waarmee de gemeenschap zich zuivert van het kwaad. Wil dit proces effectief blijven, dan dient het regelmatig 'heropgevoerd' te worden, als een ritueel. Uitgaande van haar eigen recensie van een enscenering uit 1994 laat zij zien hoe tot op de dag van vandaag opvoeringen en receptie van *Richard III* gekleurd zijn door deze mechanismen.

Het kwaad komt van buiten en daar willen we het houden, dat leren ook de meeste sprookjes. Maar in *Johnson & Johnson* van Manah Depauw worden de traditionele sprookjesiconen danig door elkaar gegooid. **Wouter Hillaert** beschrijft hoe deze op het eerste gezicht frivole voorstelling het vertrouwde schema van goed en kwaad op de schop neemt en tevens laat zien dat niet alle kwaad van buiten komt. Misschien ligt de ware uitdaging niet in de confrontatie met de Boze Wolf in het Donkere Bos, maar in het onderkennen van het kwade in onszelf.

Waar de rechtspraak zich richt op het bepalen van dé waarheid en het stellen van de grens, is het theater juist een plaats van ambiguïteit en meerdere perspectieven, waar feit en fictie nooit helder gescheiden zijn. Die ambiguïteit kan zich om te beginnen afspelen in de relatie tussen een toneelstuk en de werkelijkheid. **Joris van der Meer** bespreekt in zijn bijdrage over *Kinderheil* van De Queeste het effect dat kan uitgaan van een documentaire vorm en van de suggestie dat een theaterstuk op feiten is gebaseerd. Het creëert een Droste-effect van waarheid en schijn; een keten van stuivertje verwisselen tussen goed en kwaad.

Daarnaast is er in het theater altijd de dubbelheid van het hier-en-nu en de illusie, van de acteur en zijn personage. De theatergeschiedenis kent verschillende voorbeelden van acteurs die na een glansvolle vertolking van een slecht personage buiten de schouwburg werden opgewacht door een wraakbelust publiek. De dubbeling wordt met name interessant wanneer de rol overeenkomsten heeft met het echte (publieke) leven van de acteur, zoals het geval was met Commissaris van de Koningin Max van den Berg, die in de openingsweek van *Medea* van het Noord Nederlands Toneel de rol van Creon vertolkte, of met nieuwslezeres Noraly Beyer in haar rol van Koor in dezelfde voorstelling. Maar ook binnen de fictie van het theater zijn waarheid en illusie dikwijls niet eenduidig te scheiden, net zo min als goed en kwaad. Zoals de heksen in *Macbeth* zeggen: 'Fair is foul and foul is fair.'

De ambiguïteit en de vele gezichten van het kwaad komen uitvoerig aan bod in de tweede bijdrage van **Erwin Jans**: *De macht open en dicht geplooid* - over de *Triptiek van de macht* van Guy Cassiers. Jans was als dramaturg nauw betrokken bij dit grootse project van Cassiers. Hij bespreekt de verschillende, vaak diffuse, vormen waarin het kwaad zich aandient in de drie voorstellingen – *Mefisto for ever, Wolfskers* en *Atropa. De wraak van de vrede* – en laat zien hoe de *Triptiek* inzicht geeft in het allesverslindende 'metabolisme van de macht'. Daarbij gaat hij uitgebreid in op de vele (kunst)werken, gedachten en historische personen die tot inspiratie dienden voor dit drieluik.

Een laatste aspect draagt nog bij aan de ambiguïteit van het kwaad in het theater: waar de rechtspraak streeft naar objectiviteit en afstand, verleidt het theater tot inleving. Toeschouwen bij een theatervoorstelling of het lezen van een toneeltekst is altijd (minstens) een dubbele activiteit: beschouwen en inleven, oordelen en meevoelen; met de slechterik, het slachtoffer of met beiden. Herkenning ligt immers aan de basis van katharsis, het centrale maar omstreden begrip in de *Poëtica* van Aristoteles, dat classicus **Herman Altena** onder de loep neemt. Met katharsis wordt meestal bedoeld dat een toeschouwer door het zien van een tragedie een 'zuivering' ondergaat. Door mee te leven met de lotgevallen van de held maakt de toeschouwer een emotionele reis die hem/haar loutert. Welke functie vervult de verbeelding van het kwaad in dit proces? En wat als er sprake is van een moordenaar als hoofdpersoon, Medea bijvoorbeeld, een vrouw die haar eigen kinderen ombrengt?

Opvallend en boeiend in verband met dit meeleven is dat enkele auteurs het opnemen voor 'hun' personage als was het een persoonlijke vriend, ten onrechte geplaatst in de beklaagdenbank. Zo ergert **Marit Grimstad Eggen** zich aan de alom tegenwoordige betweterigheid omtrent Hedda Gabler: er is altijd wel iemand die weet te beschrijven hoe Hedda zo is geworden en wie zij had kunnen zijn onder andere omstandigheden. Maar Hedda is volgens Grimstad Eggen niet eenduidig slecht: zij is een complex personage. Net zo complex als échte mensen. En blijkbaar is dat vooral voor een vrouwelijk personage zo ongebruikelijk dat zij in de meeste kritieken verwordt tot een psychologische *case-study*.

Een personage is niet meer dan een verzameling regels op papier. Zelfs een uiterst ingenieus geconstrueerd en complex karakter in de toneelliteratuur is géén echt mens. En toch springt Els Launspach in de bres voor Richard III, Costiaan Mesu en Edzard Mik voor Medea, Désanne van Brederode voor Judas en Marit Grimstad Eggen voor Hedda Gabler. Toont zich hierin wellicht een variant van de eerder genoemde menselijke behoefte een grens te trekken tegen het kwaad? Wordt het theater uiteindelijk toch altijd een rechtszaal? Of zijn dit uitwerkingen van hetgeen Ger Groot beschreef als 'individualisering van het kwaad', als singuliere *gevallen* van verbrokkelende morele categorieën, waarin het kwaad zijn scherpe contouren verliest?

Sara van der Kooi ziet in de Hedda Gabler die onlangs in de enscenering van Susanne Kennedy bij het Nationale Toneel te zien was in elk geval niet een abstract begrip, noch primair een psychologische *case*; geen slachtoffer van een 19e-eeuwse burgerlijke moraal of van een sociaal conflict tussen man en vrouw. Hier staat een 21e-eeuws personage dat zo weggelopen lijkt uit een roman van Michel Houellebecq: cynisch, leeg, zwalkend tussen apathie en destructiedrift. Van der Kooi beschrijft hoe Kennedy actuele thema's blootlegt in de tekst van Ibsen. In de enscenering komt het kwaad dichtbij. Deze Hedda is geen vreemde 'ander', de existentiële leegte die haar tot haar daden brengt is verontrustend herkenbaar.

Zijn Hedda Gabler en Medea, vrouwen die het moreel verwerpelijke en onvoorstelbare doen, nu pogingen het pure kwaad (een abstract begrip) op het toneel te brengen? Zijn zij literaire constructies, *case studies* of mensen van vlees en bloed – onze vrienden of afspiegelingen van onszelf? De drie essays over Medea die in dit nummer zijn verzameld, geven een aardige staalkaart van de verschillende mogelijke invalshoeken.

Costiaan Mesu stelt dat Medea alleen te begrijpen valt als de psychologie wordt losgelaten. Medea is geen mens, maar een representant van een filosofie, een levenshouding. Het drama van Medea wordt tragedie wanneer de personages onverenigbare tegengestelde posities hebben ingenomen; als de strijd zich uitbreidt van een particuliere strijd tussen Jason en Medea tot een frontale botsing tussen de twee onverenigbare grondbeginselen waar zij voor staan, namelijk Thymos versus Eros.

Robbert van Heuven gaat in op drie ensceneringen van *Medea* die dit seizoen te zien waren. Hij wijst vooral op de sociale betekenissen die de tragedie van *Medea* bespreekt: het verschil tussen man en vrouw en het onderscheid tussen oikos en polis. De oikos (letterlijk: stam) is de familie, de polis is de stad of de gemeenschap, waarbij de vrouwen traditioneel thuishoren in het eerste domein en de mannen in het tweede. Het verhaal van Medea is zo bezien een confrontatie tussen het persoonlijke en het openbare leven.

Om de kring rond te maken, denkt **Edzard Mik** verder over de persoonlijke betekenis die de figuur van Medea in de 21e eeuw heeft. Hij beschouwt Medea vooraleerst als abstractie van hetgeen niet mag en niet kan bestaan. Mik concludeert dat Medea haar toeschouwers dwingt over de grens te kijken van het bewustzijn, waardoor wij met ware doodsverachting, maar gefascineerd in het onpeilbare, onbevattelijke gat staren dat daarachter ligt: de spiegel van onszelf.

Jos van Kan schrijft onbetwistbaar over échte slechteriken, in plaats van metaforische personages of psychologische *case-studies*. Als enige schrijft hij over theater naar aanleiding van een recente historische slechterik: Pol Pot. Of beter gezegd: over Khmer die gedood werden en gemarteld, door toedoen van andere Khmer. Jos van Kan maakt momenteel een reis door Cambodja en bezocht Annemarie Prins' voorstelling *Breaking the Silence*. Hij schreef een persoonlijk verslag over daders en slachtoffers en de extreme daad die 'vergeven' heet. Hier probeert het theater géén tribunaal te zijn, geen schuldige aan te wijzen of het kwaad te lokaliseren en uit te bannen. Waar het zo duidelijk over écht en aanwezig kwaad en lijden gaat, waar daders en slachtoffers zich onder het aanwezige publiek bevinden, concurreert het theater niet met de rechtbank maar vindt het een eigen functie. De voorstelling van Annemarie Prins tracht vooraleerst het kwaad dat mensen elkaar aandeden bespreekbaar te maken.

In dezelfde lijn probeert de Goeie in het reine te komen met een verschrikkelijke gebeurtenis uit zijn verleden in de jeugdvoorstelling *De Goeie, de Slechte en de Lelijke* van Het Gevolg, beschreven door cultuurjournalist **Evelyne Coussens**. Zij was onder de indruk van de manier waarop er in deze voorstelling ruimte is voor brede ethische vragen over schuld en onschuld. Hier geen zachte, poezelige, 'kindvriendelijke' personages, ook geen eenvoudig aanwijzen van de verantwoordelijke voor het drama dat kinderen kan overkomen. Het proberen te benoemen van het gebeurde biedt geen oplossing, maar wel een kans.

Bijna aan het slot van Lucifer # 8 staat het artikel dat **Rosanne Thesing** schreef naar aanleiding van *De god van de slachting*, een toneeltekst van Yasmina Reza; een kritiek die vooral gaat over humor. Thesing gaat met name in op de wijze waarop het publiek het stuk van Reza als komedie ontvangt, ondanks het aanwezige geweld in deze toneeltekst. Zij zag een Duitse en een Nederlandse enscenering; twee interpretaties die de uiteenlopende meningen over Reza's werk weerspiegelen. Verdragen humor en tragiek elkaar? Wat blijft er over van het kwaad als we er om lachen?

Als afsluiting publiceren we wederom een theatertekst: ditmaal de monoloog *Judas* van **Désanne van Brederode**. Zij geeft inzicht in de overwegingen van het Bijbelse personage Judas Iskariot voor en na zijn fatale verraad van Jezus. Het lezen van deze monoloog verleidde **Cecile Brommer** tot een verhandeling over de verschillende interpretatiemogelijkheden van de historische en bijbelse figuur Judas Iskariot. Net als veel wetenschappers twijfelen verscheidene toneelschrijvers aan zijn kwade bedoelingen. En daarmee eindigt dit themanummer over de vele gezichten van het kwaad in het theater met een overdenking over religie, zoals Ger Groot ermee inzette. Het kwaad is ook voor het Nederlands toneel blijkbaar religieuzer van aard dan de gemiddelde theatermaker of –bezoeker op het eerste oog vermoedt.

Nu Theater Schrift Lucifer # 8 online staat, zetten wij de eerste stappen op weg naar het negende nummer, over schoonheid. **Anouke de Groot** geeft in dit achtste nummer alvast een voorproefje: over visioenen van schoonheid.

Rest ons de vraag: is zo'n thema uitputtend te behandelen? Uiteraard luidt het antwoord 'nee'. Wij hadden nog willen nadenken over Don Giovanni, over de horrorfilm *Funny Games* of de kunst van Damien Hirst. En uiteraard over de gevallen engel Lucifer. Het kwaad zal ook in de toekomst veelvormiger en veelvuldiger dan wij in een nummer kunnen overdenken onder ons zijn. Ook in het theater. Als de rechtbank het instituut is dat tot doel heeft in de werkelijkheid het kwaad te isoleren en de orde te herstellen, is het theater wellicht de plaats waar we het kwaad, als in een gecontroleerde laboratoriumopstelling, in zijn ware, ambigue, chaotische aard kunnen beleven. Maar, om te besluiten met de woorden van gasthoofdredacteur Ger Groot, "laat de ambiguïteit van de held of de snoodaard niet het idee doen postvatten dat 'goed' en 'kwaad' zélf ambigue, onbepaalbare en misschien zelfs inwisselbare grootheden zijn. Dat zijn ze niet - maar er is een *denkend* toneel voor nodig om dat niet-representeerbare onderscheid over het voetlicht te brengen."

Voor dit moment wensen wij u (duivels) leesplezier toe.

De redactie
Cecile Brommer, Bas van Peijpe, Berthe Spoelstra

Amsterdam, april 2009

URIËL

Gelijk de klare dag in naren nacht verkeert,
Wanneer de zon verzinkt, vergeet met goud te brallen,
Zo wordt zijn schoonheid ook, in 't zinken, onder 't vallen,
In een wanschapenheid veranderd, al te vuil;
Dat helder aangezicht in enen wreden muil;
De tanden in gebit, gewet op staal te knauwen;
De voeten en de hand in vierderhande klauwen;
Dat glinstrend parlemoer in ene zwarte huid.
De rug, vol borstlen, spreidt twee drakenvleugels uit.
In 't kort. d' Aartsengel, wien noch flus alle englen vieren
*Verwisselt zijn gedaante en mengelt zeven dieren**
Afgrijslijk onder een, naar uiterlijken schijn:
Een leeuw, vol hoovaardij, een vratig, gulzig zwijn,
Een tragen ezel, een rinoceros, van toren
Ontsteken ene sim, van achter en van voren
Al even schaamteloos en geil en heet van aard,
Een draak, vol nijd, een wolf en vrekken gierigaard.
Nu is die schoonheid maar een ondier, te verwensen,
Te vloeken, zelf van God, van geesten en van mensen.
Dat ondier ijst, indien 't blikken op zich slaat,
En dekt met damp en mist zijn gruwelijk gelaat.

*Zeven dieren, die de zeven hoofdzonden voorstellen.

Joost van den Vondel
Lucifer (1654), vers 1941 – 1961

Colofon

Voor nummer # 8 is **Ger Groot** gasthoofdredacteur. Ger Groot (1954) studeerde filosofie in Amsterdam en Parijs. In de jaren tachtig doceerde hij filosofie aan de Universiteit van Amsterdam, waar hij zich vooral toelegde op esthetica en op de recente Franse filosofie. Van 1990 tot 1993 was hij redacteur van het levensbeschouwelijke katern *Letter en geest* van het dagblad Trouw. Daarna werd hij medewerker voor filosofie en (vooral Spaanstalige) literatuur van *NRC Handelsblad* en *De Groene Amsterdammer*. Hij publiceert regelmatig in *Trouw* en in filosofische en literaire tijdschriften. Sinds 1995 doceert Groot filosofie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Zijn meest recente boeken zijn *Vier ongemakkelijke denkers* (2003), *Het krediet van het credo* (2006) en *De gelukkigste illusies: over kwaad en verlossing* (2008). In hetzelfde jaar verscheen in de reeks *NRC Handelsblad Academie* een acht cd's tellende box met hoorcolleges over de wordingsgeschiedenis van het hedendaagse subject: *De menselijke toon*. In het voorjaar van 2009 wordt zijn bundel *Papierverwerkende industrie: lezen als beroep* verwacht.

Berthe Spoelstra (1969) is dramaturg van Frascati. Ze studeerde theaterwetenschap aan de Universiteiten van Amsterdam en Parijs. Ze gaf les aan de UvA en de Rietveld Academie, was verbonden aan onder meer Theatergroep Maccus, De Theatercompagnie, Het Syndicaat en werkte als freelance dramaturg samen met vele regisseurs, maar vooral met Jos van Kan. Berthe Spoelstra is medeoprichter en redactielid van Theater Schrift Lucifer.

Cecile Brommer (1971) is freelance dramaturg en redacteur. Ze studeerde Theaterwetenschap en Russisch (UvA), deed ervaring op bij Hollandia, Carrousel, Frascati en Het Financieele Dagblad en werkt onder meer in opdracht van Theater Instituut Nederland, Het Zuidelijk Toneel, Holland Festival, Stella Den Haag, Productiehuis Brabant en The Glasshouse. Tevens geeft zij gastlessen Dramaturgie aan de HKU en Codarts Rotterdam. Cecile Brommer is medeoprichter en redactielid van Theater Schrift Lucifer.

Bas van Peijpe (1973) studeerde Geschiedenis en Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is als dramaturg onder andere betrokken bij het werk van Boukje Schweigman. Daarnaast werkt hij als freelance redacteur en publicist over theater en als scenarioschrijver voor de Nederlandse kindertelevisie. Bas van Peijpe is vanaf nummer # 7 satellietredacteur voor Theater Schrift Lucifer.

Anna van der Plas (1976) studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en volgde de MA Theaterdramaturgie in Utrecht. Momenteel is ze projectmedewerker Kinderkunsten bij het Vlaams Theaterinstituut. Daarnaast neemt ze deel aan Corpus Kunstkritiek en is ze dramaturgiedocent aan het Centrum voor Amateurkunst Noord-Brabant. Anna van der Plas is vanaf # 7 satellietredacteur voor Theater Schrift Lucifer in Vlaanderen.

Anne de Loos (1988) studeert Theaterwetenschap en Filosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Daarnaast is zij actief bij onder meer Groen Links. Voor Theater Schrift Lucifer beheert zij het redactiesecretariaat.

De adviesraad van Lucifer bestaat uit Willem Rodenhuis en Rezy Schumacher. Zij leveren gevraagd en ongevraagd, zonder hiërarchisch gestructureerde eindverantwoordelijkheid, commentaar en ideeën.

Corpus Kunstkritiek is een project van het Vlaams Theaterinstituut. Met het corpus wil het VTi een antwoord bieden op de kritieke toestand van de kunstkritiek in Vlaanderen. Vanaf seizoen 2007/08 krijgen tien recensenten de kans om gespreid over een jaar tien degelijke, kritische stukken te schrijven over voorstellingen. Voor Theater Schrift Lucifer # 8 leverde het Corpus de kritiek van Sara van der Kooi over *Hedda Gabler*. Andere artikelen van het Corpus zijn te lezen op www.domeinvoorkunstkritiek.nl.

Theater Schrift Lucifer verschijnt op www.hoteldramatik.com en is tevens bereikbaar via www.theaterschriftlucifer.nl. Het tijdschrift kan gratis worden gedownload en uitgeprint. Op aanvraag kan de redactie een printversie (tegen kostprijs) toezenden, aan te vragen via e-mail: theaterschriftlucifer@gmail.com. Hier kunnen ook inhoudelijke bijdragen of ideeën daaromtrent worden aangemeld.

Theater Schrift Lucifer kiest voor hoogwaardige inhoud op een laagdrempelig en gratis medium. Tweemaal per jaar brengen we een nummer uit waarin we streven naar langzame gedachten en lezenswaardige essays over theater in binnen- en buitenland. Een nummer wordt gemiddeld achtduizend maal integraal gedownload. Theater Schrift Lucifer is opgericht vanuit een oprechte en ambitieuze poging denkwerk te verrichten.

Theater Schrift Lucifer werd in 2005 opgericht door Alexander Schreuder, Berthe Spoelstra, Cecile Brommer en Daphne Richter en is een uitgave van Stichting Vurig. Theater Schrift Lucifer komt mede tot stand door de generositeit van Hotel Dramatik, moose en een financiële bijdrage van het Nederlands Toneelverbond. Voor nummer # 8 leverde ook Stichting LIRA een bijdrage.

Het kwaad en de ambiguïteit van de booswicht
- Over de filosofie van het kwaad -

Theater Schrift Lucifer # 8 opent met het essay van gasthoofdredacteur Ger Groot over de filosofie van het kwaad en de gevolgen van het feit dat het kwaad in de moderniteit alleen nog maar in concrete figuren op het toneel kan verschijnen. Uitgangspunt van zijn betoog is dat wij (westerlingen) hartstochtelijk geloven in het goede in de mens en dat de christelijke traditie daar in belangrijke mate debet aan is. Het Nieuwe Testament leert immers dat de wereld er beter op zou worden als mensen hun goede bedoelingen zouden mobiliseren. Aan de hand van met name het personage Iago buigt Ger Groot zich over de vraag waarom het westerse denken (ook het westerse seculiere denken, dat voortkomt uit het christelijke) terugschrikt voor het kwaad.

Ger Groot

Het kwaad is niet alleen voor filosofen een van de meest weerbarstige zaken waarmee het denken in het reine moet zien te komen. Het is dat ook voor ieder mens afzonderlijk die zich geconfronteerd ziet met een daad, een persoon of een gebeurtenis die zich op geen enkele wijze laat incorporeren in wat wij een aanvaardbaar leven noemen. Het kwaad is immers datgene wat niet zou mogen bestaan. Het komt in botsing met onze diepste overtuigingen over de begrijpelijkheid van de wereld, want juist aan dat begrip onttrekt het kwaad zich. Het bergt een harde kern in zich waarop we maar geen vat krijgen.

Waarom wil de booswicht *per se* het boosaardige doen, en erger nog, waarom voelen wij zelf zo'n bijna onbedwingbare hang naar wat wij weten dat slecht, schadelijk of zelfs catastrofaal kan zijn? – zo vragen we ons soms vertwijfeld af. Het is alsof er in het bestaan een geheime magneet verborgen is waartoe ieder mens zich wel eens voelt aangetrokken, maar waarvoor het denken in alle opzichten terugschrikt. Niet alleen omdat het zo verwerpelijk is, maar vooral omdat het denken daar de grond onder de eigen voeten vreest te verliezen.[1]

Al die vragen liggen direct in elkaars verlengde. Toch heeft er zich in de voorafgaande alinea's een lichte verschuiving voorgedaan. Van de concrete euveldaad en de booswicht die hem verricht zijn we gaan spreken over 'het' kwaad als een reële pool van aantrekkingskracht die daarachter ligt. Zo stellen we ons het morele slagveld waarop deze strijd wordt uitgevochten immers voor. 'Goed' staat er tegenover 'kwaad' in ons oordeel over de begane daad, en vervolgens worden die twee abstracties zelfstandige beginselen in het morele universum. Pas dán kunnen we gaan nadenken over 'het' kwaad dat ons zozeer verschrikt, beangstigt en zelfs aan het wankelen brengt.

Wie is ooit *echt* slecht?

Het kwaad heeft dus niet alleen een morele maar ook een metafysische dimensie. Wanneer het verschijnt, roept het vragen op over de wereld waarin wij ons geworpen zien en die er plotseling een stuk minder vertrouwenwekkend uitziet dan wij tot dan toe hadden gedacht. Het is veelbetekenend dat wij die ervaring niet, of in veel mindere mate, hebben bij de confrontatie met het goede. Kennelijk beschouwen wij dat laatste als min of meer normaal. In het goede laat de wereld

[1] Dit is de dragende gedachte onder de studie *Het kwaad* van Rüdiger Safranski (Atlas, Amsterdam, 1998)

zich zien zoals ze zou moeten zijn, en ons ongeneeslijk optimisme heeft ons van begin af aan ondergedompeld in de overtuiging dat ze dat in de grond van de zaak ook *is*. Er kan af en toe iets fout gaan, maar fundamenteel is de wereld in orde en op de mens toegesneden. Pas het kwaad opent voor ons de mogelijkheid dat het anders is – en alleen dát is dan ook in staat ons wereldbeeld op zijn grondvesten te doen wankelen.

Veelzeggend is echter wel dat we bij dat laatste 'het kwaad' impliciet moeten hebben gegeneraliseerd en geabstraheerd. De bestaanstwijfel heeft een minimale veralgemenisering nodig, die ze tegelijkertijd zelf bewerkt. De slechte daad op zich is voor zo'n vérreikende, metafysische conclusie nog niet voldoende. Ze moet gezien worden als de exemplificatie van een breder, misschien zelfs wel funderend substraat aan slecht*heid*, die zich weliswaar alleen maar in de concrete euveldaad toont, maar die laatste in betekenis en reikwijdte verre overschrijdt.

De volledige impact van de schrik die de booswicht teweegbrengt, doet zich pas gevoelen wanneer we een stap terug doen en ons gaan afvragen wat het verschijnen van die ene schurk, het begaan van die ene wandaad werkelijk betekent. De daad is dus nooit alleen maar déze handeling, de slechterik is nooit alleen maar déze persoon. Beide worden representaties van een dreigend onheil waarvan de hele werkelijkheid doortrokken is en wat dáárom ons bestaan tot in de verste uithoeken raakt.

De booswicht is altijd ambiguer dan 'het kwaad' dat hij vertegenwoordigt – en dat heeft voor een kunstgenre als het toneel, dat bij uitstek werkt met representaties, verregaande gevolgen. Slechte, ja zelfs intens slechte karakters kent de toneelliteratuur in overvloed, maar nooit zullen zij geheel met 'het kwaad' kunnen samenvallen. Concreet en geïndividualiseerd als ze zijn, zullen ze naast boosaardigheid ook altijd een zekere mate van begrijpelijkheid vertonen, al wil dat nog niet zeggen dat hun euveldaad daarmee geëxcuseerd zou zijn of zelfs niet langer moreel zou kunnen worden verworpen. Altijd vertonen zij zich in het grijs-spectrum dat de concretie nu eenmaal onderscheidt van het zwart-wit van de zuivere begrippen.

Die 'wet' toont zich niet alleen op het toneel. Hij lijkt in zekere zin ten grondslag te liggen aan al onze oordelen over schuld en straf. Zo is het veelzeggend dat de wijdverbreide mening dat rechters in Nederland wetsovertreders zwaarder zouden moeten straffen, als sneeuw voor de zon verdwijnt wanneer mensen geconfronteerd worden met de feitelijke gegevens en omstandigheden van concrete misdaden. Dan – zo bleek uit recent onderzoek – komt de strafmaat die de gemiddelde Nederlander aanlegt verrassend dicht in de buurt van wat de rechter in de betreffende gevallen heeft bepaald.

Het toneel – en de literatuur in het algemeen – stuit daarbij echter wel op een probleem. Het kan het probleem van het kwaad op twee manieren benaderen. Ofwel wil het zichtbaar maken wat 'het kwaad' nu eenmaal is; dan maakt het zich tot een exempel van een filosofisch inzicht, dat het van zijn abstracte ontoegankelijkheid wil ontdoen maar waarvan het de inhoud niet wil prijsgeven. Het doet dus in toneel-taal een metafysische uitspraak over de werkelijkheid, zoals bij veel klassieke tragedies het geval is.

Maar het toneel kan ook de abstractie van de scherpe tegenstelling tussen goed en kwaad willen relativeren, door te laten zien dat deze begrippen zich in hun steilheid slecht op de werkelijkheid laten toepassen. In dat geval plaatst het toneel het concrete personage van de snoodaard centraal,

tezamen met zijn specifieke euveldaad, en wordt over beide een milder oordeel geveld dan aanvankelijk passend leek. Dat laatste is het geval in het grootste deel van het moderne realistische toneel én in het gros van de hedendaagse uitvoeringen van de klassieke tragedies.

Op de complicaties van dit dilemma zal ik aan het einde van dit artikel terugkomen. Volgt het toneel de laatstgenoemde optie, dan zal het immers moeten concluderen niet in staat te zijn 'het kwaad' te representeren, dat het echter tegelijkertijd wel moet veronderstellen. Pas in contrast daarmee heeft het begrijpelijk-maken van de euveldaad of de booswicht immers zin en heeft het stuk iets te vertellen. Wanneer het er echter voor kiest het kwaad zelf zichtbaar te maken, zal het steeds weer tot de conclusie moeten komen dat dit zichzelf oplost in de 'grijze' concretie van de personages waarin het dit wil tonen. Wil het zijn doel bereiken, dan blijft er geen andere keuze over dan terug te grijpen op het symbolisme en allegorisme van het laatmiddeleeuwse mysterietoneel, waarin abstracties als zodanig op de scène konden verschijnen, maar dat de hedendaagse toeschouwer, gevormd als deze is door realisme en verisme, weinig tot niets meer zegt.

Het metafysische kwaad

Voordat we, aan de hand van Shakespeare's Iago, een van de meest emblematische snoodaards uit diens toneeloeuvre, gaan zien hoe deze 'deconstructie' van het kwaad op het toneel uitwerkt, zullen we eerst preciezer moeten nagaan waarom dit probleem niet alleen zo'n grote praktische of existentiële, maar ook zo'n vérreikende metafysische betekenis heeft. De ervaring van het kwaad heeft altijd iets dat in de meest letterlijke zin het denken ontstelt, omdat het begrip erop uiteindelijk afketst. En wat niet begrijpelijk kan worden, moet voor de rede wel een gapend, dreigend gat worden: Canossa en Waterloo inéén. Kennelijk is er iets dat haar de wapens uit handen slaat en bij voorbaat de ondergang voorspelt.

Dat is niet alleen een duister vooruitzicht omdat we ons daarbij in onze redelijkheid op één punt machteloos voelen. Veel ernstiger is dat deze ene nederlaag ons tegenover het bestaan als geheel van onze zekerheid berooft. Want wanneer wij érgens onszelf kwijt kunnen raken, zou dat overal kunnen gebeuren. Niets is vanaf dat moment nog zeker. Op elk moment kunnen we slachtoffer worden van een gemaskerd rondwarende boosaardigheid, die ons tot object neemt van haar kwade wil. Of erger nog: op elk moment kan die boosaardigheid zich van onze eigen wil meester maken, en worden wij *als dader* slachtoffer ervan. Die laatste angst is de meest bedreigende, want daarin verliezen wij het meest intieme dat wij bezitten en het laatste waarover wij meenden zeggenschap te kunnen uitoefenen: onze eigen autonomie. Freud zag niet voor niets het amorele onbewuste als een ontembare baaierd onder en in het bewuste werkzaam.

Zo heeft de dreiging van het kwaad niet alleen met moraliteit te maken, maar minstens zoveel met de aard van de wereld zelf. Is die laatste werkelijk wel tot in haar uiterste uithoeken begrijpelijk en laat ze zich daarmee voorspellen, manipuleren – en wordt ze daarmee maakbaar? Of is die laatste, eminent moderne, droom alleen maar een illusie, die zich ziet afketsen op een kern van duisterheid? Ook de moderne redelijkheid kan zich niet onttrekken aan die laatste ervaring, die nu juist zo onthutsend wordt omdat ze het fundament onder het héle moderne denken wegslaat.

Wie uitgaat van de almacht van de rede, heeft maar één tegenvoorbeeld daarvan nodig om onze verhouding daartoe en plaats daarbinnen van begin af aan opnieuw te moeten doordenken. Waar er aan de menselijke autonomie íets begint

te schorten, staat meteen het hele principe op het spel. Kennelijk is de mens geen ‘absolutum’, zoals Sartre, modernist bij uitstek, nog dacht. Hij moet een ander beginsel naast zich dulden, dat zich op sommige momenten die precies dáárom in de volle zin van het woord *catastrofaal* worden, sterker toont dan zijn illusie meester te zijn van zijn eigen wereld.

Het zou voor de hand liggen dat tijdperken die de menselijke autonomie nog niet zo hoog in het vaandel droegen door deze ervaring minder tot in de grondvesten werden geschokt. Dat er gebeurtenissen, fenomenen of zelfs karakters zijn waarvan de diepten zich peilloos aan ons begrip onttrekken, wordt een stuk minder onthutsend wanneer het denken er toch al van doordrongen was niet alles te kunnen doorzien. Het kwaad blijft wel een beklijvend ongemak, soms zelfs een bron van diepe smart, maar het is niet in staat een wereldbeeld te schokken waarin menselijk begrip niet het hoogste van alle waarden is.

Onvatbaarheden, onverklaarbare diepten en ondoordringbare uithoeken *zijn* er nu eenmaal in een kosmos die zelf op het allerhoogste Onvatbare gegrondvest is. Wanneer de wereld het maaksel is van een Schepper wiens wegen per definitie ondoorgrondelijk zijn, raakt het menselijk gemoed niet snel fundamenteel in het ongerede wanneer het zich in het kwade geconfronteerd ziet met zijn eigen grenzen van begrip. Zijn twijfel geldt dan hoogstens de aard van die Schepper zelf: hoe is het mogelijk dat een goede God zoveel kwaad toelaat?

Daar kunnen denkers danig hun hoofd over breken, en in de loop van twee millennia Christendom (dat anders dan de Oudheid uitgaat van een goede Scheppergod) hebben zij dat dan ook bij voortduring gedaan. De ervaring van het kwaad kan ook dan ernstig ontregelend zijn, want ook in de vraag naar Gods rechtvaardigheid (de *theodicee*) staat de grondslag van het bestaan op het spel. Maar door de verschuiving die het drama hierin ondergaat, komt het ten aanzien van de menselijke persoon wel iets meer op afstand te staan. Wij zijn niet meer in de eerste plaats zélf de *locus* van dit ondoorgrondelijke raadsel. Voortaan speelt deze dramatiek zich in de hemelsferen af.

Hoezeer het vraagstuk van het kwaad ons ook raakt, het is in de theodicee toch in de eerste plaats Gods probleem geworden, dat in *hem* of in zijn strijd met een zelfstandige kwade macht zijn oplossing moet vinden. In die tweede variant heeft de christelijke mythologie het (net als vele andere mythologieën) vaak gezocht. De hemelse strijd tussen goed en kwaad is de bron van de raadselachtige veldslag tussen die twee op aarde. Of sterker nog: ín die tweede krijgt de eerste gestalte, daarin wordt hij uitgevochten.

Zo’n rolverdeling heeft praktische en conceptuele voordelen, omdat ze zich gemakkelijk laat inbeelden en dramatiseren. Mythenbouwers en theatermakers hebben er hun voordeel mee gedaan, met Vondels *Lucifer* en Miltons *Paradise Lost* waarschijnlijk als meest sprekende voorbeelden. De twee morele extremen krijgen erin een duidelijk identificeerbaar gezicht en dat maakt de abstracte tegenstelling tussen goed en kwaad tot iets concreets, dat van de weeromstuit spannend wordt.

Kwaad en goedheid als illusies

Maar filosofisch en theologisch komen we met een dergelijke voorstellingswijze wel in de problemen. Want hoe valt, theologisch gezien, een dergelijke dichotomie te rijmen met het uitgangspunt van de almacht van God, uit wie de hele geschapen werkelijkheid geacht wordt te zijn voortgekomen en die geen andere laatste werkelijkheid naast zich heeft?

Dualisme is met de christelijke leer even moeilijk te verbinden als de gedachte dat God zelf het kwaad in de wereld zou hebben mee-geschapen. Het idee dat de werkelijkheid één is, omdat ze berust in de éne Schepper, maakt het kwaad dus opnieuw tot een bijna ondenkbaar fenomeen. Het is onmogelijk het er een plaats in te geven, omdat het onverenigbaar is met alles wat het christelijk denken zich bij het goddelijke voorstelt.

In dat laatste komen de twee lijnen die we tot nu toe gevolgd hebben mooi bij elkaar. Het kwaad ontsnapt, filosofisch gezien, aan de redelijkheid van het inbeeldings- en voorstellingvermogen, zo zeiden we, omdat het nu juist het onredelijke *is*. Het heeft geen plaats in ons morele universum, waarin 'goed denken' en 'het goede denken' uiteindelijk hetzelfde zijn. Waarom? Omdat het denken van de mens, die van oudsher gedacht werd geschapen te zijn naar het beeld van God, ook deel heeft aan het denken van God zelf. Onze redelijkheid en Zijn redelijkheid zijn uiteindelijk één en dezelfde. Daarom heeft het, althans volgens de middeleeuwse en katholieke traditie, zin over de wereld en God na te denken en kunnen we via onze redelijke vermogens zelfs tot het goddelijke opklimmen: dat was de betekenis van het klassieke godsbewijs.

Maar nu blijkt 'het' kwaad niet alleen ondenkbaar, maar ook onbestaanbaar te zijn. Want hoe zou het zich kunnen voordoen in een werkelijkheid die haar grondslag vindt in de goedheid van haar Schepper? De orde van het denken en de orde van het zijn rijmen hier dus naadloos op elkaar – zij het op een nogal merkwaardige manier: in hun onvermogen het kwaad in hen een aanwijsbare plaats te geven. Als wij ons ontsteld tonen over de snoodaard en zijn euveldaden, dan is dat, zo zeiden we eerder, omdat zich in hem iets toont wat eigenlijk niet zou *mogen* en – zo kunnen we er nu aan toevoegen – ook niet zou *kunnen* bestaan.

In dit dubbele onvermogen komt de fundamenteel optimistische aard van het christelijk wereldbeeld naar voren, net als dat van het seculiere westen dat daaruit is voortgekomen. Het poneert het goede als natuurlijk en zelfs vanzelfsprekend. Geschokt raakt onze bestaanservaring pas door het kwaad, de disharmonie, de disruptie en het geweld, omdat ze er ten diepste van overtuigd is dat de werkelijkheid uiteindelijk teruggaat op harmonie.

In het christelijk wereldbeeld is dat, gezien de plaats van de goddelijke Schepper erin, vanzelfsprekend. In het secularisme dat daaruit is voortgevloeid is een dergelijke acte van vertrouwen niet meer goed te verantwoorden – maar niettemin blijken wij er steeds weer opnieuw van uit te gaan. Werkelijk pessimisme gaat ons niet goed af. Iedere keer wanneer wij geconfronteerd worden met slechtheid, disharmonie en een falend wereldbestel ervaren wij dat, of we willen of niet, als een zowel moreel als metafysisch schandaal. Het is alsof de wereld zelf te kort schiet ten opzichte van het ideaal dat wij met de werkelijkheid willen laten samenvallen.

Kennelijk zijn wij niet in staat onze wereld anders waar te nemen dan onder een impliciete bevestiging van haar goedheid. Met een dergelijke vaststelling eindigt de grote studie van Rüdiger Safranski over het kwaad. Die goedheid mag een illusie zijn, maar – zo valt hij de laat-achttiende-eeuwse filosoof Immanuel Kant bij – zonder een dergelijke illusie zouden wij niet zijn wie wij zijn en zouden wij al evenmin onze eigen wereld herkennen.[2]

[2] Safranski, blz. 274.

Boeddhistisch fatalisme of zelfs pessimisme is onze cultuur precies om deze reden wezensvreemd en om dezelfde reden heeft zij de activistische wending kunnen nemen waaruit de moderniteit is voortgekomen. Dat die laatste de wereld als *maakbaar* is gaan beschouwen, gaat terug op de grondovertuiging dat denken en zijn intiem op elkaar zijn afgestemd, berusten in eenzelfde werkelijkheid, èn dat beide daarin baden in het licht van een redelijke harmonie die zij 'het goede' noemt.

Ten opzichte van dat alles kan het kwaad dus nooit meer zijn dan een secundair of epi-fenomeen. Áls het bestaat, dan kan het nooit de ontologische zwaarte en voorrang hebben van het goede. De vraag hoe het zich precies ten opzichte van dat laatste verhoudt en waarin de bestaans*mogelijkheid* ervan dan precies gelegen is, heeft denkers sinds de late oudheid onophoudelijk bezig gehouden, zonder dat zij daarbij wezenlijk verder lijken te zijn gekomen dan de oplossing die werd aangedragen door de invloedrijkste christelijke denker uit die tijd, Augustinus.

Als radicaal anti-dualist zag ook Augustinus geen andere mogelijkheid dan in een Schepping die door een goede God gewild was, de realiteit van het kwade letterlijk ieder bestaan te ontzeggen. Als de werkelijkheid voortkomt uit de Volmaakte, dan zal ze zelf ook naar de volmaaktheid streven waarin ze geworteld is, zo stelde hij vast. De ervaring van het kwaad is dan ook niet de ontmoeting met iets *bestaands,* maar behelst de ontdekking dat de wereld in haar volmaaktheid nog niet volledig is voltooid.

De pijn die het kwaad veroorzaakt is dus het gevolg van het besef dat er in het (volmaakte) Zijn nog 'gaten' zitten, waarin de wereld zich nog onaf toont. Gebrek aan 'zijn' is hetzelfde als gebrek aan goedheid, en dát is wat wij het kwaad noemen. Pijnlijk is dat laatste omdat wij vanuit onze aard en wezensgelijkheid met God wel naar een dergelijke volmaaktheid streven. De ervaring van het kwaad is dus letterlijk de ervaring van een gebrek en de smart die we daarbij ondervinden is die van het verlangen naar wat nog niet gerealiseerd is.

Dat is een elegante oplossing, waarin 'het kwaad' letterlijk oplost in het niets, al is het geen onschuldig niets. Boze daden en kwade handelingen zijn reëel genoeg. Ook dat moet worden erkend willen we de werkelijkheid waarin wij leven begrijpen, aldus Augustinus. Booswichten kunnen bestaan omdat menselijke vrijheid bestaat, en iedere euveldaad berust in het feit dat een mens ervoor kan kiezen hem te begaan. Ook op dit vlak is het kwaad dus een epi-fenomeen van het goede. De mogelijkheid ervan is onontkoombaar gegeven met de menselijke vrijheid die een van de grootste geschenken is waarmee God hem heeft bedacht.

Zonder vrijheid zou immers de redding van de mens niet mogelijk zijn en zou zijn bestaan geen enkele betekenis hebben. Hij zou niet meer zijn dan een ding zonder morele zin, in de brede èn nauwe betekenis van het woord 'moreel'. Bestaat een mens, dan moet er vrijheid zijn, en dus de mogelijkheid tot het verrichten van het kwade. Of liever gezegd: het niet-verrichten van het goede waarop het menselijk verlangen en de menselijke roeping uiteindelijk zijn gericht. Zo verdwijnt bij Augustinus de ene helft van het metafysische kwaad, om te vervluchtigen in het niets. Over blijft alleen het goede, dat nu pas goed een metafysische monopoliepositie verkrijgt: alles berust immers in God, komt uit Hem voort en keert tot Hem terug.

De vraag of Augustinus aan de realiteit van het kwaad en de pijn die daardoor veroorzaakt wordt werkelijk het gewicht geeft

dat hem toekomt, zal door een atheïstische moderniteit anders worden beantwoord dan door een gelovige pre-moderniteit. Die laatste kan zich immers goed voorstellen dat de afstand die de mens nog van God scheidt voor die mens het smartelijkste is dat denkbaar is, en dat alle kwaad *in* de wereld daarbij nog ten achter blijft. Maar voor een moderne niet-gelovige moest dit wel een vervluchtiging en zelfs *Verharmlosung* van het kwaad lijken: een nogal cynische kunstgreep terwille van de logica van een wereldbeeld waarvan de grondslag niet meer wordt aanvaard.

Boe! Hoera!

Zou het dan voor de hand gelegen hebben dat de moderne blik het kwaad opnieuw in zijn volle positiviteit zou hebben hersteld? Dat het dit niet langer als een 'gebrek aan zijn' zou hebben beschouwd, maar opnieuw zou zijn gaan opvatten als een zelfstandig beginsel en daarmee dus zijn teruggevallen in een dualisme van voor-christelijke snit? Wellicht – maar in werkelijkheid deed het moderne denken precies het omgekeerde. In plaats van het kwaad opnieuw een metafysische basis in de werkelijkheid te geven, ging het nog een stap verder in de ontmanteling daarvan. In de moderne tijd werd de werkelijkheid meer en meer losgemaakt van de categorieën van goed en kwaad, en moreel geneutraliseerd. Wat *bestond* en wat dat bestaande voor de mens *betekende* werden steeds meer twee gescheiden grootheden. Het universum werd gaandeweg een neutrale, natuurlijke grootheid; aan gene zijde van goed en kwaad was het simpelweg wat het was.

'Goed' was misschien wel helemaal geen term die een eigenschap aanduidde, zo begonnen moderne filosofen te opperen. Veeleer was het de uitdrukking van een evaluatie of waarde die door de spreker aan de betreffende zaak verbonden werd. Hoewel de zinnen 'liefde is goed' en 'beren zijn bruin' ogenschijnlijk dezelfde structuur hebben, zouden ze in werkelijkheid dus een totaal ander soort bewerking behelzen. De laatste zin zou uitdrukken dat het een eigenschap van beren is bruin te zijn. Maar de eerste zin zou in werkelijkheid niets meer zijn dan een wat vreemd gevormde uitroep van instemming, zoiets als: 'liefde? hoera!' – zoals 'stelen is slecht' zou neerkomen op de afkeurende uitroep: 'stelen? nee!'

Niet alleen werd zo het kwaad van zijn reële bestaan ontdaan, zoals langs metafysische weg al gebeurd was bij Augustinus die alleen het goede een 'zijnsstatus' wilde toekennen. Nu werden kwaad *en* goed beroofd van ieder werkelijk bestaan. Beide waren niet meer dan kreten van instemming of afkeur: meer taal*daad* dan beschrijving. Dat betekende dat de mens zichzelf niet langer zag opgenomen in een werkelijkheid die vanuit zichzelf morele betekenis had, maar integendeel geplaatst zag in een wereld waarover hij wel kon oordelen, maar die zèlf niets kwaads of goeds meer had. Die laatste categorieën raakten niet alleen hun zijns-status maar zelfs hun ideeële status kwijt. Wanneer zij nog slechts de uitdrukking waren van een houding die de spreker tegenover gebeurtenissen in de wereld aannam, dan hadden ze zelfs geen ideële inhoud meer. Ze waren pure vormen van *gedrag* geworden: plechtige manieren om 'hoera!' of 'boe!' te roepen – veelzeggend en expressief, maar conceptueel inhoudsloos.

Het was dan ook geen wonder dat tegen een dergelijke achtergrond symbolische representaties van 'het goede' en 'het kwade', zoals die in het mysterietoneel zo rijkelijk hadden kunnen bloeien, in de moderne (toneel)literatuur geen plaats meer konden vinden. Niet alleen moesten zij als bloedloze abstracties het veld ruimen voor de concrete, menselijke karakters waarom het realisme vroeg, maar ook hun filosofische verworteling was teloor gegaan. Waar zij nog een

enkele keer op de scène verschenen, kon dat niet anders zijn dan als de simplistische herinneringen aan een achterhaald wereldbeeld waarin symbool en werkelijkheid op hetzelfde plan stonden omdat zij hetzelfde *waren*.

In een wereld die vanuit zichzelf beladen was met betekenissen was immers een ding nooit alleen maar een ding. Het stond direct en onvermijdelijk voor een heel netwerk van verwijzingen en morele ladingen. En omgekeerd waren morele categorieën ook zelf *echt* en objectief in de wereld aanwezig. Geen wonder dat daarin 'kwaad' en 'goed' ervaren worden als reëel bestaande dingen die je, bij wijze van spreken, om de hoek van de straat tegen het lijf kon lopen en die zich desnoods, in hun (ogenschijnlijke) abstractie moeiteloos lieten representeren.

Dat veranderde geleidelijk toen de wereld in de moderne tijd genaturaliseerd raakte en 'goed' en 'kwaad' categorieën werden van het oordeel. Ze waren daarmee niet meer aanwijsbaar, als eigenschappen van de dingen of handelingen op zich, maar werden eraan toegekend door mensen die hen 'goed' of 'kwaad' *noemden*. En ook de redenen waaróm die mensen dat deden – en doen – en de grondslagen waarop ze zich daarbij konden en kunnen beroepen, werden tegelijkertijd steeds meer in de mens zelf gegrondvest. Er zijn geen algemene, verbindende en objectieve criteria meer voor; de keuze voor wat goed of slecht is wordt, zoals existentialisten zeiden, geworteld in het levensproject dat ieder mens in strikte individualiteit voor zichzelf kiest.

Zo verbrokkelden de morele categorieën tot singuliere *gevallen*, waartussen het steeds moeilijker werd een verbindende factor te vinden. 'Het kwaad' verdween om plaats te maken voor 'deze handeling, die ik afwijs' of 'deze schurk, die in zijn concrete gestalte voor mij staat'. Individualisering van het kwaad brengt dus altijd een personificatie met zich mee – en daarin verliest 'het kwaad' van de weeromstuit zijn scherpe contouren. Concrete personages hebben nu eenmaal nooit de eenduidigheid van een abstract begrip.

In de dramatisering die de strijd tussen goed en kwaad op het *toneel* ondergaat wordt dat duidelijker dan waar ook. Daar moeten deze categorieën immers *per se* worden gepersonifieerd: het toneel heeft, wanneer het eenmaal voor een realistische representatie van *karakters* gekozen heeft, simpelweg geen andere keuze. 'Het' kwade kunnen we in zijn zuiverheid misschien nog denken, maar een absolute *booswicht* kunnen we ons evenmin voorstellen als een persoon die het absolute goede zou incarneren.

Van de weeromstuit krijgt Lucifer in Vondels drama of Miltons gedicht dan iets begrijpelijks, dat zijn misdaad weliswaar niet verontschuldigt maar wel iets afdingt op zijn zwarte onpeilbaarheid. Heeft hij werkelijk helemáál ongelijk in zijn rebellie? – of zijn de gronden daarvoor invoelbaar genoeg om het 'absolute' van zijn wandaad enigszins te relativeren? En is de goddelijke goedheid en gerechtigheid daartegenover niet wat té steil om ons helemaal te overtuigen? Toont juist de Allerhoogste zich moreel werkelijk zo onberispelijk als wij van de absoluut goede zouden mogen verwachten?

Het geval Iago

Een duidelijk voorbeeld van deze onwillekeurige relativering van het kwaad is de figuur van Iago uit Shakespeares *Othello*, die vaak als de personificatie van de pure boosaardigheid wordt gezien. Coleridge meent zelfs dat er bij hem sprake is van een zuiver en grondeloos kwaad dat op zoek is naar een motief om zichzelf te rechtvaardigen: *motive-hunting of a*

motiveless malignity.[3] Maar juist bij een auteur als Shakespeare, die zich voortdurend laat kennen als een van de diepste peilers van de menselijke ziel tot in haar duisterste uithoeken, is zo'n omschrijving weinig overtuigend.

Niet dat Iago's woorden en daden daartoe geen aanleiding geven. Maar achter de wolk van ondoordringbare kwaadwilligheid die hij rond zichzelf optrekt, tekenen zich een aantal motieven af die Iago's handelingen begrijpelijk maken – en die tegelijk verklaren waarom hij ze zo angstvallig achter ogenschijnlijke onbegrijpelijkheid verbergt. Hij kan slechts zijn wie hij is door te lijken wie hij *niet* is – zo mag men zijn eigen zelfomschrijving aan het begin van het stuk (*I am not what I am*[4]) interpreteren. Hij heeft zijn ondoorgrondelijkheid nodig om onzichtbaar en daarmee onvoorspelbaar te worden. Alleen dan kan hij doen wat hij wil doen en zijn wat hij is: de ultieme regisseur die, zo hebben A.C. Bradley en Jan Kott opgemerkt, het hele reilen en zeilen aan het Venetiaanse hof op Cyprus naar zijn hand zet.[5]

Iago manipuleert zijn personages op feilloze wijze en trekt achter de schermen aan de touwtjes als de God die een regisseur vaak heet te zijn. Die laatste metafoor is hier niet zonder betekenis. Iago wordt gedreven door een sterk gevoel van superioriteit, waartoe hij alle reden heeft. Op relatief jonge leeftijd (zowel hij als Othello zijn in het stuk rond de dertig) is hij opgeklommen tot een vooraanstaande rang in de zeemacht van Venetië. Dat hij vervolgens in zijn eigen ogen door Othello toch niet *voldoende* wordt gewaardeerd, is de detonateur van zijn opstand tegen hem en het begin van zijn fatale spel.

[3] Geciteerd in A.C. Bradley, *Shakesperean Tragedy*, MacMillan, New York, 1964, blz. 228n.
[4] Shakespeare, *Othello*, I,1, r. 66
[5] Jan Kott, 'De twee paradoxen van Othello', in *Shakespeare tijdgenoot*, Moussault, Amsterdam, 1967.

Othello vormt in bijna alle opzichten Iago's tegendeel. Hij is dat, op de meest opzichtige manier, als vreemdeling (moor) in een samenleving van Venetiërs. Maar juist die vreemdheid geeft hem een bijzondere aantrekkelijkheid. Zij is voor Desdemona misschien wel de voornaamste beweegreden om zich door hem te laten veroveren. Ademloos luistert ze naar zijn verhalen, en – aldus Othello – *'My story being done, / She gave me for my pains a world of sighs: / She swore, in faith 't was strange, 't was passing strange, /'T was pitiful, 't was wondrous pitiful; / She wished she had not heard it, yet she wished / That heaven had made her such a man. She thanked me, / And bade me, if I had a friend that loved her, / I should but teach him how to tell my story, / and that would woo her. Upon this hint I spake: / She loved me for the dangers I had passed, / And I loved her, that she did pity them.'*[6]

Wat Othello's vreemdheid voor Desdemona zo intrigerend maakt, is dat de wereld met hem niet banaal is, maar een oord van verrassing en verrukking. Daaraan koppelt zich een tweede kenmerk van Othello, dat in het stuk veelvuldig wordt opgeroepen: zijn edelheid. Ook in deze nobele inborst, die bijna te goed is om waar te zijn, contrasteert Othello met zijn omgeving. Dat maakt hem voor Desdemona (en aanvankelijk ook voor zijn vrienden, zoals Cassio en Roderigo) eens te meer het voorwerp van bewondering en liefde. In hem en rond hem lijkt de hele wereld een speelterrein van liefde te worden, dat scherp afsteekt tegen de banaliteit van alledag – en de oorzaak zal worden van Othello's val.
Iago heeft echter zijn eigen tragedie, zo merkt Bradley op. Hij kan niet meer terug, wanneer hij het spel eenmaal op gang heeft gebracht. Hij is gevangen in zijn eigen plot, waarin hij naar hartelust gebruik maakt van de dubbelzinnigheid van de wereld – en om te beginnen van de ambiguïteit van zijn eigen

[6] Shakespeare, *Othello*, I, 3, r 157-168.

vermogens. Die zijn immers niet *per se* negatief. Durf en intelligentie zijn in beginsel *goede* eigenschappen, die Iago niet weinig geholpen zullen hebben in zijn militaire carrière. Nu wendt hij hen echter ten kwade aan, in het diabolisch regisseurs-spel waarin hij de plaats van God usurpeert.

Iago's wil het spel te beheersen wordt ingegeven door zijn wil op geen enkele manier de dupe te zijn van de wereld en haar omstandigheden. Hij is, in zijn hoogmoed, de belichaming van de bij uitstek moderne idee van de maakbaarheid en beheersbaarheid van de wereld, en zijn uitzonderlijke vermogens in het beheersen van die wereld (durf en intelligentie) helpen hem daarbij. Daarom moet alles aan zijn wil worden onderworpen, om te beginnen het stralende middelpunt daarvan, Othello. Wanneer Iago zegt dat hij niet is wie hij is, wijst hij op die geheime macht die in het verborgene groter is dan die welke de grootste *lijkt*: Othello.

Alles in de wereld moet worden gereduceerd tot het veld waarop de dingen beheersbaar worden en waarvan Iago als geen ander de wetten en de inslag kent: het lage, materiële, berekenbare en betaalbare. De wereld moet de glans afleggen die haar zo betoverend maakt, want betovering kun je niet domineren en beheersen. Daarom gebruikt Iago consequent ontluisterende taal tegenover haar. Hij pornografiseert de liefde en corrumpeert elke menselijke verhouding. Die wereld *moet* voor hem zo zijn, en *is* dus ook zo. Zijn wantrouwen tegen alles wat aan het meest voorspelbare, eigenzuchtige en materialistische ontsnapt ziet daarachter vanzelf een andere werkelijkheid opduiken. Daarin is elke liefde lust, elke goedheid geheime berekening en heeft iedere zelfopoffering een verborgen doel.

Je zou Iago's instelling een vroeg voorbeeld kunnen noemen van de *geest van achterdocht* die de filosoof Paul Ricoeur kenmerkend acht voor het moderne denken. De grote denkers die onze cultuur hebben vormgegeven, zijn allen door dat wantrouwen gedreven. Freud zag achter al het menselijk handelen een sexuele lust, Marx de hebzucht van het kapitaal en Nietzsche machtswil. Maar ook veel eerder al zagen 'moralisten' als Larochefoucault en Gracián of illusieloze observators als Lichtenberg achter elke menselijke onzelfzuchtigheid de zelfzucht en achter elke deugd de ijdelheid.

Gedreven door de wens nooit meer de dupe te worden van de werkelijkheid, is het moderne denken van deze ontdekkingen zijn grondslag gaan maken, zodat het tenslotte niet meer kon geloven dat goedheid bestond. Want waarom *zou* ze bestaan? Waartoe zou voor het individu het altruïsme kunnen dienen? Die vraag stellen is haar beantwoorden: als het ergens voor moet dienen, moet er dus een *dieper* en *echter* principe zijn van waaruit het wordt verklaard. En dat diepere principe moet dan wel de ware aard van de werkelijkheid zijn.

De vicieuze cirkel van het cynisme

Door die mensvisie wordt ook Iago bewogen. Ze vloeit naadloos samen met zijn wil tot beheersing van zijn wereld, want onder dat licht laten mensen zich manipuleren en in hun gedragingen voorspellen – anders dan ze onder het licht van de goedheid zouden doen, want die beantwoordt aan geen enkele calculatie. En tegelijk vloeit ze samen met zijn wil nimmer een dupe te zijn, want hij is altijd al op het ergste ingesteld. Geen mens kan hem nog verrassen met geheime bijbedoelingen; hij is van begin af aan al op die bijbedoelingen verdacht geweest. Daarmee is Iago voor zichzelf daadwerkelijk een god geworden: een hoogste regisseur in zijn eigen universum, dat daartoe wel in de termen van zijn cynisme moet worden geherdefinieerd. De geheime strijd tussen Iago en Othello is er, zoals Jan Kott terecht zegt, dan

ook een over de aard van de wereld. Het vertrouwen in de heelheid en fundamentele goedheid daarvan (Othello) staat tegenover de idee van kneedbaarheid en karakterloosheid. De onweerstaanbaarheid van de geest van wantrouwen ligt erin dat hij bijna vanzelf gelijk krijgt omdat hij de 'goede wereld' infecteert op een wijze waarop die laatste geen antwoord heeft. Alleen al door er te zijn, brengt het wantrouwen de harmonische wereld aan het wankelen en laat deze langzaam leeglopen tot er van al haar illusies niets meer over is. Het hoeft zich maar te tonen of het krijgt de overhand, want op de dubbelzinnigheid ervan heeft de rondborstigheid van het goede geen antwoord. Dat laatste is in zijn vanzelfsprekende vertrouwen op de wereld niet eens in staat die dubbelheid te denken: dat is de naïviteit ervan, die ook de naïviteit van Othello is. En omdat het wantrouwen zichzelf bijna noodzakelijkerwijze waarmaakt, heeft het wederom een bewijs in handen dat het de werkelijkheid écht doorziet en maakt het zichzelf des te onontkoombaarder.

Dankzij deze vicieuze cirkel is Iago's logica onaantastbaar en is hij in zijn optreden tegelijk onverslaanbaar, want de werkelijkheid wordt, hoe dan ook, zoals *hij* haar definieert. En zo komt ze er uiteindelijk ook voor Othello uit te zien. Ook voor hem raakt tenslotte alles in het ongerede. Zelfs zijn taal raakt in verwarring; datgene wat de integriteit van de wereld tot uitdrukking brengt, desintegreert zelf tot stamelen en wartaal, gekenmerkt door een pornografisering die de banaliteit van de wereld definitief bevestigt. *Goats and monkeys...* schuimbekt hij, wanneer ook hij achter de deugdzaamheid van de wereld (en vooral van Desdemona) haar geilheid meent te hebben ontdekt.

Op dat ogenblik is Othello het verst van zichzelf gedreven, en het verste van het beeld dat Desdemona zozeer in hem aanbad: de man die de banaliteit van de wereld opheft voor een mateloze wonderbaarlijkheid, en laat zien dat door dat wonder, dat tegelijk de liefde is, de wereld op geheime wijze wordt gedragen.
Heeft Iago werkelijk altijd en reeds bij voorbaat gelijk? Het hele stuk lang lijkt het erop, maar aan het einde logenstraft dat cynische fatalisme zich. Als Desdemona al dood is, keert Iago's vrouw Emilia zich tenslotte tégen hem, en dat is voor hem een verbijsterende ervaring. Niet alleen omdat zij daarmee inbreuk maakt op haar echtelijke plicht van gehoorzaamheid, maar vooral omdat daarin de kracht van de loyaliteit, die hij in zijn cynisme nu juist verloochenen moet, zich nu *tegen hem* keert. Emilia is Desdemona trouw uit oprechte liefde, en dat is voor Iago onbegrijpelijk. Een dergelijk affect komt in zijn universum eenvoudigweg niet voor, en hij veronderstelt – begrijpelijkerwijs – dat het dat ook in het universum van Emilia niet doet. Tenslotte heeft zij zich al eerder zijn handlangster betoond, en beiden lijken dan ook gezworenen in cynisme: de enige twee die in Iago's ogen elkaar èn de *ware* werkelijkheid verstaan.

Die illusie wordt door Emilia's 'verraad' jegens hem aan het einde van het stuk gebroken. Dan breekt er in de calculeerbare wereld van Iago iets onberekenbaars binnen waarop juist zíjn calculerende geest geen antwoord heeft. Zijn ontsteltenis en mateloze woede jegens Emilia gelden dus een werkelijkheid die niet aan de zijne beantwoordt en die hij niet weet te domineren, juist op het moment waarop hij de meest emblematische figuur van diezelfde werkelijkheid, Othello, op de knieën heeft gedwongen.

Maar misschien heeft zijn ontzetting nog een tweede, ironischer en voor hem nog bedreigender gestalte. Want zij geldt niet alleen een Emilia die plotseling een ander, onbegrijpelijk gezicht toont dan zij leek te hebben. Zij geldt ook het feit dat hij *zelf* ontgoocheld is in een Emilia die hij

vertrouwde en van wier loyaliteit hij zeker meende te kunnen zijn. In die ontdekking wordt plotseling de geheime tegenspraak van zijn eigen overtuiging zichtbaar. Zijn cynische calculatie kon in liefde en loyaliteit slechts iets zien dat beoefend werd in functie van het eigenbelang en dat dus altijd slechts voorlopig was. Daarachter school voortdurend de berekening, die elk moment de schijn waarin zij zich hulde kon opzeggen, om zich pragmatisch te vertonen in een *ander* gelaat: *I am not what I am*.

Maar juist ten aanzien van Emilia had Iago deze wispelturigheid en de louter schijnbare waarde van de loyaliteit vergeten. Hij had haar als zijn bondgenote gezien, en dat zij hem nu plotseling in de rug aanvalt, toont hoezeer hij – ondanks zichzelf – op een cruciaal moment nog geloofde in een deugdzaamheid (loyaliteit) waarvan hij in zijn diepst beleden overtuigingen de voosheid veronderstelde. Zo wordt Iago toch nog een dupe, op de meest onverwachte wijze. Hij wordt het slachtoffer van zijn eigen overtuigingen, die onbewust moeten veronderstellen wat ze bewust loochenen – om in openlijke bewoordingen dát weer te loochenen. Terwijl Iago voor de wereld zijn trouw (bijvoorbeeld aan Othello) uitspreekt, gelooft hij zelf op geen enkele wijze in die trouw, maar gaat *de facto* (bij Emilia) toch nog van haar uit.

In deze contradictie zit Iago gevangen en daarmee opent zich onder zijn cynisch wereldbeeld een fatale afgrond. Het onberekenbare toont zich als iets dat zich uiteindelijk *niet* tot cynisme laat reduceren. Dat is de kenmerkende ironie van een moderniteit, die (sinds Descartes) ten koste van alles *zekerheid* wil en door het zoeken daarnaar zichzelf elke speelruimte ontneemt om te kunnen omgaan met het onzekere. Iago wil *alles* beheersen, en juist daarom staat hij met lege handen wanneer zich iets presenteert dat zich principieel aan zijn beheersing onttrekt. Omdat zijn wereld gebouwd is op calculatie, is één onberekenbare factor voldoende om de bijl aan de wortel te leggen en hem door zijn eigen contradicties te laten verzwelgen.

Het kwaad is nooit reëel

Verre van een incarnatie en zelfs exemplificatie van het zwartste kwaad te zijn, komt Iago bij nader inzien dus naar voren als een figuur die niet alleen motieven heeft voor zijn handelen, maar in zijn daden en wereldvisie ook zelf op een tragische wijze verstrikt raakt. Ook hij blijkt uiteindelijk een dupe, zij het een dupe van zichzelf. Met de eenduidigheid van ‘het kwaad’ heeft dat niets meer uit te staan. Veeleer getuigt zijn figuur van de ambiguïteit die het leven doortrekt vanaf het moment dat het reëel wordt, en van de onmogelijkheid het te denken in termen van zuiverheid of eenduidigheid.

Sterker nog: het is juist deze eenduidigheid die Iago fataal wordt, zoals zij dat op haar manier ook Othello wordt. Iago wil een wereld die alleen maar berekenbaar is en daarom wel cynisch moet zijn. Othello gelooft in een wereld die gedrenkt is in liefde en daarom ten onder gaat aan haar naïviteit. In zekere zin zijn zij beiden absolutisten: kampioenen van het kwade en het goede. Maar dat, zo maakt deze vroegmoderne tragedie duidelijk, blijkt voor beiden een doodlopende weg. Wie de zuiverheid en eenduidigheid zoekt, zal altijd ten onder gaan aan een werkelijkheid die zich voor die categorieën niet leent.

Daarom kan de booswicht in het theater van de moderniteit nooit een *volstrekte* booswicht zijn. Zijn karakter is – als realistisch karakter – meerdimensionaal geworden, en in de ruimte die zich daarmee binnen hem opent, houden zich voortaan de meest tegenstrijdige trekken en elementen op. Schuldig is hij, maar nooit helemaal onbegrijpelijk. Kwaadaardig misschien, maar nooit zonder kwetsbaarheid.

Afschrikwekkend, maar in bepaalde opzichten ook bewonderenswaardig.

Dat geldt niet alleen voor Iago, maar ook voor Medea, wier misdaad niet zo groot kan zijn of de radeloosheid die haar ertoe bracht raakt ons wel in het hart. Het geldt voor Judas, wiens motieven zoveel gecompliceerder zijn dan de geldzucht die de evangelies aan hem toeschrijven. Het geldt voor Phaedra, wier daden door Racine daartoe zelfs voor een deel op het conto van haar voedster worden geschreven.[7] En het geldt zelfs voor Richard III, misschien wel de meest afschuwwekkende van al Shakespeares schurken, waarvoor wij niettemin enig mededogen krijgen wanneer we hem als zondebok van een meedogenloze cultuur hebben leren zien.

Dit alles blijkt uit de bijdragen die in dit nummer van *Lucifer* zijn opgenomen. Zodra het kwade wordt geïncarneerd in een concreet personage, raakt het aangetast door het tegendeel daarvan en is niets meer helder. 'Het kwaad' is kennelijk onrepresenteerbaar, want zodra het wordt geëxemplificeerd raakt het vermengd met beklagenswaardigheid, medelijden of zelfs verontwaardiging. Dan kan zelfs Medea een moreel *voorbeeld* worden, waarbij haar wandaden van de weeromstuit in het niets verdwijnen – en komt zij bijna schouder aan schouder te staan met een personage als Antigone, op wier absolute *goed*heid overigens eveneens het nodige af te dingen is.[8]
Want wat voor het kwade geldt, geldt ook voor het goede. Geen persoon is van dat laatste de zuivere incarnatie. Niet Othello (wiens edele inborst hem de ogen doet sluiten voor de bedrieglijkheid van de wereld), niet Antigone (die haar dode broer zozeer bemint dat zij vergeet dat ook met de rest van haar geslacht te doen), niet Jezus (die een geheime machtshonger verbergt) en zelfs God niet (die zich tegenover de afvallige Lucifer niet alleen meedogenloos maar ook nogal zelfingenomen toont).

Het toneel, dat levensechte karakters toont, kan daarom niet anders doen dan wat ook de filosofie in de loop van de moderne tijd is moeten gaan doen. Het heeft 'het kwaad' onzichtbaar gemaakt en bij voorbaat reeds van een excuus voorzien. We kúnnen niet anders dan de figuren op het toneel (of in de roman) zien in de grijstinten van hun morele tweeslachtigheid, zoals de filosofie heeft moeten zwichten voor het inzicht dat abstracties als 'het goede' en 'het kwade' nooit werkelijk *reëel* kunnen zijn.

Een denkend theater

Dat is misschien winst. Het is in ieder geval een overwinning van de werkelijkheidszin. Maar het lost het grondprobleem van het kwaad uiteindelijk niet op. Want dat laatste verdwijnt daarmee ófwel geheel uit zicht, in een werkelijkheid die zozeer is genaturaliseerd dat iedere morele categorie daaruit simpelweg verdwenen is. Dan wil het toneel (en de literatuur als geheel) nog slechts *tonen* maar niet meer *denken*: het laat zien hoe het er in de wereld aan toegaat (en dat is dan áltijd een darwinistisch schouwspel waarin de sterksten overwinnen) maar weigert daarover een oordeel uit te spreken – eenvoudigweg omdat ieder moreel oordeel op een dergelijke geneutraliseerde natuur krachteloos afspringt.

Ófwel het maakt het oordeel over 'goed' of 'kwaad' tot voorwerp van een louter persoonlijke voorkeur die zich in laatste instantie alleen maar tegenover zichzelf wil en kan

[7] Zie Ger Groot, 'Een mateloze dubbelliefde. Over *Phaedra* van Racine', in Marcel Becker en Paul van Tongeren (red.), *Sprekende werken. Over de ethische zeggingskracht van literatuur*, Damon, Budel, 2009, blz. 43-41.
[8] Zie Ger Groot, 'Ramkoers: Antigone tegenover Kreoon', in Paul vanden Berghe e.a. (red.), *Tragisch. Over tragedie en ethiek in de 21e eeuw*, Damon, Budel, 2005, blz. 17-41.

verantwoorden. De vraag naar het morele gewicht van een personage of handeling wordt dan een kwestie van solipsistische willekeur. Want hoe stevig dat ook in ieders persoonlijke waardenpatroon of 'levensproject' gefundeerd mag zijn, ook die laatste blijven uiteindelijk berusten op een persoonlijke keuze. En die is – zoals vooral Sartre beklemtoonde – slechts een kwestie van ieders individuele vrijheid en kan dus nooit getoetst kan worden aan de meningen van anderen, noch aan een orde die aan de wereld voorgegeven zou zijn.

Ook om die reden is het in de moderne tijd zo moeilijk geworden een categorisch oordeel te vellen over het morele karakter van een personage of diens daden. Letterlijk is op dat vlak – zoals Marx en Engels in hun *Communistisch Manifest* schreven – 'alles wat vaststaand was in lucht opgegaan'. Niets beklijft en niets kan aanspraak doen op algemene geldigheid: dat is de radicaal anti-metafysische gezindheid van de (late) moderniteit. Alleen de zekerheid van een neutraal, genaturaliseerd universum, dat *berekenbaar* is, beklijft daarin. Maar in het radicaal a-morele karakter daarvan vervliegt eens te meer de mogelijkheid een fundament te vinden voor een verbindend, algemeen oordeel over de menselijke *betekenis* van dat alles.

En toch oordelen wij – en ontkomen wij niet aan de noodzaak daarvan. Hoe werkelijkheidsgezind deze moderne filosofie ook mag zijn, in zoverre zij beklemtoont dat geen enkel moreel oordeel radicaal te *funderen* is en 'goed' en 'kwaad' in hun eenduidigheid niet meer kunnen zijn dan illusies, toch vergeet zij dat het oordeel pas dankzij diezelfde illusies tot stand kan komen. Zonder die begrippen gaat het nu eenmaal niet, en al evenmin wanneer wij de inhoud daarvan in het onbestemde laten. We *moeten* ons een idee vormen van wat wij als kwaad en goed beschouwen. Ook al vormen zij uiteindelijk het niet-representeerbare, datgene wat wèl gerepresenteerd wordt krijgt slechts dankzij hen betekenis.

Daarom verzaakt de filosofie haar taak wanneer zij aan de termen 'goed' en 'kwaad' geen betekenis meer wil geven, of de vraag daarnaar uitsluitend op een procedurele manier beantwoordt, zo heeft de Canadese filosoof Charles Taylor in zijn imposante studie *Bronnen van het zelf* betoogd.[9] Al té lang legt de filosofie een grote koudwatervrees aan de dag ten aanzien van de vraag wat wij nu eigenlijk onder die twee termen verstaan. In plaats daarvan is zij zich gaan buigen over de nogal juridische vraag op welke wijze mensen daarover tot overeenstemming zouden kunnen komen. Zo nuttig als dat is, het vermijdt hardnekkig de ene vraag die nu juist *filosofen* zouden moeten willen bediscussiëren.

Een té naturalistische of realistische theateropvatting zou gemakkelijk hetzelfde gevaar kunnen lopen. Ze beperkt zich er dan toe te laten zien hoe alle karakters hun onvermoede kanten hebben, hoe daden zowel ten goede als ten kwade kunnen worden uitgelegd, en hoe uiteindelijk niemand schuldig kan worden geacht, omdat er voor zijn gedrag altijd wel begrip is op te brengen of een verklaring kan worden aangedragen. Zo verhelderend als dat zijn kan, zo secundair is het ook. Want in het geniep parasiteert deze theaterpraktijk altijd op een impliciet oordeel dat reeds geveld *is*: het betoogt dat de schurk minder vilein is dan lijkt – maar kan dat alleen tegenover een publiek of traditie dat het vonnis al uitgesproken *heeft*.

Deze toneelpraktijk bestaat dus altijd in de vorm van een tegenspraak. Hij heeft alleen betekenis als correctie op wat iedereen reeds vindt, en in zijn nuancering laat hij gemakkelijk

[9] Charles Taylor, *Bronnen van het zelf*, Lemniscaat, Rotterdam, 2007, dl. 1.

de pretentie uitschijnen een *hoger* soort oordeel te vellen: subtieler, humanistischer, beschaafder. Hij wordt daarbij door de ambiguïteit van het toneel*personage* danig geholpen, want over een concrete persoon vellen we – zo bleek al – niet gemakkelijk het strengste vonnis. Dit morele revisionisme toont zichzelf dan ook als ethisch door als het ware boven de moraal in haar onbuigzame bruutheid te gaan staan. Het verzacht het bestaande oordeel ('Medea is slecht'), waarvoor het zich niet verantwoordelijk verklaart, maar dat het wel nodig heeft om überhaupt zelf te kunnen bestaan.

In het onschuldigste geval dreigt dit toneel-revisionisme dus zichzelf een rad voor de ogen te draaien, door te denken dat het de hardheid van de categorieën van 'het kwaad' en 'het goede' niet nodig heeft. In het doortraptere geval acht het zichzelf daarboven verheven, als een subtielere vorm van beschaving. In beide gevallen vergeet het – net als de filosofie – dat het niet kan bestaan zonder de oeroude, pre-moderne vraag naar wat het goede en het kwade nu werkelijk in zichzelf zijn. Achter de ambiguïteit van ieder toneelpersonage verbergt zich uiteindelijk dat ongemakkelijke raadsel.
Wellicht moeten we de hoop laten varen dat dat ooit volledig naar tevredenheid zal worden opgelost. Het antwoord op die vraag kan dan ook alleen door en aan de hand van concrete voorvallen, daden en personen worden gezocht: dat maakt de (toneel)literatuur tot zulk een uitgelezen laboratorium voor dit probleem. Maar daarin raakt datzelfde probleem tegelijk ook gemakkelijk zoek, wanneer de ambiguïteit van de held of de snoodaard de gedachte doet postvatten dat 'goed' en 'kwaad' zèlf ambigue, onbepaalbare en misschien zelfs inwisselbare grootheden zouden zijn. Dat zijn ze niet – maar er is een *denkend* toneel voor nodig om dat niet-representeerbare onderscheid over het voetlicht te brengen.

Ger Groot (1954) studeerde filosofie in Amsterdam en Parijs. In de jaren tachtig doceerde hij filosofie aan de Universiteit van Amsterdam, waar hij zich vooral toelegde op esthetica en op de recente Franse filosofie. Van 1990 tot 1993 was hij redacteur van het levensbeschouwelijke katern *Letter en geest* van het dagblad Trouw. Daarna werd hij medewerker voor filosofie en (vooral Spaanstalige) literatuur van *NRC Handelsblad* en *De Groene Amsterdammer*. Hij publiceert regelmatig in *Trouw* en in filosofische en literaire tijdschriften. Sinds 1995 doceert Groot filosofie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Zijn meest recente boeken zijn *Vier ongemakkelijke denkers* (2003), *Het krediet van het credo* (2006) en *De gelukkigste illusies: over kwaad en verlossing* (2008). In hetzelfde jaar verscheen in de reeks *NRC Handelsblad Academie* een acht cd's tellende box met hoorcolleges over de wordingsgeschiedenis van het hedendaagse subject: *De menselijke toon*. In het voorjaar van 2009 wordt zijn bundel *Papierverwerkende industrie: lezen als beroep* verwacht.

Katharsis en het kwaad

- Over slechte personages en het doel van de tragedie volgens Aristoteles -

Wat is de functie van een slecht personage? Volgens Aristoteles is het doel van de tragedie 'door medelijden en angst katharsis tot stand te brengen'. Herman Altena stelt de vraag welke rol de verbeelding van het kwaad kan spelen in dit proces. Hiertoe ontrafelt hij de beroemde passages uit Aristoteles' Poetica om vervolgens een aantal meer en minder eenduidig slechte personages uit de vijfde-eeuwse toneelliteratuur te toetsen aan deze criteria. Onder welke voorwaarden draagt het kwaad bij aan het opwekken van angst en medelijden? Spelen ultieme slechteriken als Lykos en Polymestor hierin wellicht een andere rol dan een gelaagd personage als Medea? En hoe zouden de slechte daden van overwegend sympathieke personages als Orestes, Elektra en Herakles kunnen bijdragen aan katharsis, volgens de maatstaven van Aristoteles?

Herman Altena

Om de vraag naar de relatie tussen slechte personages en katharsis te kunnen beantwoorden is het noodzakelijk vast te stellen wat we verstaan onder 'katharsis', wat een verdorven personage is en hoe die twee grootheden zich tot elkaar verhouden. Het begrip 'katharsis' stamt uit de *Poetica* van Aristoteles. Hoewel het daar bepaald geen helder begrip is, wordt het tegenwoordig min of meer als vanzelfsprekend gebruikt bij de evaluatie van theatervoorstellingen. De gangbare gedachte is, dat toeschouwers door het zien en ervaren van verschrikkelijke gebeurtenissen gelouterd uit een voorstelling komen. Wat die loutering precies inhoudt en hoe die tot stand komt, blijft doorgaans onuitgesproken. Zeker in het geval van de bovengenoemde hoofdpersonages dringt de behoefte aan een nadere bepaling van dit louteringsprincipe zich op.

Aristoteles bestempelt katharsis in zijn definitie van de Griekse tragedie als het doel van de tragedie en beschrijft vervolgens de voorwaarden waaraan tragedies en tragediepersonages moeten voldoen om katharsis teweeg te brengen. Die beschrijving is deels analytisch, en berust dan op het corpus van Griekse tragedies dat in zijn tijd toegankelijk was. Deels neemt Aristoteles' beschrijving de vorm aan van regels waaraan de ideale tragedie zou moeten voldoen. In deze bijdrage zal ik eerst het Aristotelische katharsisbegrip beschouwen. Vervolgens zal ik een aantal Griekse tragedies en tragediepersonages de revue laten passeren aan de hand van drie vragen: in hoeverre zij voldoen aan de Aristotelische voorschriften, in hoeverre we kunnen spreken van verdorven personages, en wat katharsis zou kunnen inhouden als resultante van hun verbeelding op het Griekse toneel en het onze.

Aristoteles beschouwt toneel als een vorm van mimesis. Het woord betekent in het Grieks zowel nabootsing als uitbeelding en 'representatie' is misschien wel de meest geëigende vertaling. In het vierde hoofdstuk van de *Poetica* stelt Aristoteles dat mimesis de mens van jongs af aan eigen is, dat die zijn eerste lessen leert door middel van mimesis en dat alle mensen plezier beleven aan representaties. Dat laatste blijkt met name, aldus Aristoteles, bij dingen die normaalgesproken pijnlijk zijn om te zien: in het waarnemen van heel nauwkeurige representaties daarvan scheppen mensen juist genoegen, zoals afbeeldingen van de meest weerzinwekkende dieren en van doden. Mensen scheppen

daar met name genoegen in omdat het waarnemen van uitbeeldingen leerzaam is en ze bepaalde gevolgtrekkingen kunnen maken over elk uitgebeeld ding afzonderlijk in relatie tot hun eigen werkelijkheid (“dat is zo iemand”). Voorwaarde is dan wel dat het om herkenbare dingen gaat. Als het herkenbare in een representatie ontbreekt, geeft alleen het vakmanschap waarmee iets gemaakt is of de kleur nog plezier.

Volgens dit uitgangspunt van Aristoteles scheppen toeschouwers genoegen in de verbeelding van het monsterlijke en afschuwwekkende op het toneel en trekken ze daar lering uit, mits het herkenbaar is. Wat die lering precies inhoudt, daarop gaat Aristoteles verder niet in. En in hoeverre lering een element is van katharsis, blijft in de *Poetica* onuitgesproken.

In het tweede hoofdstuk van de *Poetica* stelt Aristoteles vast dat mensen die uitbeelden (zoals dichters, schilders, dansers) handelende mensen uitbeelden, en dat deze noodzakelijkerwijze deugen of niet deugen. In die hoedanigheid zijn ze ofwel beter dan wij, of minder of gelijk aan ons. Zonder dat Aristoteles dit expliciet benoemt, lijkt hij met ‘ons’ de gemiddelde vierde-eeuwse Atheense burger en theaterbezoeker te bedoelen. De komedie beeldt mensen uit die minder zijn, de tragedie mensen die beter zijn. Deze kwalificatie van personages in relatie tot de toeschouwers werkt Aristoteles later uit. Het zal essentieel blijken voor het optreden van katharsis.

Zonder dat Aristoteles dit expliciet stelt, impliceert het feit dat de mensen uit zijn tijd de toetssteen vormen voor de ethische waardering van personages, dat het herkenbare in de tragedie steeds aanwezig is. Daarmee is de tragedie een representatie die potentieel leerzaam is.

Dat brengt ons bij het cruciale zesde hoofdstuk van de *Poetica* met Aristoteles’ even roemruchte als duistere definitie van de tragedie: “Welnu, de tragedie is de uitbeelding van een ernstige en afgeronde handeling met een zekere omvang, in een opgesmukte taal met afzonderlijke verschijningsvormen in elk van de delen, van mensen die handelen, en niet door narratie, die door medelijden en angst katharsis van dergelijke aandoeningen tot stand brengt”. Het venijn zit in de staart. Onduidelijk is wat Aristoteles precies met katharsis bedoelde: reiniging, medische purgatie, religieus-rituele zuivering, ethische zuivering? Ook is niet duidelijk wat precies bedoeld wordt met (Gr.) pathēmatōn, hier zuiver en dus even onduidelijk vertaald met ‘aandoeningen’ – in de zin van geestelijk aangedaan zijn (emoties) dan wel een fysieke aandoening (pijn). Bovendien kan het Grieks nog betekenen dat de aandoeningen zelf van iets gezuiverd worden, of dat iets/iemand gezuiverd wordt van de betreffende aandoeningen. Alle hier genoemde posities zijn in verschillende samenstellingen in de wetenschappelijke literatuur ingenomen, en nog steeds bestaat er geen consensus over de meest aanvaardbare betekenis van het begrip katharsis. Dat komt omdat Aristoteles zelf het begrip in de context van zijn *Poetica* niet verder uitlegt. Elders in zijn werk wordt het gebruikt, bijvoorbeeld in relatie tot muziek, waar de kathartische modus bij de luisteraar een zuivering teweegbrengt van overdadige emoties. Maar wie daar verder te rade gaat, wordt terugverwezen naar de *Poetica* met de woorden: “wat ik versta onder katharsis, licht ik hier niet verder toe; later, in mijn Poetica, zal ik dat nader preciseren.”

Ik ga hier niet alle ingenomen posities bespreken om vervolgens tot de conclusie te komen dat geen van hen een sluitende interpretatie biedt van het katharsisbegrip. Omdat Aristoteles zelf weinig expliciet is in zijn begripsbepaling, is het wellicht productiever om zelf op voorhand niet te restrictief te

willen zijn bij het onderzoeken van de vraag hoe verbeelding van het kwaad kan leiden tot katharsis. Liever zal ik de voorwaarden die Aristoteles aanvoert voor het optreden van katharsis nog eens op een rij te zetten. Preciezer geformuleerd: aan welke voorwaarden moeten tragedies volgens Aristoteles voldoen om 'angst' en 'medelijden' te wekken, de middelen waardoor katharsis tot stand wordt gebracht? En in hoeverre vinden we die voorwaarden terug in het ons overgeleverde corpus Griekse tragedies?
De tragedie is in Aristoteles' definitie een representatie van mensen die handelen. Het beoogde effect van de tragedie, de katharsis, berust daarmee op de handelingen van personages en op de wijze waarop de dichter die handelingen in zijn plot verweven heeft. Zowel de personages als de plot moeten volgens Aristoteles aan bijzondere eisen voldoen om het beoogde effect zo goed mogelijk tot stand te brengen.

Eisen aan de plot
De handelingen die samen de afgeronde plot van een tragedie vormen, dienen niet zozeer daadwerkelijke historische gebeurtenissen te verbeelden, maar juist gebeurtenissen die algemeen kunnen plaatsvinden, en wel volgens de wetten van de waarschijnlijkheid of de noodzakelijkheid (hoofdstuk negen). Daarmee wijst Aristoteles impliciet opnieuw op het belang van het herkenbare, het belang van de relatie tussen het algemene en het bijzondere, het individuele.
Voorwaarde voor katharsis is, dat de samenstelling van de handelingen angst en medelijden wekt. Dat is volgens Aristoteles vooral (en bij voorkeur) het geval wanneer gebeurtenissen zich onverwacht voordoen, maar wel in samenhang met elkaar. Dat soort gebeurtenissen wekt veel meer verwondering dan wanneer iets vanzelf en toevallig gebeurt. Aristoteles legt niet uit waarom dat zo is, maar het is denkbaar dat het samenhangende een diepere indruk maakt omdat het althans de illusie wekt dat de gebeurtenissen bij tijdige onderkenning beïnvloedbaar of zelfs te voorkomen waren geweest. Dat is een element van lering dat het toevallige niet in zich draagt.
In hoofdstuk tien en elf stelt Aristoteles dat de plot die het beste angst en medelijden tot stand brengt, een herkenning/inzicht en een omslag (van geluk naar ongeluk of omgekeerd) bevat, bij voorkeur tegelijkertijd: op het moment dat Oidipous onverwacht inziet wie hij daadwerkelijk is, welke samenhang geleid heeft tot de onmogelijke situatie waarin hij onbewust is terechtgekomen, vindt ook de omslag plaats van geluk naar ongeluk. Zo'n herkenning/inzicht en omslag zijn echter geen absolute voorwaarden voor het optreden van angst en medelijden.

Een laatste onderdeel van de plot dat direct relevant is voor het optreden van angst en medelijden is (Gr.) pathos, 'lijden', 'leed'. Hieronder verstaat Aristoteles een 'handeling die vernietigend is of pijn doet, zoals openlijk getoonde gevallen van dood en buitensporige pijnen en verwondingen en al dat soort dingen'. Het ligt voor de hand dat ook dit element direct relevant is voor het optreden van angst en medelijden.

Eisen aan de personages
In hoofdstuk dertien behandelt Aristoteles de eisen waaraan personages moeten voldoen. Aangezien de mooiste tragedie een representatie dient te zijn van angstwekkende en meelijwekkende gebeurtenissen, volgens de boven beschreven ideale plot, zijn er beperkingen aan het type personages dat de dichter kan kiezen. Hij moet geen redelijke mensen ten tonele voeren die een omslag van geluk naar ongeluk doormaken, want dat wekt geen angst en geen medelijden, maar afschuw. Hij moet ook geen slechteriken een omslag van ongeluk naar geluk laten doormaken, want dat is het meest ontragische van alles. Het voldoet immers aan geen van de eisen: het wekt geen sympathie, geen angst

en geen medelijden. Noch moet hij iemand die totaal verdorven is van geluk laten vervallen tot ongeluk. Dat zou wel sympathie wekken, maar geen angst en medelijden; want medelijden betreft iemand die het ongeluk treft zonder dat hij het verdient, angst wanneer hij onze gelijke is. Blijft over degene die daarin het midden houdt. Dat is iemand die zich niet van ons onderscheidt in deugdzaamheid of rechtvaardigheid, en die niet een omslag doormaakt van geluk naar ongeluk door zijn of haar slechtheid of verdorvenheid, maar als gevolg van een fatale fout – mensen die groot zijn in aanzien en geluk, zoals Oidipous en Thyestes. Als zo iemand zich desalniettemin wel van ons onderscheidt, dan verkiest Aristoteles iemand die beter is dan wij boven iemand die minder is.

In zijn algemeenheid merkt Aristoteles op dat stukken die slecht aflopen de voorkeur verdienen boven stukken met een goede afloop. Beide behoren tot het genre tragedie, en zijn in die zin ‘tragisch’, maar stukken met een slechte afloop blijken in de praktijk van het toneel en van de wedstrijden volgens Aristoteles ‘de meest tragische’ te zijn, dat wil zeggen dat ze het beste de werking tot stand brengen die eigen is aan het genre tragedie.

Aristoteles geeft er de voorkeur aan dat angst en medelijden gewekt worden door de samenstelling van de handelingen, en niet uitsluitend door het schouwspel als puur visueel effect (hoofdstuk veertien). Dat laatste vindt hij minder kunstig en meer een zaak van het productiebudget. Als door middel van het schouwspel niet het angstwekkende, maar uitsluitend het wanstaltige wordt voorgeschoteld, heeft dat al helemaal niets meer met tragedie van doen. De visuele verbeelding van het wanstaltige biedt weliswaar genot, maar dat is niet het genot dat de tragedie eigen is, omdat het wanstaltige afschuw wekt, maar geen angst.

Vervolgens geeft Aristoteles een nadere bepaling van gebeurtenissen die afschrikwekkend en jammerlijk zijn. Hij gebruikt hier niet de vaste termen phobos (angst) en eleos (medelijden), of phobēron (angstwekkend) en eleeinon (meelijwekkend), maar deîna (verschrikkelijk) en oiktra (jammerlijk, beklagenswaardig). Het is noodzakelijk dat ofwel vrienden elkaar dergelijke dingen aandoen, ofwel vijanden, of geen van beiden. Als een vijand een vijand iets aandoet of het plan daartoe heeft, is daar, op het leed dat ermee gepaard gaat na, niets meelijwekkends aan. Dat is ook zo als het vrienden noch vijanden betreft. Maar wanneer het leed zich voordoet binnen vriendschappen of verwantschappen, zoals wanneer een broer een broer doodt – of dat van plan is, of iets soortgelijks doet – of een zoon zijn vader, of een moeder haar zoon of een zoon zijn moeder: dat zijn de dingen waarnaar gezocht moet worden. Neemt de dichter bestaande verhalen (zoals Klytaimestra en Orestes) dan moet hij die in tact laten, inventief zijn en op een goede manier gebruik maken van wat is overgeleverd.

Wat Aristoteles hier met ‘goed’ bedoelt, legt hij nader uit. Het kan zoals dichters vroeger deden, dat ze personages in hun volle bewustzijn zo’n daad laten voltrekken, zoals Euripides Medea haar kinderen laat vermoorden, of dat zij iets verschrikkelijks doen zonder dat te beseffen en later tot het inzicht komen dat het vrienden of verwanten betreft, zoals Sophokles’ Oidipous. Een derde mogelijkheid is dat iemand bij gebrek aan inzicht op het punt staat iets onherstelbaars aan te richten, maar tot inzicht komt voordat hij de daad uitvoert. Dat iemand bij zijn volle bewustzijn een verwant iets wil aandoen, maar vervolgens de daad niet uitvoert, vindt Aristoteles de slechtste variant. De dader roept daarmee schande over zich af en het is niet tragisch omdat er geen leed mee gemoeid is. Daarom is er zelden iemand die zoiets schrijft, zoals in de *Antigone* Haimon tegenover Kreon. De daad wel uitvoeren is

volgens Aristoteles beter en dan verdient het onbewust uitvoeren en na de uitvoering tot inzicht komen de voorkeur. Zoiets werpt geen schandvlek en het tot inzicht komen is schokkend. Het beste is wanneer binnen een familie iemand onbewust op het punt staat een ander familielid te doden, maar dat niet doet omdat hij of zij tijdig tot inzicht komt (en het familielid herkent).

Vervolgens richt Aristoteles zich in het vijftiende hoofdstuk op het karakter van de personages. Aan wat voor eisen dienen zij te voldoen om katharsis door middel van angst en medelijden tot stand te brengen? Volgens Aristoteles moeten de karakters goed zijn, dat wil zeggen: een personage heeft karakter als uit zijn of haar woorden of handelen een bepaalde gezindheid blijkt en als die gezindheid goed is, is ook het karakter goed. Verder moet een karakter passen bij het soort personage: mannenmoed is een eigenschap die niet passend is voor een vrouw, aldus Aristoteles. Karakters moeten gelijkenis hebben (met actuele mensen) en ze moeten consistent zijn (dat wil zeggen: als een karakter zelf inconsistent is, dient dat inconsistente ook consistent te worden uitgebeeld). Voorbeeld van een verdorven karakter is Menelaos in Euripides' *Orestes*, en van een niet consistent vormgegeven karakter Iphigeneia in *Iphigeneia in Aulis* (want als meisje dat smeekt voor haar leven lijkt ze in geen enkel opzicht op haar latere rol in het stuk, wanneer ze ervoor kiest haar leven te geven voor Griekenland).

Een dichter moet in zijn karakteruitbeelding net zozeer als in de samenstelling van de plot altijd streven naar ofwel het noodzakelijke ofwel het waarschijnlijke, zodat het noodzakelijk of waarschijnlijk is dat een bepaald iemand bepaalde dingen zegt of doet, en dat het noodzakelijk of waarschijnlijk is dat het een na het ander gebeurt.

Hiermee is het raamwerk gegeven waarbinnen de katharsis zich optimaal kan voltrekken. Vervolgens is het de vraag of Aristoteles' generaliserende kwalificaties van ideale plottypen en tragediepersonages productief zijn wanneer we ze toetsen aan de vijfde-eeuwse stukken die ons zijn overgeleverd. Wat zijn goede personages en wat slechte en waardoor wordt angst en medelijden gewekt? Ervoeren de Grieken angst en medelijden op dezelfde wijze als wij?

Mensen scheppen genoegen in verbeeldingen, ook van dingen die in het dagelijks leven pijnlijk zijn om te zien, zoals een moeder die haar kinderen vermoordt. Dat genoegen bestaat uit emoties, zoals angst en medelijden, en uit lering. Het omgekeerde, ongenoegen en afschuw, hebben in Aristoteles' visie op de tragische ervaring geen plaats. Laten we nu eens kijken naar gruwelijke gebeurtenissen en ontaarde personages in een aantal Griekse tragedies en daarbij de vraag stellen wat precies angst en medelijden wekt en welke door Aristoteles benoemde factoren daarbij een rol spelen. We dienen dan niet alleen ons eigen perspectief te volgen, maar ook dat van de oorspronkelijke toeschouwers mee te nemen.

Euripides' *Orestes*

Als voorbeeld van een absoluut slecht personage noemt Aristoteles Menelaos in Euripides' *Orestes*. De situatie aan het begin van dat stuk is dat Menelaos en Helena in het holst van de nacht heimelijk zijn teruggekeerd uit Troje. Orestes wordt geteisterd door de wraakgodinnen van zijn moeder Klytaimestra en dreigt samen met zijn zus Elektra door de burgers van Argos ter dood veroordeeld te worden vanwege de moord op hun moeder. Zij stellen nu al hun hoop op Menelaos, maar hij laat zich intimideren door Klytaimestra's vader Tyndareos, spreekt mooie woorden en geeft op het beslissende moment (tijdens de volksvergadering die het

doodvonnis uitspreekt) niet thuis. Uit wraak en in een uiterste poging hun leven te redden, besluiten Orestes en Elektra, met de hulp van Orestes' trouwe vriend Pylades, om Menelaos te straffen: ze willen Helena vermoorden en Hermione, de dochter van Menelaos en Helena, gijzelen om Menelaos alsnog te dwingen de doodstraf te laten herroepen. Helena wordt gedood (maar op wonderbaarlijke wijze verdwijnt haar lichaam) en Hermione wordt gegijzeld. Als zij daadwerkelijk gedood dreigt te worden en de vlammen al oplaaien in het paleis van Menelaos, grijpt de god Apollo in en zorgt voor een goede afloop voor iedereen.

Angst en medelijden als gevolg van de handelingen zijn hier verschuivende emoties. Tot en met de bekrachtiging van het doodvonnis ligt ons medelijden bij Orestes en Elektra. De pijn die Orestes heeft en de bezorgdheid van Elektra om hem versterken ons medelijden. De bezorgdheid van het koor stimuleert dat nog verder. Voor zover we ons met Orestes en Elektra vereenzelvigen, ervaren we ook zelf de angstige spanning die hun situatie wekt. Of zij verdiend of onverdiend door ongeluk getroffen worden is een vraag. Ze hebben bewust en met volledig inzicht de moedermoord voltrokken. Maar het gebeurde wel op bevel van een god, Apollo, die later in het stuk de verantwoordelijkheid ook op zich neemt. Het is dan ook niet echt mogelijk om hier te spreken van een tragische fout die Orestes en Elektra in het ongeluk heeft gestort. Die tragische fout bestaat wel, maar daarvoor moeten we generaties terug in de familie, zoals in het stuk ook expliciet wordt verteld. Aan het begin van dit stuk geldt: hun gezindheid is goed en daarmee ook hun karakter. Angstige spanning treedt verder op als Orestes en Pylades naar de volksrechtbank zijn gegaan om de zaak van Orestes te verdedigen. Het bericht dat het doodvonnis is uitgesproken en de terugkeer van de verslagen Orestes bestendigen het medelijden met hen.

Onze antipathie ligt bij Helena, Menelaos en de verbitterde Tyndareos. Hij is de vader van Klytaimestra en Helena, die zijn dochters verguist maar het Orestes kwalijk neemt dat hij het recht in eigen hand genomen heeft. Zij zijn geen van drieën goede personages in de zin dat ze blijk geven van een goede gezindheid. Daarom biedt de plot weinig ruimte voor angst en medelijden bij de moord op Helena en bij de wraak op Menelaos aan het eind. Helena en Menelaos zijn voorbeelden van verdorven personages die door hun eigen fouten (Helena vertrekt met Paris, heeft talloze doden op haar geweten; Menelaos toont geen karakter) vervallen van betrekkelijk geluk (gered uit Troje) tot ongeluk. Medelijden, aldus Aristoteles, betreft iemand die ongeluk overkomt zonder dat hij dat verdient. Daarvan is bij deze twee personages geen sprake. Tenzij we als toeschouwers (Atheens of modern) het standpunt van Tyndareos delen dat een mens niet het recht in eigen hand mag nemen en op gruwelijke wijze uitoefenen. Wie zich op dat standpunt stelt, ervaart op totaal andere momenten angst en medelijden en waarschijnlijk ook een totaal andere 'katharsis van dergelijke aandoeningen', wat dat dan ook moge zijn.

Stel dat onze sympathie wel bij Orestes en Elektra ligt – ze hebben de moedermoord uiteindelijk voltrokken op gezag van de god Apollo. Tot zover verlopen de emoties dan aardig parallel met Aristoteles' voorschriften, maar in het laatste deel beginnen ze waarschijnlijk toch te schuiven. Dat gebeurt wanneer Hermione, het nichtje van Orestes en Elektra die bij hen is opgegroeid, onschuldig en onwetend het slachtoffer dreigt te worden van de wraakactie op Menelaos. Het fanatisme en de listigheid waarmee Orestes, Elektra en Pylades hun wraak uitoefenen, maken de aanvankelijke sympathie voor hen problematisch, tenzij ook wijzelf van mening zijn dat in zo'n situatie alle middelen geoorloofd zijn. De vraag in hoeverre hier nog steeds sprake is van een goede

gezindheid en dus van een goed karakter, valt niet meer eenduidig te beantwoorden. De drie worden meer en meer de belichaming van het kwaad en dat is in termen van vereenzelviging ontregelend. De angstige spanning en het medelijden krijgen in de slotscène een gelaagdheid: je hebt te doen met Hermione, het onschuldige slachtoffer van de gijzelingsactie en hoopt dat ze het er levend vanaf brengt; of je beschouwt dat als *collateral damage* bij een poging een gerechte wraak op Menelaos uit te oefenen, ondanks het feit dat Orestes en Elektra op het punt staan bewust en met volledig inzicht een moord te begaan op een familielid dat met hen is opgegroeid. Orestes roept aan het eind een verwarrend scala aan emoties op. De lering die een toeschouwer zou kunnen trekken is dat mensen veranderen al naar gelang de omstandigheden waarin ze zich bevinden, dat ze gemakkelijk van slachtoffer tot dader worden. Orestes en Elektra zijn zowel goede als slechte personages, meelijwekkend en angstaanjagend.

Op het beslissende moment, als Orestes Hermione het mes op de keel heeft gezet, verschijnt Apollo die alles rechtzet. Helena straalt inmiddels als een ster aan de hemel, Menelaos moet regeren in Sparta en Argos aan Orestes laten. Orestes trouwt Hermione en Pylades trouwt Elektra. Apollo zal de burgers van Argos met Orestes verzoenen. Weg angst, weg medelijden. Of Aristoteles dit bedoelde met ‘katharsis van dergelijke aandoeningen’ is maar zeer de vraag, te meer daar hij de *deus ex machina* als bepalend element in de plot afwijst. De situaties in dit stuk die onze emoties wekken zijn zo complex, dat het nauwelijks mogelijk lijkt van één universele katharsis te spreken.

Euripides’ *Hekabe*

Met Menelaos, Aristoteles’ voorbeeld van een verdorven personage, loopt het uiteindelijk nog redelijk goed af. Andere schurken in de tragedie treffen het minder. In Euripides’ *Hekabe* heeft het Trojaanse koningsechtpaar Priamos en Hekabe hun jongste zoon Polydoros voor de val van Troje de stad uitgebracht en met een grote hoeveelheid geld ondergebracht bij de bevriende Thrakische koning Polymestor. Als deze hoort dat Troje gevallen is en Priamos gedood, vermoordt hij de jongen, werpt zijn lichaam in zee en houdt het geld. Zodra Hekabe dit ontdekt, laat ze Polymestor met zijn zoons naar het Griekse kamp komen waar zij inmiddels als krijgsgevangen koningin vertoeft. Ze heeft toestemming gekregen van de Griekse koning Agamemnon om wraak te nemen op Polymestor. Deze verschijnt en wordt door Hekabe en haar helpsters binnen in een tent verblind, nadat zij eerst zijn zoons voor zijn ogen hebben vermoord. De verblinde Polymestor komt woedend en kermend de tent uitkruipen, maar de Griekse koning Agamemnon kiest de kant van Hekabe. Polymestor vervalt van geluk in ongeluk door zijn eigen fout. Zijn misdaad maakt dat de straf niet onverdiend is en dat betekent volgens de Aristotelische principes dat zijn lotgevallen geen medelijden wekken. Dat zal ook zeker gegolden hebben voor de oorspronkelijke Atheense toeschouwers, die de schending van de gastvriendschap – waarvan dit een voorbeeld is – hoog opnamen. Polymestor wekt niet ons medelijden op, maar eerder onze afschuw. Op grond van zijn lotgevallen treedt volgens de Aristotelische definitie dus ook geen katharsis op. De vraag of de dood van Polymestors zoons ook geen medelijden wekt, is vergelijkbaar met de vraag naar medelijden met Hermione in Orestes. Als hun onschuldige dood medelijden wekt, heeft dat bij Euripides geen prominentie gekregen – waarschijnlijk om het medelijden met Hekabe dat in dit stuk centraal staat niet te veel te compliceren.

In Euripides’ *Herakles* dreigt de tirannieke Lykos de vrouw en kinderen van Herakles ter dood te brengen. Herakles is in de onderwereld om de driekoppige Kerberos op te halen, Lykos

heeft de macht naar zich toegetrokken, verwacht dat Herakles niet meer zal terugkeren en wil afrekenen met Herakles' familie. Op het moment dat zij hun doodskleden al hebben aangetrokken, keert Herakles echter terug. Hij vermoordt Lykos. Onze sympathie in de eerste helft van het stuk ligt bij de familie van Herakles. Hun precaire situatie veroorzaakt angst en medelijden. Dat zal voor de Atheense toeschouwers ook gegolden hebben, want voor tirannieke alleenheersers was in de Atheense democratische ideologie geen plaats. Angst en medelijden maken plaats voor opluchting of vreugde als Lykos wordt gestraft. Lykos is een voorbeeld van een verdorven personage met wie we ons liever niet vereenzelvigen. Zijn gezindheid is slecht, dus zijn karakter is slecht. Zijn val van geluk naar ongeluk wekt dan ook niet onze angst, noch ons medelijden omdat hij zijn straf verdiend heeft. Deze afloop zou een mooie illustratie zijn van de louterende werking van de tragedie, als we daaronder verstaan dat de toeschouwers gezuiverd worden van de emoties angst en medelijden (wat daar dan ook de zin van is).

Maar we zijn nog maar op de helft van het stuk. Boven het paleis verschijnen Iris, de bode van de goden, en Lyssa, de personificatie van verblinding. Zij hebben van de godin Hera opdracht gekregen om Herakles te straffen, die een buitenechtelijk kind is van haar echtgenoot Zeus. Kunnen we bij goden spreken van goede of slechte karakters, of staan zij boven zulke menselijke kwalificaties? Euripides beeldt goden in zijn stukken af met zeer menselijke eigenschappen, maar het verschil tussen goden en mensen is dat alleen de laatsten kwetsbaar en sterfelijk zijn. Herakles wordt waanzinnig en vermoordt in het paleis zijn eigen kinderen en zijn vrouw. Als hij weer bij zinnen is en tot het verschrikkelijke inzicht komt van zijn daad, wil hij alleen nog maar dood. Deze Herakles, held en slachtoffer in één tragedie, wekt ons volle medelijden. Zijn gezindheid is goed, dus zijn karakter is goed, en de gebeurtenissen die hem treffen zijn angstaanjagend. Hij moordt buiten zijn schuld en komt daarna tot het inzicht van zijn fatale fout. Het is bijna de ideale tragische plot volgens Aristoteles, die dan nog het allerliefst had gezien dat Herakles vlak voor hij zijn pijlen afschoot op zijn eigen familie tot inzicht was gekomen en de moorden niet had voltrokken. Het is dus ook een bijna ideaal voorbeeld van de werking van de tragedie: de 'katharsis van dergelijke aandoeningen'.
Angst en medelijden gelden hier niet alleen de verschrikkelijke gebeurtenissen zelf, maar ook de menselijke conditie in zijn algemeenheid. Tegenover wrokkige goden staat de mens machteloos, zoals met name Euripides meermalen laat zien (*Hippolytos*, *Bacchanten*, *Trojaanse vrouwen*). Herakles' fatale fout is niet aan hemzelf te wijten, maar het gevolg van een eerdere fout van Zeus: deze verwekte Herakles bij een sterfelijke vrouw en Hera verhaalt die fout op de onschuldige zoon.

De tragedie is echter nog niet afgelopen. Theseus, de legendarische koning van Athene die zojuist door Herakles uit de onderwereld bevrijd is, belooft dat hij Herakles zal zuiveren van de moord en dat hij hem in Athene zal opnemen. Omdat Herakles beseft dat zijn verschrikkelijke daad niet het gevolg is van een eigen fout, maar van goddelijke wrok, kan hij dat voorstel uiteindelijk accepteren en voortleven. Herakles wordt daarmee gezuiverd van het moordbloed dat aan zijn handen kleeft, in de stad die in de vijfde-eeuwse tragedie vaak geprofileerd wordt als de plaats bij uitstek die onrecht en gruwelen tot een oplossing kan brengen. Dat biedt weer een heel ander perspectief op katharsis, dat in dit laatste deel ook gelezen zou kunnen worden als zuivering van de smet die aan bepaalde gebeurtenissen kleeft, een positie die ook in de wetenschappelijke literatuur wordt ingenomen.
Angst en medelijden gelden ook in de *Herakles* meerdere personages in het stuk, en wel in zeer verschillende situaties.

Leiden die situaties desalniettemin tot één enkele ‘katharsis van dergelijke aandoeningen’, of is katharsis hier een gestapelde meervoudige ervaring? En wat houdt dat dan precies in, in een constellatie van menselijke wraak, goddelijke wraak en menselijk mededogen?

Euripides’ *Medea*

Euripides’ *Herakles* (ca. 416 v. Chr.) en *Orestes* (408 v. Chr.) bevatten beide elementen die we ook in *Medea* (431 v. Chr.) tegenkomen. Is Medea zonder meer aan te duiden als een slecht personage, als belichaming van het kwaad, omdat ze haar kinderen vermoordt? Het aanvankelijke verloop van de gebeurtenissen duidt daar niet op. Medea maakt een vergelijkbare ontwikkeling door als Orestes en Elektra in *Orestes*. Haar val van geluk naar ongeluk aan het begin van het stuk heeft ze niet verdiend: ze heeft Jason geholpen het gulden vlies te bemachtigen en daarvoor alles opgeofferd, inclusief haar eigen familie. Ze doodde zelfs haar broer voor hem. Nu wil Jason haar en hun kinderen dumpen om een nieuw leven te beginnen met de dochter van koning Kreon. Medea beseft dat ze een grote fout gemaakt heeft door, letterlijk, met Jason in zee te gaan en de banden met haar familie resoluut door te snijden. Die fout, samen met het leed dat haar onverdiend wordt aangedaan, maakt dat zij bewust, met het volle inzicht in de situatie kiest voor wraak. Aanvankelijk zijn alleen Jason, Kreon en Kreons dochter haar beoogde slachtoffers. Daarmee zijn de voorwaarden voor ons medelijden, net als in *Orestes*, gegeven, hoewel ook aan Medea’s handen al moordbloed kleeft van haar eigen familie. We worden in ons medelijden gesteund door het koor.

Jason wordt door Medea herhaaldelijk aangeduid als een grote schoft en zijn optreden in het stuk neemt die kwalificatie niet weg. Als wij al een moreel verdorven personage moeten aanwijzen, dan is dat in het eerste deel van het stuk Jason en niet Medea. Zijn gezindheid is niet goed en daarmee ook zijn karakter niet. Voor de Atheense toeschouwers is Medea’s verbittering heel begrijpelijk: ze heeft Jason wettige kinderen gebaard en is daarmee een volwaardig partner die niet zomaar opzijgeschoven kan worden. Haar wraakgevoelens zijn eveneens acceptabel conform de heroïsche traditie en de daar geldende wetten van geschonden eer.
Ook in *Medea* treedt een mythische Atheense koning op die asiel aanbiedt. Aigeus, de vader van Theseus, komt op de terugweg uit Delphi toevallig langs. Hij had Apollo’s orakel om raad gevraagd omdat hij en zijn vrouw geen kinderen konden krijgen. As hij Medea’s verhaal gehoord heeft, ondersteunt hij haar keuze om wraak te nemen en biedt hij haar asiel na de daad. Medea belooft hem in ruil te zorgen dat hij kinderen zal krijgen. Het verschil tussen het asielaanbod in *Herakles* en *Medea* is, dat Theseus exact op de hoogte is van Herakles’ situatie, terwijl Aigeus wel instemt met Medea’s wraak, maar niet weet hoe zij die zal voltrekken. Pas daarna vernemen we haar plan om niet Jason, maar juist hun zoons te doden. Euripides confronteert de toeschouwer ook hier, net als in *Orestes*, met de relativiteit van angst en medelijden. De situatie in het stuk verandert en Medea kiest op zeker moment voor een andere bestraffing van Jason en wel de zwaarst denkbare: hem alles ontnemen wat hij heeft, inclusief zijn kinderen, maar niet zijn eigen leven. Die keuze brengt wel een geweldig innerlijk conflict bij Medea teweeg, wat de pure kwalificatie ‘verdorven personage’ of ‘belichaming van het kwaad’ verder compliceert. Van slachtoffer wordt Medea dader, maar wel een dader met een verhaal (geen hebzuchtige Polymestor of tirannieke Lykos), net als Orestes en Elektra.
De gevoelens van angst en medelijden worden verder gecompliceerd, zeker voor de oorspronkelijke Atheense burgers, vlak na het optreden van Aigeus, die slachtoffer wordt van Medea’s listigheid. Aigeus’ gastvrijheid wordt in het

stuk aanvankelijk geprezen door het koor van Korinthische vrouwen, die op dat moment nog niet weten van Medea's nieuwe plannen en nog steeds aan haar kant staan. Maar zodra Medea na het vertrek van Aigeus haar plan bekend maakt haar zoons te doden, haakt het koor af en smeken de vrouwen haar tevergeefs haar plan niet uit te voeren. Deels doen zij dat in de context van een lofzang op Athene, die de toenmalige Atheense toeschouwers als muziek in de oren geklonken zal hebben. Ze confronteren Medea met de vraag hoe zo'n door goden gezegende stad haar ooit zal opnemen als het bloed van haar eigen kinderen aan haar handen kleeft. Maar Aigeus moet haar wel opnemen omdat Medea hem een dure eed heeft laten zweren bij de aarde, de zon en alle goden.

Wat gebeurde er met de Atheense gevoelens van angst en medelijden zodra blijkt dat hun mythische koning, en in het verlengde daarvan hun eigen actuele politieke ideologie, door Medea listig misbruikt is om verschoond te blijven van de gevolgen van een gruwelijke moord? Voor ons, hedendaagse toeschouwers, speelt dat sentiment niet, maar de Atheners worden in de ziel geraakt. De gezindheid van Medea blijkt ineens niet goed te zijn en haar karakter meer verdorven dan aanvankelijk leek.

Ook het koor van vrouwen uit Korinthe haakt definitief af als Medea de moord voltrekt. Angst en medelijden verschuiven naar de kinderen die onschuldig sterven. Nadat Medea de moord heeft voltrokken, verschijnt ze boven het paleis op haar vaders zonnewagen, samen met de lichamen van haar zoons. De toegesnelde Jason blijft verstoken van alles achter en mag zelfs zijn kinderen niet begraven.
Medea's daad wordt uiteindelijk door haar vader Helios, de zonnegod, gesanctioneerd (hetgeen overigens een extra druk legt op Aigeus' eed). Onze angst en medelijden heeft op dat moment al een geweldige ontwikkeling doorgemaakt en ook onze gevoelens van empathie, sympathie en antipathie, en nog zoveel andere emoties die in Aristoteles' definitie helemaal geen rol spelen. Wat katharsis in relatie tot de tragedie *Medea* of in relatie tot het personage Medea na deze goddelijke sanctionering inhoudt, voor ons gezamenlijk of voor ieder van ons afzonderlijk, voor de oorspronkelijke Atheense mannenburgers gezamenlijk of afzonderlijk, voor de tijdgenoten van Aristoteles gezamenlijk of afzonderlijk, of voor Aristoteles zelf, blijft voor mij een compleet raadsel. Je bent blij, na afloop van zo'n stuk waarin je gevoelens alle richtingen op gesleept zijn, dat je eigen woelige leventje niet zulke stormachtige dimensies aanneemt. Maar ik weet werkelijk niet of Aristoteles dat nou bedoelde te zeggen met 'katharsis van dergelijke aandoeningen'.

Conclusie
De vraag hoe de verbeelding van het kwaad tot katharsis kan leiden, is niet te beantwoorden zolang onduidelijk is wat Aristoteles met katharsis bedoelde. De noodzakelijke voorwaarden voor het optreden van katharsis zijn echter wel toetsbaar.
Noodzakelijk zijn personages die handelen en die tijdens of door hun handelen angstwekkende en meelijwekkende situaties ontketenen die gepaard gaan met leed. Slechts een bepaald soort personages kan dit effect optimaal tot stand brengen. Personages die het pure kwaad belichamen vallen daar niet onder. Zij komen in de Griekse tragedie nauwelijks voor. Lykos en Polymestor zijn uitzonderingen. Als representatie van een menstype wekken zij wellicht wel angst, maar in elk geval geen medelijden. Het zijn geen personages met wie de toeschouwer zich snel zal identificeren. Hun lotgevallen zijn in Aristotelische zin ontragisch en deze personages staan slechts in functie van het diepe leed dat andere personages treft, respectievelijk Herakles en Hekabe.

Het kwaad dat uitbarst in personages als Orestes, Elektra, Hekabe en Medea is veel confronterender omdat zulke personages in veel hogere mate zijn zoals wij zijn, dingen meemaken zoals wij ze meemaken en daarop reageren zoals wij zouden kunnen reageren. Zulke personages appelleren direct aan de eigen voorstellings- en belevingswereld van de toeschouwers en wekken daardoor gemakkelijk onze gevoelens van sympathie, of tenminste empathie. Met wat voor kwaad zouden wij zelf reageren als we ons in de situatie verplaatsen van dit soort personages die zo zwaar beproefd worden en daar zo instinctief op reageren?

Katharsis hoeft echter geenszins gebonden te zijn aan kwaad dat door een hoofdpersonage belichaamd wordt. Herakles laat zien dat een hoofdpersonage dat zelf vrij is van kwaad, tot vreselijke daden gebracht kan worden, met groot persoonlijk leed tot gevolg. Het kwaad zetelt bij anderen, in dit geval goden (Zeus en Hera) die we zelf niet eens te zien krijgen. De mens of halfgod die noodzakelijkerwijs handelt zoals zij beschikken, wordt het slachtoffer.

Bovengenoemde voorbeelden geven aan dat het kwaad in een of andere vorm altijd een rol lijkt te spelen bij het ontstaan van situaties die angst en medelijden wekken. Ik ken geen Griekse tragedie waarin het kwaad helemaal geen rol speelt, of waarin geen enkel causaal verband bestaat tussen een vorm van kwaad en de verschrikkelijke dingen die gebeuren of die dreigen te gebeuren maar op het laatste moment verijdeld worden.

Voor de uiteindelijke duiding van het begrip ‘katharsis’ helpen de voorbeelden ons helaas weinig verder. Aristoteles voert goed en kwaad, angst, medelijden en katharsis op als universele grootheden of, beter gezegd, lezers van de *Poetica* beschouwen ze gemakkelijk zo. De behandelde voorbeelden geven echter aan dat een universeel karakter zonder precieze bepaling voor deze begrippen eigenlijk niet houdbaar is.

Herman Altena werkt als zzp-er voor theater- en onderwijsinstellingen in binnen- en buitenland. Hij verzorgde cursussen over antiek theater voor de Universiteit Leiden, de Universiteit van Athene en de Universiteit Utrecht. Ook is hij actief in het postacademiaal onderwijs voor leraren klassieke talen en verzorgt hij gastlessen in het voortgezet onderwijs. Zijn specialisme is de Griekse tragedie. Hij vertegenwoordigt Nederland in het European Network for Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, maakte diverse vertalingen en bewerkingen van Griekse tragedies voor Theatergroep Hollandia, Het Zuidelijk Toneel, ZT Hollandia, Het Paleis, De VeenFabriek en NTGent. Sinds het voorjaar 2008 verzorgt zijn bedrijf ‘Antiek Theater’ cursussen over het theater van de Oudheid voor een algemeen publiek (www.antiektheater.nl).

Medeplichtig aan terreur

- *Richard III* van Toneelgroep Amsterdam uit 1994 -

Vijftien jaar geleden, in 1994, zag Els Launspach Richard III door Toneelgroep Amsterdam, in regie van Gerardjan Rijnders. Voor Toneel Theatraal schreef zij een kritiek[10]. Theater Schrift Lucifer publiceert precies vijftien jaar later een essay van de auteur zelf, waarin zij haar eerdere mening herroept. Dit essay is elders in Theater Schrift Lucifer #8 te vinden. Hieronder allereerst de integrale kritiek uit 1994.

Els Launspach

De *Richard III* van Toneelgroep Amsterdam is als een oud bos waar een brand heeft gewoed. Als treurige, duistere staken staan de mensen bij elkaar. Door de ineengevlochten takken tocht de wind, daar is ook geen soelaas te vinden. Boven deze ellende ontvouwt zich tot drie maal toe het triomfantelijk baldakijn. De soepele zijde heeft de vorm van een kroon die het teken moet zijn van ordening, stabiliteit en vreugde. Maar het is een wanhopig symbool in een lege wereld. Zelfs de heerser wankelt, door zijn dode wortels van zijn levenssappen beroofd. Met deze drie momenten, ironische verwijzing naar de ceremoniële scènes in veel andere stukken van Shakespeare, markeert Toneelgroep Amsterdam het begin, het midden en het einde van *Richard III*. Op deze momenten houdt iedereen de adem in. Er is nauwelijks actie. Het zijn *tableaux vivants* die niet bij Shakespeare zijn te vinden. Door deze toevoeging krijgt de voorstelling extra zeggingskracht. Eerst wankelt Edward naast zijn koningin, ten teken dat de verzwakte macht rijp is voor intriges. Precies in het midden wankelt Anne, door Richard tot zijn koningin gemaakt. En aan het eind... wankelde daar niet heel even Richmond die ons in zijn met modder besmeurde, maar gouden wapenrusting zojuist de richting van de toekomst wees, Richmond waarop zelfs de lijken hun hoop gevestigd hadden?
Maar schijn bedriegt. Het is geen oud bos waarin de brand heeft huis gehouden, maar een tamelijk jonge maatschappij. Je zou bijna zeggen: een nieuw te vormen natie. Weliswaar heeft deze samenleving al vele generaties gekend, maar de *clans* hebben elkaar op bevel van hun stamhoofden doodgestoken.
Waar hebben we dit al eens eerder gezien? Telkens was het treffen gruwelijker, de poespas eromheen verknipter. Elke keer waren de leugens groter. Ten tijde van de machtsovername door Richard kan de propaganda niet funester zijn. Maar de mannen hebben nog steeds geen onderscheidingsvermogen. En als ze dat wel hebben, is het angst of ambitie die hun handelwijze regeert. En wat drijft Lady Anne om zich door Richards doorzichtige vleierij te laten raken? De wanhopige relatie tussen slachtoffer en beul zoals deze vierhonderd jaar later in de film *Nightporter* door Charlotte Rampling en Dirk Bogarde werd verbeeld? Ook de vrouwen zijn verlamd in deze crisis die na de brand diep onder de oppervlakte woedt. Slechts woorden hebben zij tot hun beschikking om hun gevoelens weer te geven. Ernaar handelen kan alleen volgens een bepaalde dogmatiek.

Hemeltergend

Het is deze *tour de force*, de verleiding van Lady Anne bij de baar van haar schoonvader in het begin van het stuk, die Richard het meest karakteriseert. In de burgeroorlog die aan het stuk voorafging heeft deze telg uit het huis van York Anne's man vermoord, de prins van Wales. Hij heeft ook haar

[10] Toneel Theatraal, jaargang 115 (1994) nr.4 (april) p. 38/9.

vader gedood, de graaf van Warwick die zich bij de oppositie had aangesloten. En tenslotte werd haar schoonvader, de vroegere koning Henry VI die al jaren voor krankzinnig werd gehouden, door Richard in de Tower vermoord. En toch spint Richard Anne in. Met zijn leugens maakt hij haar - bijna voor de sport - medeplichtig.
In de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam had Lady Anne (Lineke Rijxman) tegenover het hemeltergend misbruik van woorden door deze Karadzic *avant la lettre* tenslotte geen verweer. Overal was een reden voor te vinden. Alles was geperverteerd. Ze zweeg. Gaf toe, ijdel in de hoop nog iets aan zijn programma te veranderen. De enige weg die er voor haar nog viel te gaan bewandelde zij, zoals wij nu ook, met open ogen.
De Richard van Pierre Bokma kent geen belemmeringen. Zijn energie is zo vitaal dat zijn adem pas aan het eind van de voorstelling stokt. Dan pas slaat de desolaatheid naar binnen die hij steeds om zich heen heeft gezaaid. Hij fluistert zijn laatste hoop, beseffend dat die met het uitspreken al vervlogen is. Vlak daarvoor hebben we tijdens zijn droom die hulpeloze arm gezien, klauwend in de lucht. Richard zelf is in de zwarte nacht verzonken. Even probeert hij zijn energie nog terug te vinden in de toespraak tot zijn leger, maar het lukt hem niet. En als er al opluchting in ons hart was, dan wordt die meteen doorgeprikt door de retoriek van Richmond (Richard Gonlag) die zich, boven aanzwellende muziek uit, voor zijn nieuwe carrière opblaast tot een vuursalamander met Gods zegen op zijn tong.
In de tussentijd hebben wij de weergaloze terreur van Richard en zijn maat Buckingham (Hajo Bruins) gezien, de angst en het opportunisme van de burgemeester als *opinionleader* (Hugo Koolschijn) en de machteloze bitterheid van de vrouwen, de enigen die alles in volle omvang blijven benoemen midden in Richards gezicht. Elizabeth Wydville (Marjon Brandsma), die zich tijdens Richards huwelijksaanzoek voor haar dochter opeens realiseert hoe Richard Richmond de pas af wil snijden. De hertogin van York (Kitty Courbois), aan wie naast haar meedogenloze vervloeking van haar zoon ook een laatste gebaar van liefde ontsnapt. En Margaret (Sigrid Koetse), die als vroegere koningin de zure vruchten van haar eigen vechtlust moet plukken. Zij die de burgeroorlog heeft verloren, lijkt alleen te leven voor de inlossing van haar wraak. Haar voorspellingen, door Toneelgroep Amsterdam handig gebruikt om de belangrijkste personages bij het publiek vertrouwd te maken, vormen dan ook het weefsel dat de dramatische handeling bijeen houdt. Want iedereen, ook Buckingham, realiseert zich tenslotte door onwillekeurig haar woorden te herhalen dat er - ooit - een andere weg mogelijk was.

Anker van de tirannie
Moest ik de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam in de regie van Gerardjan Rijnders in twee woorden karakteriseren, dan zou ik zeggen: pijnlijk adequaat. Zo strak was de enscenering, dat hij helderder was dan het stuk. Het ensemblespel maakte één ding duidelijk: hadden de bomen gezonde wortels gehad, dan waren mannen als Richard en Buckingham nooit tot zo'n kaalslag in staat geweest. Hiernaast gold er in alle gebruikte toneelmiddelen een onwrikbare tweedeling tussen de mannen en de vrouwen waardoor het lugubere krachtenspel in stand werd gehouden. Niet alleen in de mise-en-scène en speelstijl (soepel en handelend tegenover ingesnoerd en tot *slow motion* beperkt), maar ook in de meesterlijke bijdrage van de kostuums (Rien Bekkers). De basiskleur - of geen kleur - van alle mannen was zwart: edelen, moordenaars, koningen (Richmond en de onschuldige burgers vormden een uitzondering). Toch waren de verschillende clans aan stamkleuren te herkennen. In de felle en fraaie Elizabethaanse 'robe' van de vrouwen: als beelden van emotie, de uitvergroting van hun verlamming en

belemmering, stonden de dames voor het leed van hun huis. Door de gruwelen waren hen de haren letterlijk te berge gerezen, als een kunstige verticale knot die het stille verhaal achter hun gedeclameerde woorden vertelde, met Margaret als hoogste in deze eigenaardige, getto-achtige hiërarchie van verdriet.
Zo was de hele voorstelling doorspekt met kleine kaantjes humor, die deze constructie van de zich herhalende geschiedenis enerzijds sinister maakten en anderzijds relativeerden. De stamkleur die de positie van de mannen aangaf, was bijvoorbeeld alleen te vinden in de simpele haarband, het summiere teken van hun loyaliteit en (naast de extreme postuur van de vrouwen) tevens de maat van hun bewuste gevoelens. Wat een verleidelijke eenvoud: rood voor York, blauw voor Lancaster, paars voor Warwick, groen voor Wydville (de achterban van Edwards vrouw Elisabeth) en geel (die voorloper van het bezoedelde goud) voor Tudor.
In een beheerst afstandelijke stijl met hier en daar dynamische uitschieters besprongen de edelen de ruimte, gekleed in een wijd uitwaaierend zwart overkleed met onmiskenbaar oosterse trekjes: de suggestie van een vechterskaste, maar ook een knipoog naar de koningsdrama's van Shakespeare uitgevoerd door Théâtre du Soleil. Zeker op het moment dat Bokma en Bruins in actie komen, die de groeiende samenwerking tussen Richard en Buckingham aanvankelijk alleen met stil spel gestalte gaven (geholpen door de dominante lichtbundels van Henk van der Geest). De opmaat naar de kroning is versneld, hier en daar werd gekapt, en de volle dynamiek van dit doodenge duo ontplooit zich in de rennende opkomst en afgang bij de scènes met de angstige burgemeester, die wordt gedwongen mee te jongleren. Met het afgehakte hoofd van Hastings in zijn onwillige handen is de man het anker van de tirannie. Want onder het zwarte overkleed blijkt er bij elk mens zwarte beulskledij te zitten, ongeacht zijn maatschappelijke positie: men gehoorzaamt, zonder veel vragen. En wanneer er gemoord en gevochten wordt, ligt de nadruk op de torso in maliënkolder, blote slagersarmen en een gepantserd geslacht.

Alibi

In het dode bos maakt het bijna niets meer uit. De vele rollen kunnen in een handomdraai verwisseld worden. Ook dat is mogelijk gemaakt door de nadruk op het ensemblespel; en door de grote zwarte vloerdelen van Paul Gallis die het verdeelde Engeland in toenemende mate tot een doolhof maken. Vloerdelen als machtsblokken waartussen loopgraven ontstaan, waarachter de kinderen simpelweg vanaf de taille worden getoond en waarop de roemloze slachtoffers van de oorlog zich droogjes neerleggen: ziehier het slagveld.
Het voldoet. Er is goed nagedacht over de toneelmiddelen die men in de tijd van Shakespeare gebruikte en daarop is (net als bij Rijnders' *Hamlet* van zeven jaar geleden) met alle moderne inzichten voortgeborduurd. Alleen de dubbelrol van Hans Kesting als Clarence én de jonge prins Edward vond ik minder overtuigend én verwarrend. Ten nadele van de acteur botste de helderheid hier wel met het concept, door het gebruik van dezelfde rode haarband: beide personages zijn toch al afkomstig uit hetzelfde huis.
Dat neem ik op de koop toe. Want juist door die gestroomlijnde, sobere enscenering zonder direct politieke verwijzing gaat de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam over de voorwaarden voor terreur: het dode bos, intimidatie en verschuivende leugens die als propaganda doeltreffend blijken. Maar de *clou* van de zaak - de cynische griffier van Peter Oosthoek geeft dat haarscherp aan - is toch de receptie van die leugens. Is de overgave van Lady Anne en het opportunisme van de burgemeester vierhonderd jaar geleden nog vooral aan Richards acteertalent en verbale virtuositeit te wijten, nu kijken wij door deze poses heen. Het maakt Richards overwinning op beide figuren voor ons niet

bevredigend. Alleen als we ons realiseren dat de woorden een doorzichtig masker geworden zijn, bijna een soort code die de crimineel ons verschaft om onze eigen inadequaatheid een alibi te geven, wordt het stuk hoogst actueel.

Richard III – Toneelgroep Amsterdam 1994. Tekst: William Shakespeare. Regie: Gerardjan Rijnders. Decor: Paul Gallis. Kostuums: Rien Bekkers. Met ondermeer: Pierre Bokma, Marjon Brandsma, Hajo Bruins, Peter Oosthoek en Lineke Rijxman.

Deze kritiek verschijnt als bijlage van het essay Schurk of zondebok? *van Els Launspach, Theater Schrift Lucifer # 8, voorjaar 2009.*

Schurk of zondebok?

- Confronterende vragen over Shakespeare's *Richard III* –

In 1994 zag Els Launspach Richard III door Toneelgroep Amsterdam, in regie van Gerardjan Rijnders. Voor Toneel Theatraal schreef zij in april 1994 een kritiek[11]. Theater Schrift Lucifer publiceert precies vijftien jaar later een essay van de auteur zelf, waarin zij haar eerdere mening herroept. Ging zij vijftien jaar geleden net als iedereen uit van het idee dat Richard III een 'toneelportret van een tiran' is, nu vraagt ze zich af hoe het toch kan dat iedereen klakkeloos meeloopt in een zorgvuldig georkestreerd proces van scapegoating. Aan de hand van de mimetische theorie van René Girard ontrafelt Launspach stap voor stap de Tragedie van koning Richard III als een vervolgingstekst.

Els Launspach

Het gebeurt niet vaak dat een toneelcritica haar gepubliceerde mening over een voorstelling herziet, en toch is dat het geval in dit essay. In 1994 schreef ik een recensie in Toneel Theatraal over de opvoering van *Koning Richard III* door Toneelgroep Amsterdam. Zonder aarzelen wees ik hierin de hoofdpersoon, koning Richard III, als misdadiger en manipulator aan en verbond hem zelfs met een persoon in de actualiteit van dat moment. Nu denk ik er heel anders over, en stoort het me dat recensenten en dramaturgen zo makkelijk uitgaan van de veronderstelde *bottomline* van het stuk: de opkomst en ondergang van een despoot.
'Shakespeare-schurk tussen de oliesjeiks' kopt de Groene

[11] Toneel Theatraal, jaargang 115 (1994) nr.4 (april) p. 38/9.

Amsterdammer naar aanleiding van de productie in het Holland Festival 2008[12]. Dagblad Trouw spreekt over een 'van intriges en kuiperijen barstende geschiedenis' en portretteert de hoofdpersoon als volgt: 'Hoe beheerst staat deze Richard daar zijn plannen om de macht te grijpen voor te bereiden. Slechts een lichte scherpte in zijn stem verraadt zijn doortraptheid. Eenzelfde pepertje kleurt zijn hoffelijke oogopslag met gewetenloosheid. Deze man ontgaat niets. Deze man is nietsontziend. Een oercharmante schurk.'[13]
Weinig variatie op een thema, gezien deze woorden in 2006: 'Met Richard III heeft Shakespeare de ultieme slechterik geschapen, een gewetenloze beul die zijn weg naar de macht, naar het koningschap plaveit met bloed. Mag hij daarin op Macbeth gelijken, een essentieel verschil is dat Shakespeare deze een drijfveer geeft – de voorspelling van de heksen – maar zoiets bij Richard nalaat. (…) Richard is de kille onmenselijkheid zelve, de duivel in persoon.'[14]
In voorpublicaties en theateraanbiedingen is de toon vergelijkbaar. Dan heet het stuk '…een portret van een gewelddadige opportunistische carrièremaker (…), de incarnatie van het kwaad, een man die er alles voor over heeft om aan de macht te komen. Zijn gang naar de troon gaat letterlijk over lijken. Deze laatste koning van York is de vileine held die zich onderdompelt in macht en verraad. Uiterlijk mismaakt maar gesierd door een grote schijnbare charme, weet hij zelfs de weduwen van door hem vermoorde mannen voor zich te winnen. Nadat hij de´ war of the roses´ voor het huis van York gewonnen heeft, richt zijn agressie zich tegen zijn eigen familie. Alle mogelijke tegenstand ruimt hij uit de weg. In een nietsontziende poging de troon voor zichzelf op te eisen, laat hij op een listige manier zijn twee broers en hun zonen vermoorden, waarbij hij zelf buiten schot blijft.'[15]
In mijn recensie van veertien jaar geleden was ik me bewust van de historische onjuistheden in de Tudormythe die Shakespeare als inspiratiebron had gebruikt, maar ik ging evengoed uit van de gebruikelijke 'universele betekenis' in dit 'toneelportret van een tiran'. Waarom zie ik het nu dan anders?

Twee redenen. Tijdens het schrijven van de roman *Messire* heb ik me meer verdiept in de bizarre denkbeelden van de Tudors over de laatste koning van de voorgaande dynastie. Daarna kwam ik in aanraking met het gedachtegoed van de literatuurwetenschapper René Girard, en op grond van diens terminologie ben ik geneigd de *Tragedie van koning Richard III*, zoals het historiestuk van Shakespeare officieel heet, als een vervolgingstekst te beschouwen. Kort gezegd is dat een tekst die de vervolging en afstraffing van de hoofdpersoon vanzelfsprekend maakt. Sterker nog: een narratieve structuur die verleidt tot tevredenheid daarover. Een tekst, tenslotte, die geschreven is vanuit het gezichtspunt van de vervolgers maar net doet alsof het een universele kwestie is van goed en kwaad. Het woord vervolgingstekst gebruiken is niet gangbaar bij een toneelschrijver als Shakespeare. Hoe ik hiertoe gekomen ben, zal ik zorgvuldig uit de doeken moeten doen. Allereerst enkele begrippen uit Girards mimetische theorie.

Zijn wij autonome individuen?
René Girard ontdekte dat narratieve structuren, in verschillende tijden en op verschillende plaatsen ontstaan, veelal hetzelfde patroon hebben. De hoofdpersoon imiteert in zijn/haar verlangens onbewust iemand anders. Meestal komt

[12] Loek Zonneveld in De Groene van 20 juni 2008.
[13] Hanny Alkema over dezelfde HF voorstelling in Trouw van 9 juni 2008.
[14] Hanny Alkema in Trouw van 24 augustus 2006.
[15] Uit de theateraanbieding van de Rotterdamse schouwburg, juni 2006.

hij[16] met dit model in conflict omdat de ander het realiseren van zijn verlangens in de weg staat, dus van model tot obstakel wordt. De bewondering slaat om in jaloezie en de vriendschap in rivaliteit. Dit patroon, dat Girard ontdekte bij Cervantes, Stendhal, Proust, Flaubert, Dostojewski en Shakespeare, brengt een nieuwe visie met zich mee op het begrip 'subjectiviteit'. We willen allemaal graag geloven dat we autonoom zijn, maar onbewust imiteren we de begeerte van een ander.

Zolang de mensheid bestaat, veronderstelt de mimetische theorie, leidt deze navolging tot rivaliteit en conflict. De één wil het object krijgen en de ander wil het behouden. Dat zie je terug in oorsprongsverhalen en andere mythen, waar het model vaak heel nabij is: een goede vriend, een (tweeling) broer, een zoon, een neef, een zwager[17]. Het object dat begeerd wordt kan gedrag of status zijn, de watertoevoer, de kroon, de mooiste man of vrouw, of dat bijzondere huis. De waarde ervan neemt toe naarmate de rivaliteit heviger is en het begeerde goed schaarser. Het opmerkelijke van deze driehoek is dat het object van begeerte in zo´n escalerend conflict op de achtergrond raakt. Het subject en het model bieden in hun rivaliteit steeds meer tegen elkaar op en gaan daardoor op elkaar lijken. Door de mimesis worden ze dubbels van elkaar; de verschillen tussen hen verdwijnen, hoewel ze die juist van beide kanten benadrukken. Bij het uitbreiden van het conflict naar de achterban – geweld is besmettelijk – komt het tot een maatschappelijke crisis.
De eerste scène van Shakespeare's Romeo en Julia kan als voorbeeld dienen. Twee jongens van rivaliserende partijen krijgen ruzie en binnen de kortste keren is heel Verona erbij betrokken. De vorst komt aangalopperen om de orde te herstellen, de leiders van de twee partijen worden streng toegesproken en verboden opgelegd, maar dat helpt slechts voor even.
In de meeste narratieve structuren blijft het patroon van de mimetische begeerte zonder reflectie, en dat houdt de illusie van het individu (en de lezer of toeschouwer) intact. Dit noemt Girard de romantische leugen. In ´grote´ literatuur worden personages door hun ellende soms wel eens wijzer. Dan onderkent de hoofdpersoon zijn illusie van autonoom handelen, een moment van 'romaneske waarheid'. Voor Girard is Shakespeare een romaneske auteur bij uitstek. Toch waag ik dat in het geval van de *Tragedie van koning Richard III* te betwijfelen.

De mimetische crisis

Wat Girard in de literatuur aantoonde was het belang van de toe-eigeningsmimesis, namelijk de begeerte naar een object, een status of zelfs een verlangen dat een ander al heeft. In plaats van de klassieke rechte lijn van het begerende subject naar het object, of andersom de aantrekkingskracht die het object op het subject uitoefent, heeft mimetische begeerte een driehoeksstructuur. Omdat het model iets drinkt, wil het subject die dat ziet, ook drinken. Normaal is dit geen probleem, drinken is een natuurlijke behoefte; maar dít glas water willen hebben, is een begeerte. Vervang dit glas water

[16] In de rest van het artikel wordt met 'hij' uiteraard ook 'zij' bedoeld. Zie voor de eerste ontdekkingen van Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961.
[17] Goede vrienden: Leontes en zijn jeugdvriend in *Winteravondsprookje*, de twee stelletjes in *Midzomernachtdroom*. Broers: Seth en Osiris, Kain en Abel, Atreus en Thyestes, Eteocles en Polyneikos, Romulus en Remus. Vader en zoon: Kronos en Zeus, Philips en Carlos in *Don Carlos* van Schiller. Neven of neef/oom: Dionysos en Pentheus in *Bacchanten*, Hamlet en Claudius in *Hamlet*, Agamemnon en Aighistos in het eerste deel van de *Oresteia*. Zwagers: Oedipus en Kreon in *Oedipus Rex*. De mythische religie installeert het *verschil* als afweer tegen dreigend mimetisch geweld. De narratieve structuur toont dus een fundamentele ongelijkheid: de 'goede' held Osiris/ Eteocles/ Romulus tegenover de 'slechte´ overtreder Seth/ Polyneikos/ Remus. Altijd is er in de mythologie één die wordt gedood en verguisd, nadat hem een overtreding is toegeschreven die hem tot schuldige maakt.

door dít huis, deze partner, het presidentschap, dan wordt duidelijk dat het model tegelijkertijd het obstakel is. Ik kan geen president worden zolang mijn grote voorbeeld door wie ik die functie leer begeren, dat ambt bekleedt. Ik moet hem of haar uit dit ambt verwijderen. Er ontstaat rivaliteit, die op zichzelf al sterk mimetisch is: ik houd de ander in het oog, en deze houdt mij in het oog. We gaan gelijk op. De strijd escaleert, beide zoeken we aanhang. Als niets ons tegenhoudt, zoals bijvoorbeeld de wet, zullen we proberen elkaar te vernietigen. En niet alleen wij proberen elkaar te vernietigen, ook nieuwe mensen mengen zich in de strijd, meegevoerd door de imitatie. Er ontstaat chaos. Vriend en vijand zijn nauwelijks meer te onderscheiden, een toestand van ernstige indifferentiatie. Alles lijkt op elkaar en iedereen staat iedereen naar het leven.

Vooral wanneer er geen sprake is van sterke taboes, verboden[18] of een justitieel apparaat kan de mimetische begeerte resulteren in eindeloze vetes en oorlogen. Een dergelijk zichzelf voortplantend geweld kan de groep of samenleving op de rand van ondergang brengen. Deze vorm van 'gelijkheid' moet vanaf de vroegste tijden zo bedreigend zijn geweest dat de menselijke soort er een remedie voor ontwikkelde.
In een poging om aan het geweld – en daarmee aan de crisis - een einde te maken, zocht men de oorzaak van de sociale onrust (of van de schaarste die de onrust op gang had gebracht) in een kwetsbare figuur zonder achterban: vreemdeling, blinde, mankepoot, vrouw, kind, bedelaar, aanhanger van een ander geloof. Door hem/haar te ontmenselijken en een overtreding toe te schrijven, werd onbewust het verschil weer geïntroduceerd. Op grond van die denkbeeldige schuld kon de aangewezen zondebok worden verstoten of gedood, en de onrust leek tot stilstand te komen. Wonderbaarlijk. Plotseling zijn er geen dubbels meer, want dat ene slachtoffer (of die ene groep afwijkende mensen) is schuldig. Dat geeft rust.
Deze 'oplossing' beschermt de gemeenschap tegen de mimetische crisis van dat moment, maar óók tegen het geweld dat daarna weer tot uitbarsting kan komen. Want volgens Girard vloeit alle menselijke geweld voort uit mimetische begeerte. De remedie van uitdrijving en moord is de oudste manier om een gemeenschap te vormen en verschaft het fundament van alle culturele instituties. Overal in de wereld zijn religies ontstaan door de enige uitweg uit de mimetische crisis, het zondebokmechanisme, te institutionaliseren.
Maar nu het interessantste deel van Girards onderzoekshypothese, de karaktermoord. De gezamenlijke drijfveer om de zondebok te dehumaniseren (hem bijvoorbeeld te zien als een monster of een kakkerlak, kortom de belichaming van het kwaad) en hem te doden wordt door de gemeenschap ervaren als een 'goede' daad vanuit de onaantastbare overtuiging dat hij schuldig is. Aangezien de moord plaatsvindt door collectief op te treden, zoals lynchen, kan ieder zich onttrekken aan een besef van verantwoordelijkheid. En de oplossing van de mimetische crisis werkt het best als het slachtoffer zelf schuld bekent; want dan hoeven de vervolgers zichzelf niet als uitvoerders van geweld te beschouwen, maar van gerechtvaardigd (her)scheppen van orde.

Het verschil
Het zondebokmechanisme creëert dus een uitzonderingspositie, en dat brengt een eigenaardig verschijnsel met zich mee. Omdat het slachtoffer na zijn dood of uitdrijving de oorzaak van de herstelde rust bleek te zijn, werd hij tot iets heiligs, tot god gemaakt. Weliswaar kreeg hij

[18] Misschien niet voor niets luidde één van belangrijkste van de tien geboden die Mozes ontving 'Gij zult niet de vrouw van uw buurman begeren'.

de schuld van de crisis maar op grond van de herwonnen eenheid werd hij tevens als weldoener beschouwd. Deze wending hielp de gemeenschap om de eigen rol in het uitdrijvingsgeweld niet onder ogen te zien. Enerzijds dichtte men - om de moord te rechtvaardigen – de zondebok allerlei misdaden toe waardoor hij het karakter van een overtreder kreeg, anderzijds werd hij vereerd als een held of als een god. Een van de vele historische voorbeelden is Jeanne d'Arc, als ketter verbrand en later door dezelfde katholieke kerk heilig verklaard. Een voorbeeld in de mythologie is Oedipus, die het raadsel van de sfinx oploste en als een held werd binnengehaald in Thebe. Door de koningin te trouwen werd hij de nieuwe koning en in die functie moest hij jaren later de pest oplossen die de stad in zijn greep had gekregen. Zonder dat hij het wist bleek hij schuldig te zijn aan de dood van zijn vader en incest met zijn moeder, twee grote maatschappelijke taboes. Nadat hij zichzelf had gestraft door beide ogen uit te steken en de stad te verlaten, werd zijn nieuwe woonplaats in Kolonos, waar iedereen hem raad kwam vragen, tot pelgrimsoord. Natuurlijk bevatten ook het Oude en Nieuwe Testament verschillende voorbeelden, culminerend in de kruisiging van Jezus.

Meestal houdt het vertelprocédé een mythische vertekening in, want de wederkerigheid die zo karakteristiek is voor mimetisch geweld wordt consequent verhuld[19]. Waar het natuurlijk om draait, is dat zowel in het 'schuldige' als in het 'heilige' aspect het verschil opnieuw wordt geïntroduceerd. Uit de 'overtreding' van de zondebok valt dan ook te begrijpen waarom de almachtige Griekse goden zulke jaloerse ijdeltuiten en ruziemakers zijn. Tevens wordt duidelijk waarom het taboe op *hybris*[20] zo veelvuldig in Griekse mythen en de daarop gebaseerde tragedies voorkomt; want als de mens zichzelf in streving of verlangen gelijk stelt aan de god, vervalt het verschil en dat is een voedingsbodem voor het onbeheersbare geweld dat het voortbestaan van de gemeenschap bedreigt. Samenvattend: het wankele evenwicht van de menselijke beschaving berust volgens Girard op het plegen van geweld jegens een zondebok, geweld dat door de omstanders als 'heilzaam' wordt ervaren. De verhulling van de historische, reële moorden voltrekt zich door middel van een merkwaardige heiligverklaring van de slachtoffers, die zich zogenaamd vrijwillig opofferden. Daarover vertellen de mythen, en ondanks de enorme diversiteit schuilt achter elke oorsprongsmythe een historische zondebok. De vermoorde persoon had twee gezichten, misdadig en heilig, destructief en genezend, schepper van chaos en van nieuwe vrede. Het heilige ligt verankerd in sacrificieel geweld, zegt Girard. Sacrificieel in die zin dat dankzij het zondebokmechanisme het 'grote geweld' onder controle wordt gehouden[21].

[19] Girard ziet in de tragedie als kunstvorm de typische uitdrukking van een uitgewerkte offercrisis. Nadat hij zich in *God en geweld,* Tielt 1993 (*La Violence et le Sacré*, Paris 1972) heeft afgevraagd waarom steeds weer een enkeling in de mythen schuldig wordt bevonden aan de vreselijkste dingen, en waarom die enkeling steeds weer bijzondere kenmerken heeft (zoals letsel aan oog of been), illustreert hij dit principe in de Griekse tragedie *Oedipus Rex* van Sophocles. Veelzeggend is het meervoud aan daders die de vorige koning Laios bij de driesprong zouden hebben gedood, want dit meervoud wordt in de loop van de handeling enkelvoud. Er blijft één dader over, Oedipus. In deze 'oplossing' van de crisis, wordt het cultuurstichtende en agressie afwendende aspect van het offer duidelijk.

[20] Hybris heeft verschillende betekenissen. Het meest bekend is 'overmoed' maar ik gebruik liever 'zelfoverschatting' of 'onmatigheid'.

[21] Wanneer het zondebokmechanisme niet helemaal is getransformeerd breekt nieuwe onrust uit, met weer nieuwe zondebokken. Girard noemt dit een sacrificiële crisis, een uitbreiding van de chaos waarbij het zondebokmechanisme niet meer helpt. Vaak geeft een dramatisch verloop in een verhaal of toneelstuk een opeenvolging van twee mimetische crisissen weer, die tenslotte met een 'geslaagde' zondebok afdoende resulteert in een nieuwe vrede met bijbehorende riten en mythen. Voorbeelden hiervan zijn de *Oresteia* van Aeschylos en *Bacchanten* van Euripides.

Geritualiseerd
Het heilige aspect werd levend gehouden met geritualiseerde herhalingen van de oorspronkelijke moord – offers - en vertelkunst, zodat het effect van eensgezindheid bewaard bleef. De antropologie toont aan dat veel culturen een dergelijke achtergrond hebben. Het ritueel herhaalt de funderende moord en de mythologie zorgt voor het vertekende verhaal van zijn ontstaansgeschiedenis.

Een constante in de gedachtegang van Girard is dus dat een godsdienst met haar geboden, verboden en instituties altijd op een reële moord gebaseerd is, en dat dit wordt verhuld in haar oorsprongsverhalen en mythen. Door middel van tekst, heilige handelingen, muziek en dans wordt datgene wat ter wille van de gemeenschap is gebeurd, uitgebeeld waarbij de zondebok verrijst als iets heiligs en de wederkerigheid van het geweld is verdwenen. Maar datgene wat succesvol verzwegen en vertekend werd, valt wel op te sporen. Elk oorsprongsverhaal is een indikking van sociale onrust, oorlog van allen tegen allen, die pas tot bedaren komt door de verschuiving van allen tegen één - een vrede scheppende moord als het ware. De mythe bevat een rotsvast geloof, dat deze funderende moord zowel verhult als levend houdt.

De mythe heeft echter nog een functie. Zoals gezegd heeft het zondebokmechanisme een reële noodzaak (gehad) en om deze 'veiligheidsklep' te laten werken, moet de cirkel zich volledig sluiten. Sacrificiële praktijken worden in stand gehouden door een collectieve overtuiging dat de oorzaak en schuld bij de zondebok ligt. Die overtuiging móet ook collectief zijn, anders is het mechanisme niet afdoende (dit kan een reeks mimetische crises ten gevolge hebben die uitdoven en dan weer oplaaien). Essentieel is dat iedereen overtuigd is van de juistheid van het offer, en ook dat komt mimetisch tot stand. Niet alleen de eindeloze offers van de Azteken in Midden-Amerika zijn in dat verband te plaatsen, ook de bekentenissen van 'dissidenten' in het Stalinistische tijdperk en die van Amerikaanse 'communisten' in de periode McCarthy. De angst om niet bij de meerderheid te horen, dus op te vallen en de volgende zondebok te zijn, leidt ertoe dat het collectief zich altijd aaneensluit tégen het slachtoffer. Een dagelijks voorbeeld is roddelen of met z'n allen iemand pesten.

In onze tijd is de mimetische rivaliteit onder meer te vinden in de zich eindeloos verfijnende reclame, voortgedreven door onze illusie van individualiteit, en de crises in de hypes, verkettering en zinloos geweld. We doen wanhopige pogingen om uit de draaimolen te komen, maar we kunnen geen uitweg vinden, geen andere houding ten aanzien van begeerte en geweld, en dus grijpt de besmetting steeds verder om zich heen. Onze focus ligt vaak op datgene wat alle zelfonderzoek overbodig maakt: iemand om te haten. Film, opera en detectives bieden ons net als de Griekse tragedie de ervaring van individualiteit, maar zijn ook vormen van een geïnstitutionaliseerd offerritueel. Er wordt een schending van de orde verbeeld, gevolgd door het moeizaam zoeken naar de schuldige. De aanwijzing en bestraffing van die zondebok valt samen met het op het nippertje redden van de onschuldige die bedreigd werd door de schurk of de *femme fatale*, en in deze redding redt de samenleving zichzelf.

De mythe als vervolgingstekst
Iedere veelgebruikte tekst kan bevangen zijn door een verzwegen zondebokeffect en daarom als vervolgingstekst functioneren. In *De zondebok*[22] vraagt Girard zich af of mythen dezelfde kenmerken dragen als historische

[22] René Girard, *De Zondebok*, Kok Agora (Kampen) 1986; *Le bouc émissaire*, Grasset (Paris) 1982.

vervolgingsteksten, bijvoorbeeld middeleeuwse verslagen waarin de Joden de schuld krijgen van rampzalige verschijnselen. Mede door de Joods-Christelijke traditie hebben we geleerd ons op het standpunt van de vervolgde te stellen, zoals bij de overspelige vrouw en de tollenaar, en daarom kunnen we via zorgvuldige tekstlezing een eventuele historische gang van zaken op het spoor komen. Geldt dit ook voor mythen? Het belangrijkste kenmerk van een vervolgingstekst is een zekere symmetrie in het geweld, die door mysterieuze eensgezindheid verandert in asymmetrie: een bepaalde versie van de feiten slaagt erin gehoor te vinden, ze verliest haar polemische karakter en wordt de waarheid van de mythe of de mythe zelf. In het collectieve geweld krijgt één beschuldiging de overhand en rondom die ene beschuldiging (zie Job of Oedipus) valt alles stil.

Toepassing van de mimetische theorie

Gezien het effect van de *Tragedie van koning Richard III* op de recensent in Toneel Theatraal 1994 heb ik reden om de vraag stellen: functioneert deze *history* van Shakespeare soms als een vervolgingstekst? Iemand die als schuldige wordt aangewezen is kwetsbaar, in die zin dat de keuze niet zomaar op hem valt. Het slachtoffer is vaak een marginale figuur, kreupel, blind of van een andere afkomst dan de menigte. En wat belangrijker is: zonder achterban die hem kan wreken. Volgens de mimetische theorie is het slachtoffer passief, behept met persoonlijke en maatschappelijke tekenen. Het is van groot belang dat hij met zijn schuld instemt. In literatuur en drama is het woord kwetsbaar veel positiever. Kwetsbaar is iemand die mentaal verandert; iemand die tot inzicht komt en handelt, een besluit neemt[23]. In een dramatische structuur is de hoofdpersoon, de protagonist, actief. Hij wil iets, streeft iets na, en in dat streven om zijn begeerte te realiseren verwerft hij inzicht. In tragedies handelt hij op grond van dat inzicht - of juist onvermogen - en gaat ten onder.

Hoe komt het dat in de tragedie, die grotendeels op mythen met een zondebok teruggrijpt, de hoofdpersoon actief is geworden? Waarschijnlijk omdat de protagonist en de zondebok dezelfde persoon zijn. Het proces van kiezen/handelen is dan hetzelfde als het proces van uitgekozen worden. Zou het zo kunnen zijn dat de protagonist zich verraadt als zondebok? Is hij op een bepaalde manier actief[24] en kan hij juist daardoor als offer worden aangewezen? Als dat zo is, valt drama dan samen met de verbeelding van de 'oplossing' van de enorme destructiviteit die een samenleving in mimetische crisis bedreigt? Inderdaad. En ik denk dat dit is af te lezen aan de opbouw van de plot: begin, midden en eind van het drama.

Dilemma

Het eerste draaipunt van een dramatische structuur is het motorisch moment in het begin van het stuk. Daar wordt het dilemma van de protagonist door een externe factor aangescherpt, waardoor zijn verlangen of streven duidelijk wordt. Dit is voelbaar voor de lezer of het publiek, omdat vanaf dat punt de spanning begint op te lopen (*rising action*). Laten we aannemen dat dit motorisch moment de eerste fase van het geweld verbeeldt, het begin van de mimetische crisis waar de rivaliteit nog wederkerig is. Door allerlei obstakels die de protagonist als gevolg daarvan ontmoet, ontstaat identificatie

[23] *Decidere*, het woord dat Kajafas gebruikt in het Evangelie van Johannes, betekent doorsnijden van de keel van het slachtoffer. Elke *decisie* draagt dus een offerkarakter in onze cultuur. Volgens Girard gaat het woord ´besluit´ terug op een niet onthuld zondebokeffect en een gesacraliseerde vervolgingsvoorstelling. *De Zondebok*, op.cit. p. 137.

[24] Vergelijk de parabel van de tollenaar Zacheüs, die op de dag dat Jezus door de stad gaat *in de vijgenboom* klimt. Als gevolg daarvan wordt hij gezien en ontstaat de discussie over zijn veronderstelde fouten.

bij het publiek. Hij wordt in onze perceptie steeds meer de hoofdpersoon.
Het tweede draaipunt in de dramatische boog bevindt zich midden in het stuk, het keerpunt[25]. Hier vindt volgens mij de cruciale handeling plaats waardoor de hoofdpersoon zich onderscheidt als mogelijke zondebok. Aangezien de protagonist met die handeling of dit besluit actief de aandacht op zich vestigt, wordt hier het hoogtepunt van de mimetische crisis verbeeld. Door de technieken die eigen zijn aan drama is zijn handelwijze nu een volledig individuele aangelegenheid geworden. Met andere woorden: de verschuiving van allen tegen allen naar allen tegen één is een feit. De spanning verandert van karakter (*falling action*), want er begint een ander soort identificatie te werken bij het publiek: alsof er een rotsblok begint te vallen en slechts een wonder kan voorkomen dat de ramp zich aan de protagonist voltrekt. Een goede toneelschrijver voert de spanning bij het publiek (Aristoteles noemt dit mengsel van emoties vrees en medelijden) bijna onhoudbaar op tot de climax van het stuk; het derde draaipunt dat een catharsis ofwel loutering verschaft. Niet alleen bij de hoofdpersoon, maar ook – misschien zelfs vooral – bij het publiek. Dit is, als mijn hypothese klopt, Girards oplossing van de mimetische crisis. Het kan een moord of een zelfmoord zijn[26], in ieder geval het eindpunt van de mentale ontwikkeling van de protagonist. Meestal heeft het de vorm van inzicht, of het instemmen met zijn schuld, een bekentenis.
In mijn ogen wordt de reeks begeerte/rivaliteit – crisis - zondebok weerspiegeld in motorisch moment, keerpunt en climax, het basispatroon van vrijwel elk klassiek toneelstuk. In de eerste helft van het stuk wordt chaos gecreëerd (en daarin zijn sporen van mimetisch geweld te vinden), waarbij de protagonist in zijn streven om zijn dilemma op te lossen de aandacht op zich vestigt. Na deze handelwijze, die tevens zijn overtreding zichtbaar maakt, volgt een buitengewoon aangrijpend debat: de verwachting van het publiek balanceert tussen hoop en vrees. In de climax vindt dan het uitdrijven of (zelf)doden van het offer plaats en begint een nieuwe orde.

Koning Richard III

Toepassing van dit idee op het handelingsverloop van de *Tragedie van Koning Richard III* voltrekt zich echter anders. In deze (naar wordt aangenomen) vroege history van Shakespeare wordt de protagonist meteen als mogelijke zondebok aangewezen, aangezien hij volgens de Tudortraditie die aan het stuk vooraf ging[27] bepaalde uiterlijke kenmerken heeft. Richard van Gloucester is mismaakt. Hij heeft een bochel, zijn ene arm is verschrompeld, hij hinkt en bovendien zou hij na een uitzonderlijk lange zwangerschap van zijn moeder, de hertogin van York, geboren zijn met de tanden al in zijn mond en met lang zwart haar. Uitzonderlijk is dat de protagonist al in zijn openingsmonoloog de schuld op zich neemt van alles wat hij gaat doen, aangezien hij door zijn monsterlijke uiterlijk geen gewone burger is. Shakespeare heeft hem geboetseerd naar de charmante en duivelse Vice in het middeleeuwse mirakelspel, en dat is waar het publiek naar uitkijkt[28]. Het monsterachtige / onnatuurlijke / misdadige wordt breed uitgemeten en daardoor vermoeden we eigenlijk meteen wie hier wegens bepaalde overtredingen zal worden geofferd of gestraft. Toch zijn er nog sporen van een ernstige mimetische wederkerigheid in het stuk te vinden. Er lijkt een zekere symmetrie te bestaan in de voortdurende strijd tussen

[25] In de dramatheorie wordt dit keerpunt ook wel de *crisis* genoemd. Dat is dus iets anders dan de mimetische crisis, hoewel die er als thematiek altijd onder ligt.
[26] In komedies een huwelijk, vaak gecombineerd met een ridiculisering (uitstoting) van een derde partij, zoals Malvolio in Shakespeares *Twelfth Night.*

[27] Met name in het literaire portret van Thomas More, dat Shakespeare heeft gebruikt.
[28] In de Elizabethaanse tijd was dergelijke fysieke vervorming tevens een aanwijzing voor een meedogenloos karakter.

verschillende fracties. Koning Edward IV, de broer van Richard, heeft geen greep meer op de zaak en als hij sterft (motorisch moment), is dan ook het hek van de dam. De reeds geïntroduceerde Richard van Gloucester weet de partijen tegen elkaar uit te spelen en grijpt de macht.

In de boog van het stuk zijn we dan bij het keerpunt, want daar laat Richard zich tot koning uitroepen op grond van gespeelde vroomheid. Blasfemie: hier staat het individu op tegen (de katholieke) God. Zijn zonde oftewel hybris is voor het publiek zichtbaar want met zijn ´hypocrisie´ daagt hij de bestaande orde uit. En niet alleen de feodale orde waar een koning door God zelf wordt aangesteld; het hele universum lijkt te wankelen.
Waarom is blasfemie zo erg? In de Griekse mythologie is hybris het grootste taboe, en wie Girard gelezen heeft begrijpt dit opeens: omdat zelfoverschatting de instelling van het goddelijke verschil bedreigt, het fundament van de cultuur. Als een sterfelijke held hetzelfde wil hebben of kunnen als de goden, dan heft hij het verschil op en ontstaat een keten van mimetische rivaliteit. Mens en ´god´ worden dubbels[29].
Er is echter nog een voorbeeld van hybris in het stuk waarmee Richard definitief alle geweld naar zich toe trekt, namelijk in de betekenis van onmatigheid. In Shakespeare's interpretatie heeft hij niet genoeg aan de troon, hij doodt bovendien zijn twee onschuldige neefjes, de prinsjes. De vage sporen van mimetische wederkerigheid zijn dan allang verdwenen. Vier vrouwen, de ooit verslagen ex-koningin Margaret, de koningin-weduwe Elizabeth (vrouw van de zojuist overleden Edward IV), de nieuwe koningin Anne en de moeder van Richard (de hertogin van York) zijn elkaars ´dubbels´ in verdriet en rouw en bieden zinloos tegen elkaar op. Maar door de verdwijning van de prinsjes worden zij het plotseling eens. Samen schuiven zij de vreselijke schuld op de 'valse' koning Richard III. Deze scène wordt door het publiek meestal ervaren als het morele lichtpunt: vanaf dat moment kan ´het goede´ eindelijk, en definitief, gaan overwinnen.

In deze history van Shakespeare zijn dus maatschappelijke- en familiebetrekkingen op te sporen die een mimetische crisis verbergen, maar in toenemende mate blijkt Richard de oorzaak van alle ellende te zijn. Zelfs de katholieke God wordt ingeschakeld bij dit proces van aanwijzing, want alle 'slechte' helpers van Richard komen tot inkeer en de 'goeden' verenigen zich tot een front dat de nauwelijks tot inzicht gekomen despoot uiteindelijk doodt (climax). Daarna kan een nieuwe orde beginnen. Een nieuwe dynastie zelfs, want de laatste Plantagenet is dood, lang leve de Tudors. En het zal geen verbazing wekken dat die nieuwe periode onder de Tudors (waar Shakespeare een spreekbuis van was) als stabiel en welvarend wordt aangekondigd, in tegenstelling tot de voorafgaande periode van rivaliteit.

Tragedie of vervolgingstekst?
Kan het historiestuk *Richard III* nu een vervolgingstekst worden genoemd, of niet? Volgens Girard is in een vervolgingstekst altijd de verwijzing te vinden naar een grote indifferentiatie als gevolg van een reële sociale crisis. Zowel de pest als een burgeroorlog kunnen zich over de hele samenleving uitbreiden. De meeste verhalen beginnen met een tijdperk van chaos en het wegvallen van de verschillen. Een in poëzie vertaalde indifferentiatie: dag en nacht vloeien dooreen, hemel en aarde staan in contact, geen duidelijk onderscheid tussen god en mens, mens en dier, dood en leven. De zon is te dichtbij en droogte maakt het bestaan

[29] *God en Geweld* op. cit. Overigens vormt niet alleen het gelijkschakelen van god en mens een maatschappelijke bedreiging, ook vadermoord en incest, omdat die de natuurlijke opeenvolging van de generaties in de war brengen. De mythe van Oedipus komt dan ook in allerlei variaties op diverse plaatsen van de wereld voor.

ondraaglijk; catastrofale onzekerheid, kwijnen van de dingen, een onleefbaar bestaan, het zijn allemaal metaforen voor grote sociale crises. De chaos heeft bovendien een sterk conflicterend karakter. De kansen wisselen, de krachten bevechten elkaar voortdurend om zich van elkaar te onderscheiden, een eindeloze, onbeslisbare strijd. Oudemans en Lardinois spreken van een 'episode van de tweeslachtigheid' die in de tragedie een centrale rol speelt[30]. En toch lijkt de protagonist een eenzame held, in plaats van één van de spelers in een veld van mimetische rivaliteit. Bij Shakespeare's *Richard III* vindt die overgang van meervoud naar enkelvoud zelfs al in het begin van het drama plaats. Hoewel er grote spanningen zijn binnen de Engelse aristocratie, wordt de chaos in het stuk meteen aan Richard van Gloucester toegeschreven. Deze heeft geen grote tegenspeler, geen antagonist. Met zijn broer, de zieke koning Edward IV, ontstaat namelijk geen conflict (verandering van broederliefde naar rivaliteit) want volgens Shakespeare heeft Richard hem al op één derde van het stuk de dood ingejaagd. Het zal nu wel duidelijk zijn dat we eigenlijk niet kunnen spreken van een tragedie met alle innerlijke verscheurdheid van dien, bij protagonist en publiek. Dit is melodrama, een spannend en poëtisch zwart-wit verhaal waarbij het accent ligt op de vraag of iemand deze schurk doorkrijgt en welke gruwelen zich in de tussentijd nog zullen voltrekken.

Causaliteit

Een ander kenmerk van een vervolgingstekst vormen de misdaden ofwel de overtreding, die leidt naar de aanwijzing van het slachtoffer. Wel, Shakespeare's protagonist stapelt alle schuld in het handelingsverloop op zijn eigen hoofd, door zelf te vertellen hoe hij gaat konkelen en moorden. Dat op dit historische moment meer hoge pieten hebben gekonkeld en gemoord maakt in onze appreciatie niet uit. Door zijn opvallende charme en lef, maar ook door zijn mismaaktheid is Richard van Gloucester onmiskenbaar degene die een zodanige schuld draagt, dat de nieuwe orde (de regering van de Tudors) voortaan alle recht van spreken heeft.
Zoals is uitgelegd wordt de mimetische crisis tot stilstand gebracht door een mysterieuze eensgezindheid. Deze collectieve dimensie bij de beschuldiging is in elke mythe aanwezig, maar je moet goed zoeken. Aan het eind van het verhaal van Oedipus twijfelt niemand aan de causale samenhang van pest met vadermoord en incest. Het heeft iets 'heiligs', terwijl die samenhang toch buitengewoon bizar is. Girard toont dit aan door het decor van de mythe te veranderen in een historisch verslag. Dit brengt meteen een kritische reflex op gang, die uit respect voor de mythologie in slaap was gesust.[31]
Ook in *Richard III* van Shakespeare valt een eensgezinde beslissing tot uitstoting. Alle personages scharen zich aan de kant van 'de rechtvaardigen' tegenover de 'valse' koning Richard. Anders dan bij een echte tragedie, duwt de plot ons in de morele termen van 'goed' en 'kwaad'. Gladjes worden alle voormalige ruziemakers opgenomen in één 'goede' partij onder leiding van Richmond (Henry Tudor) tegenover die verschrikkelijk slechte Ander.
Deze verdeling wordt door geen enkel personage betwijfeld. Men heeft zich aangesloten tot een front, een grote oorlog zodat de hoofdpersoon, die uiteindelijk het bekende 'My horse, my kingdom for a horse' roept, nooit meer uit de omsingeling kan ontsnappen.

[30] Oudemans en Lardinois in *Tragic Ambiguity* (Brill 1987).

[31] Dit respect voor de mythologie, een voorschrift van Aristoteles, is nog steeds dominant.

Banbliksem

De slachtofferselectie is al besproken. Kreupel, mismaakt, vondeling, vrouw, jood, Marokkaan, zigeuner, homoseksueel; hoe meer slachtofferkenmerken, hoe groter de kans dat je de banbliksem naar je toe trekt. Dit geldt voor historische vervolgingsteksten, maar ook voor de mythen die het materiaal van tragedies vormen. Shakespeare's *Richard III* marginaliseert zichzelf en de mismaaktheid van de protagonist vormt het uitgangspunt. Theater wordt gezien als de kunst van de metamorfose, want door het handelingsverloop verandert er iets. In een tragedie verandert bijvoorbeeld een hoogstaand individu in iemand die zichzelf doodt, wordt gedood of weggaat. Girard ziet de zondebok als de draaischijf, de spil van de verandering: hij maakt die overgang mogelijk, hij is die overgang. Door de drie draaipunten motorisch moment, keerpunt en climax dwingt het plot de overgang af van een symmetrische toestand, die de twee tegenpolen statisch hield, naar de gecamoufleerde overwinning van één partij. De gemeenschap (of het koor) geeft graag krediet aan die éne versie van de gebeurtenissen, alle nuances ten spijt.
In de tragedie valt de eensgezindheid samen met de onverwachte omslag, de *peripetie*, die nodig is voor de 'loutering' van de protagonist. Dit ontbreekt in de *Tragedie van koning Richard III*. De held lijkt op weg naar de troon zonder hartverscheurend dilemma en aan het eind van het stuk is er geen inzicht ontstaan. Door zijn nachtmerrie wijdt hij twee zinnetjes aan zijn morele positie, alvorens op het slagveld te sterven. Ook om die reden wordt deze tekst van Shakespeare gelezen als een schurkenstuk.

Onthulling en verhulling

Girard beschrijft het procédé van de tragedie als een onthulling maar ook verhulling van het zondebokmechanisme.[32] De mimetische rivaliteit wordt enigszins ontmaskerd, maar daarna onderneemt de schrijver onbewust een 'strategische terugtocht' om het heilzame effect voor de gemeenschap niet in gevaar te brengen. De loutering van het publiek is niets anders dan eensgezindheid over het afgewende gevaar van de chaos. In mijn schema voltrekt die strategische terugtocht zich gedurende de falling action, waar we intens betrokken zijn bij het dilemma van de hoofdpersoon. De verhulling wordt definitief als de schuld van de 'dader' samenvalt met diens inzicht. Zo blijft de tragedie toch een rite met een gelegitimeerd slachtoffer. Maar de onthullende werking van de *Tragedie van koning Richard III* is absoluut onvoldoende en er is zelfs geen 'strategische terugtocht' nodig, omdat de protagonist in het begin van het stuk zichzelf als schuldige aanwijst en ter hoogte van de climax nauwelijks ontwikkeling heeft laten zien. Onze identificatie is dan ook verschoven van de protagonist naar de vervolgers.
In mijn ogen voldoet het historiestuk aan alle criteria voor een vervolgingstekst. Maar Girard, die Shakespeare per definitie als een romanesk auteur beschouwt, meent in *Shakespeare, a theater of envy*[33] dat de handeling van dit stuk zich voltrekt op twee niveaus. A) Het Elizabethaanse publiek krijgt wat het wil, de genotvolle huivering van het slechte en de uitdrijving daarvan. B) Een satirische laag: kritiek op de Engelse aristocratie, alleen voor een elite van goede verstaanders. Wat A betreft ga ik akkoord, maar die satirische laag lijkt me *wishful thinking*. Zoiets was politiek onmogelijk, want toneelschrijvers dienden het publiek te verenigen onder de glorieuze Tudorkroon. Bovendien zullen de aristocraten zich juist bevestigd hebben gevoeld door hun voorouders op het toneel, die Richard III ten val hadden gebracht en Henry Tudor

[32] *De Zondebok*, op.cit. p. 49-59.
[33] *A Theater of Envy* (New York 1991) vertaald als *Shakespeare, het schouwspel van de afgunst*, Tielt 1995, p. 334-350. In dit hoofdstuk behandelt Girard zowel *De Koopman van Venetië* als *Koning Richard III*, en komt tot vergelijkbare conclusies.

op de troon geholpen. Dit stuk was een thuiswedstrijd voor arm en rijk.
De satire die Girard bedoelt, heeft hooguit door het essay van Jan Kott[34] een naam gekregen: het 'Mechanisme van de Macht'. Deze betekenis, van opeenvolgende personen die de top bereiken en vervolgens worden vermorzeld, komt alleen bovendrijven in de samenhang van vier histories: *Henry VI*, deel 1, 2 en 3 met *Richard III* als sluitstuk. De satire bevindt zich boven deze vier stukken als room op de melk. Zo etaleert Shakespeare hoe het verlangen naar macht ontaardt in een uitzichtloze herhaling van dynastieke ambities. Als het al zo is dat een (klein) deel van de Engelse aristocratie rond 1600 deze kritiek van Shakespeare begrepen heeft, dan alleen in de context van de tetralogie. En zelfs dan had de satire patriottistische waarde, aangezien de Tudors zich lieten voorstaan op een geheel nieuwe 'schone' dynastie. Mocht er een contemporain kritisch effect te noteren zijn geweest, wat ik betwijfel, dan is het daarna volledig verloren gegaan. Zoals ik in mijn inleiding heb laten zien, dwarrelt het tot op heden in theateraanbiedingen en kritieken van goed en slecht als universele categorieën. Zeker, in mijn beschrijving van Toneelgroep Amsterdam waardeerde ik het 'wankelen van de macht' in de enscenering, een subtiele toevoeging die zowel recht deed aan de Elizabethaanse dramaturgie als aan het concept van Jan Kott. Ook werd partijvorming zichtbaar gemaakt in de aankleding en de bijzondere tooi van de vier vrouwelijke personages. Maar de *bottomline* was toch de situatie waarin een ultieme slechterik aan de macht kan komen. Dat er één ultieme slechterik was, daar ging ik in mijn recensie vanuit; sterker nog, ik wees hem aan. Daar had Jan Kott niets aan veranderd. Hoe kan de theatertraditie zo groezelig zijn geworden, vraag ik me nu af. Is het zondebokmechanisme, ook wel *scapegoating* genoemd, een eigenschap van de lezer/toeschouwer (wij allemaal dus) of toch van Shakespeare's tekst?

[34] Jan Kott, *Shakespeare tijdgenoot*, Amsterdam 1967 (Warschau 1964).

Legitimering

De 'verduiveling' van de protagonist valt natuurlijk te verklaren uit het feit dat goed en slecht al vanaf het begin ingedeeld lijken te zijn. Daarom spreken we eerder van een melodrama dan van een tragedie. Net als Lady Anne[35] worden we verleid door een charmante schurk, de 'kwaaie pier' die met zijn verbale kunsten álles voor elkaar krijgt. Ook zijn we bij voorbaat overtuigd van de onkreukbaarheid van degenen die door hem worden gedupeerd en gedood. Shakespeare kent zijn pappenheimers. Ons eendimensionale beeld wordt bevestigd in de tweede helft van het stuk, waar het wederkerige geweld geen onderwerp van debat is. Het gevolg is dat we in de falling action geen aangrijpende worsteling herkennen; laat staan de manier waarop wij die zelf beslechten, onder ogen zien. Goed, melodrama verschaft ons makkelijke categorieën. Maar is dit alles? Op dit punt zou ik een laatste vervolgingskenmerk willen introduceren, het impliciete ingrijpen van God.[36] De rituele vervloekingen van ex-koningin Margaret, die stuk voor stuk uitkomen, gaven ons in de loop van de handeling al een gevoel van goddelijke ingrijpen; maar de protagonist wordt zelfs door zijn moeder naar de hel gewenst, zo onnatuurlijk is zijn optreden. En het is

[35] Op dat historische moment vijftien jaar Richards echtgenote en moeder van hun achtjarige zoon.

[36] Girard geeft in *De aloude weg der boosdoeners*, Agora (Kampen 1987), voorbeelden in de mythologie. Zeus grijpt in ten gunste van de kleine Dionysos en de Titanen krijgen hun ´rechtvaardige´ straf. Maar in de *Dialogen*, het boek van Job, grijpt God niet in. Daarmee geeft het Oude Testament een heel nieuw signaal, aldus Girard.
Guido Vanheeswijck wijst op de eveneens sterk rituele functie van de vervloeking door Teiresias in *Oedipus Rex*. Zie: 'Vijandige broers, verloren zonen. Halfweg tussen ethische bewustwording en mythische vergelding: de precaire positie van de tragedie volgens René Girard' in Vanden Berghe, Lemmens en Taels (red): *Tragisch, over tragedie en ethiek in de 21e eeuw,* Damon 2005, p. 55.

vooral deze kleine scène waarin de hertogin van York haar eigen kind vervloekt, die bijdraagt tot het 'morele' keerpunt. Een moeder die haar zoon verdoemenis toewenst, erger kan het niet. Bovendien speelt goddelijke rechtvaardigheid een belangrijke rol aan het eind, als Richard in zijn droom wordt bezocht door de wraakzuchtige geesten van alle personen die hij volgens Shakespeare heeft omgebracht. Zijn tegenstander Richmond (Henry Tudor) wordt door diezelfde geesten bemoedigd en geïnspireerd. Zo wordt iedereen op het toneel, die de Engelse koning aanwijst als schuldig, als het ware door ingrijpen van God gesteund. En ook wij als publiek verlangen ernaar dat de 'goeden' zullen overwinnen.

Handelsverpakking

Hoe komt het dat men anno 2009 nog steeds tot scapegoating wordt verleid? Doordat de symmetrie van het mimetische geweld voor onze ogen verandert in asymmetrie. Dat gebeurt op het niveau van de vormgeving van het stuk (taal, plot en personages) en op het niveau van de enscenering. Je zou bijna zeggen dat de menigte op het toneel die de zondebok aanwijst en het offer uitvoert, dezelfde structuur heeft als het publiek. En dat de toeschouwers zich, ondanks hun sympathie voor de protagonist, tot naïeve vervolgers laten maken, tot dragers van een rotsvast geloof in de morele betekenisgeving van goed en kwaad. Hoe is het dan met de criticus gesteld als het om zondebokken gaat? Men moet zichzelf ondervragen. Stel dat Girard gelijk heeft als hij zegt dat wij mythen altijd weer vanuit hun uiterlijke vorm interpreteren, hun handelsverpakking. Stel dat ons respect voor de mythe inderdaad elke kritische reflex verhindert. Op grond van historisch onderzoek[37] kan ik de observatie bevestigen dat de mythe niet zozeer dingen uitvindt en toevoegt, maar vooral gegevens uit het collectieve, reële geheugen hergroepeert.

[37] Research voor mijn roman *Messire* (Atlas 2008).

Door die mythische herverdeling van gegevens verschuift de betekenis, wat kan resulteren in een complete gedaanteverwisseling. Had Thomas More in zijn *History of King Richard III* nog een sterk ironische vertelwijze nodig om zijn verhaal sluitend te maken, een combinatie van het deels ware en deels onware gezichtspunt van de vervolgers die overtuigd zijn van hun rechtvaardigheid; in de tijd van Shakespeare was deze Tudormythe zo ver gevorderd dat hij als grondslag van de dynastie iets heiligs had. Zie hoe de titelheld zichzelf schildert als sociaal onduidelijke randfiguur, voor wie niemand het op zal nemen:

Ik kan alleen nog maar
Mijn eigen schaduw zoeken in de zon
En over mezelf als monster krassen.
En daarom – pover minnaar als ik ben,
Te onbespraakt voor mijn galante tijd
Wens ik te slagen als volleerde schurk,
Vol haat tegen mijn dwaze, holle tijd.[38]

Toch is deze titelheld de rechterhand van koning Edward IV, zijn broer. Hij maakt in voldoende mate deel uit van de regerende groep om als vertegenwoordiger ervan op te treden, en staat er tegelijkertijd ver genoeg vanaf om de vervolgers te vrijwaren van het idee dat ze verraad plegen aan eigen vlees en bloed. Ook Richards medewerkers worden door Shakespeare neergezet als het schuim van de samenleving[39] hetgeen meteen als bewijs kan dienen dat hij van geen kant deugt, dus en met recht en reden wordt uitgestoten. Sterker nog, de meeste voormalige helpers keren zich tegen hem, zodat het grote net zich om hem sluit. Het verhaal wordt immers verteld met het oog op de handhaving

[38] (I, i, 26-31)
[39] In werkelijkheid ging het om het regeringsapparaat van een tot koning gekozen prins.

van de orde die ná het offer tot stand is gekomen. Zoals Girard uitlegt, beklemtoont een mythe altijd de oplossing van de mimetische crisis.
Kunnen we dan veronderstellen dat in onze cultuur het personage van koning Richard III in reserve wordt gehouden, voor het geval onze samenleving vervalt in mimetische rivaliteit? Als dat zo is functioneert elke opvoering van het stuk inderdaad als rite. Onze fascinatie met 'het kwaad' wordt op de zondebok geprojecteerd; de vervolgers die de menigte op het verkeerde been zetten blijven in het stuk buiten beeld; het publiek ervaart hun visie als de eigen conclusie en gaat gelouterd naar huis. De catharsis valt samen met een politiek model.

Mimetische bevrediging
Een dergelijk resultaat zou ik geen catharsis noemen, maar mimetische bevrediging. Een nieuwe term voor een effect op het publiek waarbij de twijfel ontbreekt. Anders dan Girard meent, heeft *De Tragedie van koning Richard III* de Tudormythe klakkeloos gereproduceerd. De tekst van Shakespeare is een ijzersterk voorbeeld van de ´romantische leugen´ aangezien in het kielzog van de schrijver ook regisseurs, acteurs en publiek optreden als naïeve vervolgers met een rotsvast geloof. Hoe heeft de causaliteit van het stuk ons zover gekregen? In zijn analyse van het verhaal van Herodes en Johannes de Doper beschrijft Girard een versnelling van het mimetisch proces door de danskunst van Salome. Een vervlechting van begeerten die samenvloeien naar één punt, één en hetzelfde object, het hoofd van Johannes de Doper op een mooie schaal. Onbewust bundelt Salome door haar danskunst ieders begeerte en richt die op Johannes, het slachtoffer dat door haar moeder is uitgekozen.

Door de mimetische versnelling ziet ieder in de profeet zijn eigen object van begeerte en haat. Het dansende kind brengt de omstanders ertoe alles wat hen stoort tegen diens hoofd uit te wisselen. Het esthetisch genot heeft dus iets van een betovering: zonder het te weten geven de omstanders toe aan een mimetische identificatie met Salome, een identificatie die zich tenslotte volledig over hen uitstrekt. Niet voor niets zijn het in het verhaal van Johannes de Doper juist de omstanders die het offer bij koning Herodes afdwingen. Elk subject in het verhaal wordt door de betovering van de danskunst meegesleept. De omstanders verliezen het bewustzijn van zichzelf en van hun doeleinden, ze veranderen in een marionet waarbij elke weerstand is opgeheven. De tegenstelling van de oorspronkelijke, particuliere begeerte lost zich op in iets groters. We bevinden ons hier op het gebied van identificatietechnieken, kunst en politiek. Een gebied waar nog heel veel valt te onderzoeken.[40]

Kan het zijn dat Shakespeares *Tragedy of King Richard III* op vergelijkbare wijze voor een mimetische versnelling zorgt? Hoe het met de schurk afloopt roept geen vrees en medelijden op, maar mimetische bevrediging. In tegenstelling tot wat Aristoteles de tragedie voorschrijft, lijkt de hoofdpersoon zijn ongeluk verdiend te hebben. En niet alleen in dit toneelstuk speelt de dramatische opbouw in op onze behoefte aan een *bad guy* en een *good guy*. Als deze causaliteit zo sterk kan werken, is er dan een voorstellingspraktijk denkbaar waarbij onze verslaving wordt doorgeprikt?

In de enscenering van *Richard III* van 1994 hanteerde Toneelgroep Amsterdam weliswaar een kritisch penseel, toch concentreerde men zich op de afstraffing van dit briljante,

[40] Gezien de werking van nationaal-socialistische orkestraties zoals in de dertiger jaren in Duitsland (Neurenberg), maar ook de dramaturgische en visuele verleiding van de BBC dramaserie *The house of Saddam* waarin een (westers) vijandbeeld wordt gecreëerd.

roekeloze individu. Een afrekening waar alle partijen het mee eens waren, inclusief ondergetekende. Want ondanks of dankzij de vormgeving – iets om over na te denken - heb ik over het hoofd gezien dat de dramatische structuur parallel liep aan een mimetische crisis en dat ik bij het zoeken naar de oplossing één van de vervolgers was.

Veertien jaar later lijkt men in de voorstelling van de Royal Shakespeare Company die te zien was in het Holland Festival van 2008 (koning Richard III als een moderne en corrupte sjeik), compleet aan de mogelijkheid van *reading against the grain* voorbij te zijn gegaan. Slechts de actualisering wordt gezocht, geen breukvlak opgespoord, niets van de mythe is aangetast. Men dobbert voort op humoristische details en gruwelijke anekdotes.

De ultieme slechterik?

Kunst die oproept tot *scapegoating*. Als Shakespeare de wederkerigheid van het geweld in de tweede helft van het stuk had benadrukt, de innerlijke strijd van Richard III en de negatieve aspecten van zijn tegenstanders, was er dan sprake van een catharsis geweest? Dat zullen we nooit weten.
Is er een lokkend perspectief na de ontdekkingstocht in dit essay? Nee, wat mij betreft zijn we een illusie armer. Het mooie van theater is juist de collectieve gebeurtenis, die tegelijkertijd een individuele ervaring is. Maar bij het consumeren ervan dienen we alert te zijn op de zuigende werking van de esthetiek, aangevuurd door onze behoefte aan identificatie. Gesubsidieerde kunst als uitlaatklep, is dat erg? Laten we daar eens over nadenken. Al te vaak komt op de planken of het celluloid een vijandbeeld tot stand, maar degenen die ideologisch of financieel aan het langste eind trekken blijven buiten schot. De causaliteit in de tekst en de esthetica van de opvoering zorgen dat het zondebokmechanisme op het publiek overslaat, een verzameling naïeve vervolgers met een rotsvast geloof. Wij, illusoir autonome deeltjes van het publiek, ervaren het als bevredigend dat de charmante schurk, die ons met het overwinnen van zijn obstakels genoegen heeft verschaft, aan het eind van het stuk ten onder gaat. En als aantoonbaar verschil verrijst hij in elke film of productie opnieuw.
Of het nu gaat om een laat middeleeuwse Engelse koning of een hedendaagse Arabische sjeik, onze fascinatie voor geweld, geprojecteerd op de Ander, is niet adequaat meer. Stel dat onze kritische reflex op de mythe eens werd aangeboord, zou dat de Nederlandse voorstellingspraktijk niet veel interessanter maken?

Els Launspach (1951) is cum laude afgestudeerd in de Theaterwetenschap. Ze heeft over theater geschreven in *Toneel Theatraal* en over film in *Het Nederlands Scenario*, een reeks waarin per boek een scenario is uitgegeven en becommentarieerd. Begin jaren ´80 werkte ze als dramaturg voor toneelgroep Sater en organiseerde vier geënsceneerde discussies onder de naam ´De Bovenzaal´ in Mickery. Launspach heeft essays gepubliceerd over Antony and Cleopatra van Shakespeare (De Gids) en Lulu van Wedekind (Lust & Gratie). Ze is docent dramaturgie aan de AHK (Griekse tragedie en Shakespeare) maar schrijft vooral fictie. *Het Groene Gen* (2005), is een toekomstroman voor adolescenten. *De Komst van Guattaral* (2006) is een trilogie over Sir Walter Raleigh in 17e eeuws Guyana. *Messire* (2008) is een historische roman over Shakespeare's *Richard III*.

Met dank aan Documenta, waarin een volledige versie van dit essay is gepubliceerd (Universiteit van Gent, maart 2009).

Macbeth of de innerlijke ervaring
- Over de ontwrichtende aard van het kwaad in Macbeth -

Macbeth is niet alleen één van de bekendste maar ook één van de meest intrigerende slechteriken uit de toneelliteratuur. Erwin Jans was als dramaturg betrokken bij de enscenering die Alice Zandwijk in 2001 bij het Ro theater maakte van de tekst van Shakespeare. Volgens Erwin Jans is Macbeth niet zozeer een schets van een machtsbeluste krijgsheer als wel een illustratie van de ware aard en de grillige bewegingen van het kwaad. Hoe zeer we ook hechten aan een helder onderscheid tussen goed en kwaad, het ligt nu net in de aard van het kwaad deze grens telkens te doorbreken. Is de grens eenmaal gepasseerd, dan is er geen weg terug en gaapt een existentiële afgrond.

Erwin Jans

'*Als wij waar zijn, dan zijn we het in de nacht, zodra we volstrekt alleen zijn.'*
Ingeborg Bachman[41]

Tragedie van de verbeelding

Meer dan eens is *Macbeth* geduid als een verhaal van ambitie en ondergang. Het stuk kan gelezen worden als Shakespeare's laatste en misschien meest originele drama op het thema van de ambitieuze prins die uiteindelijk omvergeworpen wordt. Het is een thema dat zijn diepe *roots* heeft in de preoccupatie van de Middeleeuwen en de Renaissance met de tragedie als de val van grote en machtige mannen. De jonge Shakespeare is ongetwijfeld beïnvloed door Marlowes *Tamburlaine*. Ambitieuze prinsen duiken op in o.a. *Henry VI*, *Richard III* en *Richard II*. Complexere varianten vinden we terug in Brutus (*Julius Caesar*) en eveneens in Hamlet en Claudius. Vanuit het perspectief van de subtiele uitwerking van het thema in deze laatste personages, lijkt Macbeth zelfs een terugval in een traditioneler en schematischer paradigma. Maar dit paradigma van bestrafte ambitie is duidelijk niet het meest geschikte interpretatiekader voor wat *Macbeth* vertelt. De diepgaande spirituele verandering die Macbeth ondergaat in vergelijking met andere Shakespeare-schurken, doet het stuk deze thematiek ontgroeien: 'Bolingbroke and Claudius feel their guilt, but Macbeth is shown as creating his own hell.'[42]
Het idee dat Macbeth zijn eigen (negatief) universum creëert, is zeer uitdagend. Hij doet dat niet alleen door zijn daden – zijn moorden – maar ook, en misschien vooral, door zijn denken. Harold Bloom noemt het stuk terecht 'a tragedy of the imagination'.[43] Door zijn verbeelding – zijn voorvoelen van wat gaat gebeuren en zijn reflectie op wat is gebeurd – komt Macbeth in een wereld terecht die niet langer in termen van goed en kwaad beschreven kan worden, hoe verleidelijk dat voor de lezer of toeschouwer ook is en hoe vaak Macbeth dat zelf ook doet. Een metafysische interpretatie in termen van zondeval en schuld ligt echter voortdurend op de loer, zoals ook blijkt uit de analyse van Jacques de Visscher in zijn studie *Het geperverteerde verlangen*. De Visscher identificeert koning Duncan met het goddelijke, in de zin van goedheid en rechtvaardigheid. Macbeth wil met de moord op Duncan de plek van het goddelijke usurperen, maar dat is een contradictorische

[41] Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, (München 1991) p.73. Deze uitspraak van de Oostenrijkse schrijfster Ingeborg Bachman trof ik aan in: Laurens ten Kate, De lege plaats. Revoltes tegen het instrumentele leven in Bataille's atheologie, Kok Agora (Kampen 1994). Ten Kates studie is meer dan inspirerend geweest voor dit artikel.

[42] R.A.Foakes, 'Images of death: ambition in Macbeth', in: John Russell Brown (ed.), Focus on Macbeth, Routledge & Kegan Paul (London, Boston & Henley 1982) p.7-8.
[43] Harold Bloom, Shakespeare. The invention of the human, Fourth Estate (London 1999), p. 517.

daad, aldus De Visscher: ‘Al heeft er zich in dit doden een eigenaardig transfer-mechanisme afgespeeld waardoor Macbeth, zich met Duncan identificerend, het goddelijke absolutisme op zichzelf heeft willen overdragen, dan toch nog zal deze betrachting loos blijken te zijn. De daad is zo contradictorisch dat de uitvoering, metafysisch gesproken, onmogelijk is en dat de mens Macbeth hierin noodzakelijkerwijze moet mislukken. Door datgene wat Macbeth deed, neemt hij op een definitieve manier afstand van al wat Duncan voor hem vertegenwoordigt. Deze representeert veeleer het tegendeel van het profane, waarin Macbeth zich opsluit. Macbeth is niet godgelijk, maar de zondige mens die zich, in zijn door 'der Hang zum Bösen' geperverteerde Désir métaphysique, met goddelijke veren wil tooien. In hem zegeviert het kwaad. Macbeth-als-Adam vertegenwoordigt het knechtschap in plaats van de bevrijding.’[44]

Een oorlogsuniversum

Als *Macbeth* geen tragedie is over ambitie of hybris en evenmin een metafysische reflectie op goed en kwaad, welk is dan het perspectief van waaruit het stuk ons aanspreekt? De notie van het 'eigentijdse' binnen het theater is fundamenteel, maar verre van eenvoudig te duiden. Theater is wezenlijk een kunst van het 'hic et nunc', het draagt de stempel van de tijdelijkheid en de vluchtigheid. Plaats en tijd, geografie en geschiedenis herschikken en herverdelen steeds opnieuw de zogenaamde universaliteit van Shakespeares werk. In 2001 speelde *Macbeth* van het Ro theater in regie van Alize Zandwiijk.[45] Voor de dramaturgie van deze enscenering was de notie van een oorlogstoestand essentieel. *Macbeth* begint met een oorlog en eindigt met een oorlog. En tussen beide oorlogen in woedt nog een oorlog. Met *Macbeth* heeft Shakespeare een radicaal oorlogsuniversum geschapen. Veel meer dan ambitie, machtswellust of het noodlot, is de ervaring van de oorlog en het oorlogsgeweld het belangrijkste thema van het stuk. In een opstel over de eerste Golfoorlog heeft de Franse filosoof Jean-Luc Nancy gewezen op de terugkeer van de 'oorlog', niet als realiteit van militaire operaties (want die zijn er altijd geweest), maar als 'figuur' in ons symbolisch universum.[46] Tot voor kort bestond de notie van 'oorlog' in het westerse politieke denken niet meer, als het ware gesublimeerd in de metafoor van de Koude Oorlog, een oorlog zonder oorlogsverklaring en zonder oorlogsgeweld (zij het dat die vrede beperkt bleef tot de westerse wereld). Het westen sprak liever van militaire acties. Anno 2003 heeft een groot deel van de wereld zich geschaard achter de 'war against terrorism'. De onduidelijke verhouding tot dat globale geweld is een van de decisieve kenmerken van het proces dat we 'globalisering' noemen.

In het voorwoord bij *Lear* (1971), zijn bewerking van Shakespeares tragedie *King Lear*, verwoordt de Engelse toneelauteur Edward Bond zijn preoccupatie met geweld als volgt: ‘Ik schrijf even vanzelfsprekend over geweld als Jane Austen over de zeden en gewoonten van haar tijd. Geweld vormt en obsedeert onze samenleving en als we niet ophouden gewelddadig te zijn, dan hebben we geen toekomst meer. Mensen die niet willen dat schrijvers over geweld schrijven willen niet dat ze over ons en onze tijd schrijven. Het zou immoreel zijn niet over geweld te schrijven.’[47] Het is een uitspraak die dertig jaar later alleen maar actueler geworden is. Sarah Kane, de jonge Engelse toneelschrijfster die enkele jaren

[44] Jacques de Visscher, ‘Het geperverteerde verlangen. Ethiek en metafysiek’, in: *Shakespeares Macbeth*, Acco (Leuven 1988) p.62.
[45] Macbeth ging in première op 31 maart 2001 en werd hernomen op 29 oktober 2003. Bij deze voorstelling was ik als dramaturg betrokken. Wat volgt is een reflectie op de dramaturgie en regie van deze voorstelling. De citaten uit de Nederlandse vertaling van Macbeth komen uit: William Shakespeare, Macbeth, Nederlandse bewerking Hugo Claus, IT&FB Ro theater, Amsterdam/Rottedam, 2003

[46] Jean Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford University Press (2000) p. 101.
[47] Edward Bond, *Lear* (London, Methuen 1971) (Ned. vert. EJ).

geleden een einde aan haar leven maakte, noemde oorlog haar enige en tegelijk het enig mogelijke onderwerp: ‘Voor mij is er niets anders om over te schrijven. Het is het meest dwingende onderwerp om te confronteren.’ Over welke oorlog spreekt Sarah Kane? Waarom is de 'oorlog' voor haar het enig mogelijke onderwerp? Kane denkt de oorlog vanuit zijn aanwezige afwezigheid, vanuit zijn permanente mogelijkheid: ‘Omdat er in Engeland lange tijd geen burgeroorlog is geweest, wil dat nog niet zeggen dat hetgeen in Bosnië gebeurt ons niet raakt.’[48]

Edward Bond lijkt te suggereren dat we op dit ogenblik in de geschiedenis een bijzondere verhouding tot het geweld hebben en dat die verhouding het morele thema bij uitstek moet zijn van de hedendaagse kunstenaar. Geweld zegt iets over ons menszijn, over onze manier van in de wereld staan en over de mogelijkheid tot een toekomst. Van de loopgraven en het mosterdgas uit de Eerste Wereldoorlog over de concentratiekampen en de atoombom tot de zogenaamde 'smart bombs' en het zelfmoordterrorisme, heeft het geweld een mondiale of globale dimensie aangenomen. Hoe kunnen we die nieuwe verhouding tot het geweld beter begrijpen? In haar roman *Malina* tekent Ingeborg Bachmann de volgende dialoog op tussen Malina en de ik-figuur: ‘Malina: Je zult dus nooit meer zeggen: Oorlog en Vrede. Ik: Nooit meer. Het is altijd oorlog. Hier is altijd geweld. Hier is altijd strijd. Hier is eeuwig oorlog.’[49] Het onderscheid tussen oorlog en vrede wordt tenietgedaan. Of misschien beter: het begrip 'vrede' wordt van iedere betekenis ontdaan en gaat volledig op in het begrip 'oorlog'. Oorlog geeft hier een eeuwigdurende toestand aan. Dit idee gaat in tegen onze gebruikelijke opvatting om in de oorlog en het geweld een uitzonderingstoestand te zien, een tijdelijke onderbreking van de normale toestand die gekenmerkt wordt door orde en vrede. Het is de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben die in zijn werk op indrukwekkende wijze probeert aan te tonen dat in de moderne tijd precies de uitzonderingstoestand – de toestand waarin geweld gebruikt wordt – de normale toestand geworden is.[50]

De waarheid van het geweld

Voor de burgerlijke moraal is het geweld datgene wat vermeden moet worden. De beschaafde, Verlichte burgerlijke samenleving bestrijdt alle uitingen van gewelddadigheid en beschouwt geweld als haar irrationele 'buiten'. We proberen het geweld een plaats te geven, we proberen het te kaderen. We willen voor elke prijs het wilde, niet-gekaderde, 'zinloze' geweld vermijden. Onze moderne samenleving, die als geen andere geweld produceert, eist (steeds gewelddadiger) dat het geweld verdwijnt achter de coulissen, zodat voor het doek alles lijkt te functioneren. Maar wat als het precies de logica van het kader is, die het geweld produceert? Het kader dat een 'binnen' en een 'buiten' impliceert, dat insluit en uitsluit. Het kader dat elk geweld dat uit dat kader breekt als zinloos en gratuit afdoet. Zo is de hele internationale politiek op dit ogenblik gebaseerd op de tweedeling tussen legitiem geweld en terroristisch geweld (al worden die twee posities al naar gelang het gekozen kamp anders verdeeld), waarbij het legitieme geweld deel uitmaakt van het 'binnen' en het terroristische geweld van het 'buiten'. Zo zouden we het althans het liefst zien omdat op deze tweedeling het metafysische schema van goed en kwaad kan worden geprojecteerd (wat ook constant gebeurt).

Onze verhouding tot het geweld wordt gekenmerkt door een dubbele beweging: een nadering en een verwijdering, de schok der herkenning en de onmiddellijk daaropvolgende reactie om een grens vast te leggen en te bepalen wat normaal en abnormaal is. En tegelijk bergt het geweld in zich iets dat naar

[48] Sarah Kane, in: *The Independent* 23/1/1995 (Ned. vert. EJ).

[49] Ingeborg Bachman, *Malina* (A’dam 1985) p. 236, o.c. Laurens ten Kate, p.174.

[50] cfr. Giorgio Agamben, Homo sacer. De soevereine macht en het naakte leven, Boom (Parrèsia 2002); Giorgio Agamben, Etat d'Exception (Paris, Editions du Seuil 2003).

een moeilijk te verdragen waarheid verwijst: ‘Het gebeurt vaak dat de angst voor het geweld een angst voor de waarheid is (zonder daarmee te willen zeggen dat geweld hetzelfde als waarheid is); maar het geweld kan een signaal zijn dat een te lang ontkende waarheid gaat uitbarsten’, aldus de Franse psychoanalyticus Daniël Sibony.[51] Geweld staat niet simpelweg tegenover het menszijn als zijn ultieme bedreiging en vernietiging. De burgerlijke samenleving in vredestijd is niet zondermeer het goede dat tegen het geweld van buitenaf beschermd moet worden. 'Binnen' en 'buiten' staan niet als zuivere tegenstellingen tegenover elkaar. *Macbeth* is de tragedie van de onmogelijkheid van die tweedeling.

Macbeth is een radicaal oorlogsuniversum. De oorlogen die aan het begin en aan het einde van het stuk gevoerd worden – de oorlog van koning Duncan tegen de rebellen enerzijds en de oorlog van Malcolm, een van de zonen van Duncan, tegen Macbeth anderzijds – zijn oorlogen in naam van de legitieme orde. Het zijn oorlogen die gerechtvaardigd zijn omdat ze binnen een politiek en legaal kader gevoerd worden. De oorlog van Macbeth, die begint met de moord op Duncan, is een oorlog die de legitieme orde ondermijnt. Met de moord op Duncan plaatst Macbeth zich buiten het wettelijke en morele kader van de samenleving. Iedereen die ook maar iets van Shakespeare gelezen of gezien heeft, weet dat zijn drama's vertellen over een maatschappelijke orde die tot chaos vervalt en die moet worden hersteld. Voor de middeleeuwer die Shakespeare ook nog was, is het koningschap het ultieme beeld van die orde. De figuur van de heerser, van de koning, symboliseert het hele maatschappelijke bouwwerk.
Shakespeare schreef niet alleen in een tijd van bloedige troonwisselingen en even bloedige usurpaties, maar ook in een tijd waarin de goddelijke fundering van dat koningschap en de macht ter discussie kwamen te staan. We weten dat Shakespeare *Macbeth* schreef voor koning James I, die zichzelf als een afstammeling zag van de mythische Schotse generaal Banquo, die door Macbeth vermoord wordt. Shakespeare baseerde zich op de *Chronicles of Scotland* van Holinshed waarvan een tweede druk in 1587 verscheen. Daarin is o.a. het verhaal van Macbeth, een Schotse koning, opgenomen. Shakespeare volgt dat verhaal in grote lijnen, maar zet wel een aantal feiten naar zijn hand.
Het ging Shakespeare niet om een historische reconstructie van gebeurtenissen uit de Xe eeuw. *Macbeth* is ongetwijfeld een reflectie op de functie van het koningschap en op de kwaliteiten en deugden van de vorst. Het schema 'orde – chaos – herstel van de orde' is het basisschema van Shakespeares drama's, zowel van zijn komedies als van de tragedies en de zogenaamde koningsstukken. Shakespeare als pleitbezorger van de orde, het gezag en de moraal, zo lijkt het op het eerste gezicht. Alleen besteedt hij het grootste deel van zijn drama's aan het beschrijven van de chaos, het morele verval, het kwaad, de misdaad,... Het zou een miskenning zijn van zijn ethische genie te beweren dat hij ons alleen maar wil tonen hoe het niet moet, een goed voorbeeld maar dan in het negatief.[52]

[51] Daniel Sibony, *Violence. Traversées* (Paris, Editions du Seuil 1998) p. 72-73 (Ned. vert. EJ).

[52] cfr. Nietzsche: ‘Wie meent dat Shakespeare's theater een morele uitwerking heeft en dat de aanblik van Macbeth de toeschouwer onweerstaanbaar verwijdert van het kwaad van de eerzucht, die vergist zich; en hij vergist zich nogmaals, wanneer hij gelooft dat Shakespeare zelf het zo gevoeld zou hebben als hij. Wie werkelijk door razende eerzucht bezeten is, ziet dit beeld van zich zelf met lust; en wanneer de held aan zijn hartstocht te gronde gaat, dan is dit juist het scherpste kruid in de hete drank van deze lust. Heeft de dichter het dan anders ervaren? Hoe koninklijk en absoluut niet schurkachtig gaat zijn eerzuchtige vanaf het ogenblik van de grote misdaad zijn weg! Pas vanaf dat moment trekt hij het 'demonische' aan en prikkelt hij vergelijkbare naturen tot navolging; – demonisch wil hier zeggen: in weerwil van voordeel en leven, ten gunste van een gedachte en drift. Gelooft gij dan dat Tristan en Isolde een leer preken tegen de echtbreuk doordat zij er beiden aan te gronde gaan? Dit zou betekenen de dichters op de kop zetten: zij, zoals met name Shakespeare, zijn verliefd op de hartstochten als zodanig en niet in het minst op de bijbehorende stervensbereide stemmingen – die, waarbij het hart niet vaster

Er is veel meer aan de hand in de teksten van Shakespeare dan tonen hoe het goede en de orde het uiteindelijk toch halen op het kwaad en de chaos. De meeste van zijn tragische hoofdpersonages – Hamlet, Othello, Macbeth, King Lear,... – leven in de opschorting van de orde, dragen zelfs bij tot de breuk in die orde. Hun bestaan speelt zich af in de schemerzone tussen ‘zijn’ en ‘niet zijn’. De filosoof William Desmond formuleert het zo: ‘Het tragische stelt de geest bloot aan een radicale ervaring van verlorenheid.’[53] De tragedie doordringt er ons met andere woorden van dat alle 'zijn' doortrokken is van verlies: 'zijn' is fundamenteel 'verloren zijn'. Tussen zijn en niet zijn: verloren zijn. *Macbeth* is wellicht Shakespeares somberste studie van die transgressie van het zijn in het niet zijn of het verloren zijn. De ervaring van de oorlog – Ingeborg Bachmanns 'eeuwige oorlog' – is een uitdrukking van dit verloren zijn, dit dwalen tussen zijn en niet zijn.

Het hart van de duisternis

Tijdens het repetitieproces van *Macbeth* verwees regisseur Alize Zandwijk meer dan eens naar een uitspraak van de Vlaamse Shakespearevertaler Willy Courteaux die het naar aanleiding van *Macbeth* heeft over ‘de zwarte duisternis die over de mensenziel neerdaalt’. Het nadenken over deze formulering heeft geleid tot een aantal belangrijke keuzes in de regie en de dramaturgie: de obsessieve aanwezigheid van de kleur zwart en het eenheidsdecor. Zwart is dwingend aanwezig in de hoofdzakelijk donkere kostuums en in het decor dat uiteindelijk niet veel meer dan een zwarte doos is met daarin enkele uitgewerkte elementen, waaronder een open douche die een privé-ruimte van de Macbeths lijkt te suggereren. De ruimte waarbinnen het stuk speelt, verandert tijdens de voorstelling niet of nauwelijks. Binnen, buiten, woud, kasteel, slagveld, privé-ruimte lopen zo in elkaar over. De scènische ruimte wordt daardoor verinnerlijkt. Het decor verbeeldt niet langer de buitenwereld maar de binnenwereld. Dat Macbeth op het einde van de voorstelling zijn gezicht zwart verft, is de uiterste consequentie van de uitwissing van het onderscheid tussen binnen en buiten: zijn gezicht wordt zijn zwarte ziel. Ook Harold Bloom wijst op het proces van verinnerlijking dat zich in *Macbeth* voltrekt: ‘Shakespeare's final strength is radical internalization, and this is his most internalized drama, played out in the guilty imagination that we share with Macbeth.’[54] De minimale uitwerking van de karaktertekening van de andere personages is een bewuste techniek om de aandacht niet van het drama van het hoofdpersonage af te leiden. Op het monologisch karakter van *Macbeth* kom ik later nog uitvoerig terug.

In de dramaturgie van de voorstelling werd de formulering van Willy Courteaux verbonden met de film *Apocalypse Now* (1979) van de Amerikaanse cineast Francis Ford Coppola. Op het eerste gezicht een spectaculaire film over de oorlog in Vietnam, is *Apocalypse Now* bij nader toezien een reflectie op die bijzondere verhouding die de moderne mens met het geweld onderhoudt. Zoals in de omschrijving van Courteaux, gaat het in de film niet in de eerste plaats om het tonen van fysiek geweld (hoe nadrukkelijk dat ook aanwezig is), maar om wat geweld aanricht in de ziel van degene die ermee geconfronteerd wordt. Het gaat om de oorlog als ‘een innerlijke ervaring’. Ik ontleen deze omschrijving, waarvan de draagwijdte nog moet blijken, voorlopig aan het werk van de Franse denker Georges Bataille.[55] Voor *Apocalypse Now* baseerde Coppola zich op de roman *Heart of Darkness* (1902) van Joseph Conrad.[56] De

meer aan het leven hangt dan een druppel aan het venster glas.’ in: F. Nietzsche, *Morgenrood*, De Arbeiderspers (A’dam 1979) vert. Pé Hawinkels, p.173-174).

[53] William Desmond, *Het tragische en het komische*, Boom (A’dam 1998) p.27.

[54] Harold Bloom, id., p.545.

[55] Georges Batailles, *De innerlijke ervaring*, Gooi en Sticht (Hilversum 1989) vert. Laurens ten Kate en Wim Kuijt.

[56] Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Penguin Books (London 2000).

roman is het verhaal van de scheepskapitein Marlow die de Congostroom in Afrika opvaart en daar geruchten opvangt over een mysterieuze agent Kurtz die zich in de binnenlanden ophoudt. Er wordt gezegd dat Kurtz ooit lid is geweest van een internationaal gezelschap ter afschaffing van de ruwe zeden en gewoonten. Intussen is hij echter een brutale overheerser geworden: hij moordt en plundert naar eigen goeddunken en manipuleert een hele stam inboorlingen die hem als een soort van tovenaar beschouwen. Marlow ziet het als zijn taak om Kurtz in het oerwoud te gaan opzoeken. Hij vindt Kurtz, ziek en vermagerd. Op de terugtocht sterft Kurtz aan boord van het schip. In een delirium valt hij uit tegen het oerwoud. Vlak voor hij sterft, verschijnt op zijn gelaat een uitdrukking van ‘duistere hoogmoed, wreed geweld, verschrikking en hopeloze vertwijfeling, een ogenblik van volmaakt inzicht’[57] en hij fluistert alsof hij een visioen wil bezweren: ‘The horror! The horror!’[58] De beschrijving van de gelaatsuitdrukking van Kurtz is afkomstig van de Duitse filosoof Rudiger Safranski die in zijn boek *Het kwaad. Het drama van de vrijheid* dieper ingaat op de roman van Conrad: ‘Maar wat was er nu eigenlijk met Kurtz gebeurd? Die vraag laat Marlow niet los. Kurtz was niet gek geworden. Zijn verstand was tot op het laatst 'glashelder'. Terwijl hij een hele regio plunderde, afschuwelijke daden beging en mensen in zijn ban bracht, was hij op een 'beangstigende manier' toch alleen met zichzelf bezig. En dat werd zijn ziel fataal. 'Toen hij zichzelf zag in de wildernis, volslagen alleen, had hij zijn blik naar binnen gekeerd en was daarvan echt waanzinnig geworden.'[59] Wat Kurzt gezien en gehoord heeft en wat hem waanzinnig heeft gemaakt, is volgens Safranski, dat de wildernis geen betekenis heeft: ‘de wildernis ontpopt zich als iets wat elke zin afwijst, zij is zo volstrekt betekenisloos, dat de naar betekenis zoekende mens zich er onherroepelijk in verliest en zich vereenzaamd voelt. In de wildernis, juist in haar woekerende levendigheid, openbaart zich de absolute contingentie.’[60] Het hart van de duisternis is de absolute contingentie. Omdat niets betekenis heeft, kan en mag alles, valt het onderscheid tussen het moreel goede en het moreel kwade weg en is ook de menselijke existentie niet veel meer dan een toevalligheid. Sartre zal dit later met de ervaring van 'la nausée' omschrijven, Camus met het besef van de 'absurditeit' en Bataille met de 'soevereiniteit'.

Het exces

Het is niet moeilijk om in de hier beschreven ervaring een aantal verre echo's uit *Macbeth* te horen meeklinken. Zijn het niet de heksen op de heide die alle onderscheiden verwarren? ‘Jullie lijken op vrouwen, maar het kan niet, met die baarden’, zegt Banquo tegen de drie wezens die hem en Macbeth de weg versperren: ‘Woont zoiets op onze aarde? Toch zijn zij hier.’ De beruchte gelijkstelling van de heksen ‘Fair is foul and foul is fair’ vertaalt Hugo Claus met ‘Goed is kwaad en kwaad is goed’. Op het einde van het stuk zal Macbeth de heksen uitschelden als ‘duivelinnen die de waarheid logen’. Als categorieën als man/vrouw, zijn/niet-zijn, goed/kwaad, waarheid/leugen er niet meer toe doen, dan wordt inderdaad alles betekenisloos en volstrekt toevallig.

In *Apocalypse Now* plaatst Francis Ford Coppola het verhaal van Kurtz in de context van de Vietnamoorlog. Willard krijgt van zijn militaire oversten de geheime opdracht om de waanzinnig geworden kolonel Kurtz, die in de oerwouden van Cambodja een privé-oorlog voert, te liquideren. Net als voor Marlowe uit Conrads roman is de reis voor Willard een reis naar "het hart van de duisternis." Tijdens die tocht ontdekt Willard wat Kurtz voor hem reeds ontdekt en ervaren heeft: in Bachmanns

[57] Rudiger Safranski, *Het kwaad. Het drama van de vrijheid*, Atlas (Amsterdam/Antwerpen 1998) p.178.
[58] Joseph Conrad, id., p.118.
[59] Rudiger Safranski, id., p. 179.
[60] id., p.179-180.

woorden 'de eeuwige oorlog'. Ik wees hoger op de twee oorlogen die in *Macbeth* gevoerd worden. Ook in *Apocalypse Now* worden twee oorlogen gevoerd: de officiële, gerechtvaardigde oorlog van de Amerikanen tegen de Vietcong en de privé-oorlog die de waanzinnig geworden kolonel Kurtz voert diep in de oerwouden van Cambodja tegen alles en iedereen. Willard komt erachter dat Kurtz niet waanzinniger is dan zijn militaire oversten. In het ogenschijnlijk gratuite, archaïsche en rituele geweld van Kurtz wordt iets getoond dat ook aanwezig is in het hart van de officiële oorlog, maar dat daarin geen plaats krijgt. Kurtz toont het exces dat de oorlog altijd is. Terwijl de militaire opdrachtgevers van Willard ervan uitgaan dat zij het exces kunnen lokaliseren (in Kurtz) en dus elimineren, wordt Willard zich bewust van de onzin en de zinloosheid van dat onderscheid. In de oorlog woedt steeds een andere oorlog: een oorlog die zich aan iedere controle, aan iedere planmatigheid, aan ieder doel onttrekt. Willard ontdekt die oorlog in de gekwelde ziel van Kurtz. De privé-oorlog die Kurtz voert is de veruiterlijking van zijn innerlijke eeuwige oorlog. De ziel van Kurtz is door die oorlog 'bezet' (Laurens ten Kate). Het is, in de woorden van Willy Courteaux, de zwarte duisternis die over de mensenziel neerdaalt. Kurtz begaat ontzettende gruweldaden en toch is hij alleen met zijn innerlijke oorlog bezig.

Daarin lijkt hij op Macbeth. Voor regisseur Alize Zandwijk is *Macbeth* fundamenteel een monoloog: de alleenspraak van een man met zichzelf, of met wat er van 'zichzelf' overblijft in de confrontatie met het geweld. Het geweld is een grens. Geen uitzondering of afwijking, maar een mogelijkheid die zich steeds kan voordoen, die we altijd in ons meedragen en waarvan de concrete oorlog de duidelijkste veruitwendiging is. De oorlog zelf is de explosie en de verheviging van wat altijd reeds aanwezig is. Altijd is er de mogelijkheid dat de mens zichzelf te buiten gaat en zichzelf verliest. In het begin van *Macbeth* vertelt een bode over de vechtlust die Macbeth en Banquo toonden in hun strijd met de Noren: ‘(zij) hakten in de Noren (...) het was alsof zij een bad wilden nemen / in het stinkende bloed’. Geweld is hier veel meer dan een instrument voor het gecontroleerde uitschakelen van de vijand. Het geweld draagt de sporen van een 'buiten' van de subjectiviteit dat zich niet laat kennen of beheersen. Die explosie van geweld stoot ons af: ‘meteen kliefde hij Macdonwalds kop dwars in twee, / van zijn kin tot aan zijn navel / en het gespleten hoofd heeft hij op een paal gezet.’ We proberen dergelijk extreem geweld buiten ons kader te houden. Maar dat 'buiten' sluit ons kader in zoals de nacht de dag insluit. In de confrontatie met dat 'buiten' ervaart de mens zijn eigen 'nacht': hij bevindt zich tussen ergens en nergens, tussen iemand en niemand, verloren tussen zijn en niet zijn.

De soevereiniteit

De vraag kan gesteld worden waarom Macbeth pas in de confrontatie met de mogelijke moord op Duncan in de afgrond van de innerlijke ervaring kijkt, en niet tijdens het bloedbad op het slagveld. Het lijkt alsof ook Bataille zich die vraag heeft gesteld, zij het dat hij niet naar Shakespeares tragedie verwijst. Maar zijn analyse kan gelezen worden als een antwoord op onze vraag: ‘De verschrikking van de oorlog is groter dan die van de innerlijke ervaring. De verlatenheid van een slagveld heeft in beginsel iets zwaarders dan de 'duistere nacht'. Maar in het gevecht gaat men op de verschrikking af met een beweging die haar te boven gaat: het handelen, het plan dat met het handelen verbonden is, maken het mogelijk de verschrikking te overstijgen. Deze overstijging geeft aan het handelen, aan het plan een boeiende grootsheid, maar de verschrikking wordt op zichzelf ontkend.’[61] De verschrikking van de oorlog wordt afgeschermd door het plan en door het handelen. Het is pas wanneer de bescherming van het plan en het handelen wegvallen, dat de verschrikking zich toont.

[61] Georges Bataille, id., p.73.

Dat gebeurt wanneer Macbeth de heksen ontmoet. De heksen vertegenwoordigen voor Macbeth het soevereine moment.[62] Ze confronteren hem met zijn soevereiniteit: de moord die in zijn gedachten ontstaat, wordt door geen enkele instantie, door geen enkel plan of finaliteit meer gedekt of gelegitimeerd. Macbeth wordt geconfronteerd met de ervaring tussen zijn en niet zijn: 'Mijn gedachten die aan moorden denken / schokken zodanig mijn zwakke menselijke staat / dat hij gewurgd wordt in de waan / en dat er niets meer is dan wat er niet is.' Nog voor de moord op Duncan erkent Macbeth de dimensie van het niet zijn: 'Is dat een dolk die ik daar voor me zie. / Het heft wendt zich naar mijn hand. / Kom laat je pakken. / Ik kan je niet vangen. Toch zie ik je nog. / Een waanbeeld.' Lady Macbeth daarentegen ziet en hoort alleen wat er te zien en te horen valt. Macbeth ziet meer. Hij ziet te veel: een soort exces aan werkelijkheid. 'Macbeth speaks to himself in a kind of trance, halfway between trauma and second sight', aldus Harold Bloom.[63] De blik die zich beweegt tussen trauma en visioen is misschien het derde (schedel)oog waarover Bataille het heeft? 'Slechts door middel van een ziekelijke voorstelling – een oog dat zich op de kruin van mijn eigen oog opent – precies op de plek waar de argeloze metafysica de zetel van de ziel situeerde –, kan het op Aarde vergeten menselijke wezen – zoals ik mij tegenwoordig voor mezelf openbaar, hopeloos in de vergetelheid gevallen – plotseling de verscheurende val in de leegte van de hemel bereiken.'[64] De val in de leegte van de hemel, de val in het niets, is de ervaring van de soevereiniteit, van de oorlog, van de nacht. Van het niets dat tegelijk een exces is.

Het exces aan werkelijkheid, dat paradoxaal het niet zijn is, manifesteert zich in de geest van de dode Banquo die het banket bij de Macbeths verstoort: 'Als het graf en het knekelhuis ons terugsturen / wat wij begraven hebben, / waar moeten wij ons laten begraven? / In de maag van een gier?', roept Macbeth uit in vertwijfeling. In de enscenering van Alize Zandwijk wordt dit exces nog versterkt: het lijk van Duncan, van Banquo en van Lady Macduff wordt door een van de heksen op de grond met krijt afgetekend als op de plek van een misdaad. De sporen van de moorden laten zich niet meer uitwissen. De dood, het niets, blijft de levenden bespoken. Net als Kurtz is Macbeth zich scherp bewust van de transgressie. Alleen al de gedachte aan koningsmoord vult hem met angst en schuld. Hij weet waar de andere oever ligt, al weet hij voor de moord op Duncan niet precies wat hij daar zal vinden. En ook nadien zal hij er niets vinden, alleen het niet zijn of het verloren zijn, maar dat is niet iets. Het is echter ook niet niets.

Precies daarover gaat Macbeth. Dat is de innerlijke ervaring: 'Verderop spat het hoofd uiteen: de mens is niet beschouwing (slechts vluchtend heeft hij vrede), hij is smeekbede, oorlog, angst, waanzin'[65], schrijft Georges Bataille in zijn merkwaardige boek *De innerlijke ervaring*, een boek dat hij schreef in de aanloop van de Tweede Wereldoorlog. Het boek is geen analyse van het nazistische en fascistische geweld dat Europa in de jaren dertig overspoelde, maar een eenzame afdaling in de duisternis van de ziel, van de innerlijke ervaring, waarin Bataille wanhopig op zoek gaat naar een nieuwe verhouding tot het geweld, dat Europa intussen tot de catastrofe brengt. Bataille probeert de oorlog in zijn extremiteit te denken, dat wil zeggen in zijn niet-finalistische soevereiniteit. In de woorden van Laurens ten Kate: 'De extremiteit van de oorlog maakt derhalve

[62] Precies daarom zijn de heksen in de voorstelling geen weerzinwekkende of afschuwelijke wezens. Het zijn een volwassen vrouw en twee zwijgende kinderen. Voor de regisseur zouden ze kunnen verwijzen naar de slachtoffers van oorlogen, naar vluchtelingen. Er gaat van hen geen agressie uit, wel een soort van dreiging. Een van de kleine meisjes tekent een zwarte kroon op het voorhoofd van Macbeth.

[63] Harold Bloom, id., p.536.

[64] Georges Bataille, id., p.109.

[65] id., p.63.

dat hij zichzelf onmiddellijk onmogelijk maakt: hij richt zich tegen de evidentie van het leven, in hem explodeert elke 'zin van het leven'. In de doorstreping van elk 'om' gaat het leven zichzelf te buiten en aan deze buitenrand is er slechts één ervaring die het structureert, zonder vastigheid, zonder substantie, zonder zin: de ervaring dat men oog in oog staat met zijn eigen tragische verdwijning, met een verlies van alles, met de dood.'[66]

De ervaring van de nacht

Het bewustzijn dat die duistere wereld, die andere oever bestaat, is reeds de 'val in de hemel' van Macbeth. Die andere oever is iets waar het bewustzijn geen vat op kan krijgen. Maar precies van die onmogelijkheid is Macbeth zich bewust: zijn teveel aan fantasie is paradoxaal het bewijs van die onmogelijkheid. Dat wordt duidelijk wanneer we zijn houding vergelijken met die van Lady Macbeth. Haar nuchterheid en planmatigheid na de moord op Duncan staat in schril contrast met het pathos en de passiviteit van Macbeth. Wanneer Macbeth naar zijn handen vol bloed kijkt, jammert hij: 'Dit is een treurig zicht.' Lady Macbeth zegt hierop: 'Wat een stompzinnige gedachte 'Een treurig zicht''. Voor haar is het bloed van Duncan een teken van het welslagen van de eerste stap van hun plan. De stem die Macbeth hoort is voor haar louter inbeelding: 'Ga nu, neem wat water en was die gore getuigenis van je hand.' Het komt erop aan de sporen van de moord zo snel mogelijk uit te wissen. Haar praktische verstand ontkent de dimensie die Macbeth ziet. Verdringen is misschien een juister woord dan ontkennen: 'Na zo'n daad, na zoiets, moet je niet piekeren. Het maakt ons gek', zegt ze. Macbeth weet dan reeds dat er van een plan geen sprake meer is. Het plan behoort tot de wereld van de orde, van de tijd, van de transparantie en het overzicht. Die wereld heeft hij tezamen met Duncan vermoord. Het enige wat hem rest is de eindeloze herhaling van de akt van het doden totdat hij zelf gedood wordt. Dat heeft minder met rechtvaardigheid dan met de wetmatigheid van het geweld te maken. Dat heeft ook niets meer met het verloop van de tijd te maken. Macbeth heeft ook de tijd vermoord. Later zal Lady Macbeth de prijs voor de verdringing betalen met haar waanzin van waaruit zij alleen maar in flarden tot ons kan spreken. Maar alleen omdat Macbeth dat exces aan werkelijkheid erkent, kan hij tot ons blijven spreken in een taal die wij begrijpen. We kunnen hem volgen in zijn ondergang. Hij wil dat we hem volgen.

Door zijn monologen en zijn krachtige poëzie dwingt het stuk ons de ervaring van Macbeth mee te voltrekken: de innerlijke ervaring, de schemerzone tussen zijn en niet zijn, het verloren zijn, het exces aan werkelijkheid... De wereld van Macbeth is er tegelijk een van te veel en te weinig, van een exces en een verlies. Beelden van het exces, zoals de verschijning van de heksen, de dolk, de geest van Banquo zijn niet alleen de tol die Shakespeare aan zijn tijd betaalde of een overblijfsel van de gebruikte verhalen, zij maken duidelijk dat de personages zich voortdurend bewegen op de grens van zijn en niet-zijn. Macbeth ziet wat er voor de anderen niet is. Spoken zijn de terugkeer van het niet zijn in het zijn. Macbeth heeft geen angst voor gevaar. Zijn doodsverachting heeft hij meer dan eens op het slagveld bewezen. Hij schreeuwt tegen de geest van Banquo: 'Kom op mij af als de harige Russische beer, als de geharnaste neushoorn, de tijger uit Azië, neem elke vorm aan, behalve deze, en geen zenuw in mijn lijf zal trillen.' Het is de schaduwwereld die Macbeth angst aanjaagt, een wereld die er tegelijk is en niet is, een wereld die weigert een concrete gestalte aan te nemen. Dat exces hangt samen met een onoverkomelijk verlies: 'Macbeth heeft de slaap vermoord, de onschuldige slaap, / de slaap die het warnet van de zorgen ontrafelt, / die de dood is van elke levende dag, / het bad van de

[66] Laurens ten Kate, id., p.209.

vermoeiden, van de wonden, / van de zalf voor de zieke ziel', schreeuwt Macbeth uit na de moord op Duncan. Het menselijk bewustzijn is er enkel bij de gratie van zijn opschorting in de slaap. In de slaap sterft het bewustzijn iedere dag opnieuw. Macbeth heeft de noodzakelijke dood van het bewustzijn vermoord. Wanneer hij op het einde van het stuk verneemt dat zijn vrouw gestorven is, zegt Macbeth pijnlijk lucide: 'Zij had later moeten sterven. Dan was er tijd geweest voor zo'n woord'.

Zelfs de dood heeft iedere betekenis verloren in het nachtelijke universum van Macbeth. Het bewustzijn van Macbeth is overgeleverd aan de slapeloosheid: de onmogelijkheid om de rusten. Macbeth roept de nacht op om zijn misdaad te verbergen: 'Sterren, verberg uw vuur / zodat het licht mijn zwarte diepe begeerte niet kan zien.' De nacht doet wat er van haar gevraagd wordt, maar gaat niet meer weg. De nacht blijft als een loodzware, dreigende atmosfeer over de wereld van Macbeth hangen. Het is geen wereld meer, maar alles wordt erdoor overstroomd en verstikt. De mens wordt volledig ontmenselijkt: 'Uit, uit, stompje kaars! / Het leven is niets dan een wandelende schaduw, / een armzalige speler die op het toneel / zijn uurtje puft en kwaakt / en dan hoor je hem niet meer. Het is een sprookje / verteld door een idioot / vol gebral en geraas dat niets betekent.' Veel uitzichtslozer kan het menselijke bestaan niet beschreven worden. In zijn boek *De innerlijke ervaring* lijkt Georges Bataille dit beeld in zijn eigen idioom te herschrijven: 'De waggelende dronkelap spelen, die langzaam zijn kaars voor zichzelf aanziet; hij blaast haar uit en, schreeuwend van angst, ziet hij zichzelf tenslotte als de nacht.'[67] Het zijn deze woorden die door blijven klinken, lang nadat de nieuwe koning de zogenaamde orde heeft hersteld. Het lijkt alsof wet en orde slechts een dun laagje vernis zijn over de afgrond die Macbeth ons getoond heeft.

Erwin Jans (1963) studeerde Germaanse Filologie en Theaterwetenschap aan de KULeuven. Hij werkte als dramaturg in Brussel (KVS) en Rotterdam (ro theater). Op dit ogenblik is hij dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Hij doceert over theater en drama aan de KULeuven en aan de Artesis Hogeschool Antwerpen. Hij was redacteur van het tijdschrift *freespace Nieuwzuid*. Hij publiceert uitgebreid over theater, literatuur en cultuur. In 2006 verscheen zijn essay 'Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil' (Epo). Hij was mede-samensteller van de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie (1945-2005)* (2008).

Macbeth door het Ro theater (2001)
Vertaling en bewerking: Hugo Claus; regie: Alize Zandwijk; decor: Thomas Rupert; Kostuums Valentine Kempynck (BELGAT), Roelie Westendorp; licht: Casper Leemhuis; muziek: Wim Selles; dramaturgie: Erwin Jans. Rolverdeling: Macbeth: Steven Van Watermeulen; Heksen: Esther Scheldwacht; Koning Duncan: Joop Keesmaat / (herneming) Kees Coolen; Seyton: Guus Dam; Banquo: Stefan Van de Walle / (herneming) Herman Gilis; Lennox: Paul R. Kooij; Ross: Marc De Corte; Lady Macbeth: Catherine ten Bruggencate / (herneming) Jacqueline Blom; Macduff: Paul R. Kooij; Malcolm: Marc De Corte.

Dit is een licht gewijzigde versie van een artikel dat eerder verscheen in een thema-uitgave over Georges Bataille van uitgeverij Damon: *Filosofie,* jrg. 14, nr. 1 (Budel 2004).

[67] Georges Bataille, id., geciteerd op cover.

Radicale liefde
- Een *Medea* voorbij goed en kwaad -

Dramaturg Costiaan Mesu geeft een toelichting bij de inhoudelijke keuzes voor de interpretatie van Medea in de voorstelling van het Nationale Toneel: een thymotisch personage wier handelen lijnrecht staat tegenover de moraal van de westerse mens. Maar in het donker van de theaterzaal mogen we voor even onze gedeelde moraliteit laten varen en ervaren wat een andere vorm van samenleving van ons verlangt.

Costiaan Mesu

Medea snijdt haar broer aan stukken, laat een koning levend koken door zijn eigen dochters en zet de minnares van haar geliefde - samen met haar vader - letterlijk in vuur en vlam. Haar mythe is één lange aaneenschakeling van brute moorden. Het was de Griek Euripides die Medea onvergetelijk maakte door in zijn tragedie uit 431 voor Christus nog twee moorden toe te voegen aan haar dodenlijst: die op haar eigen kinderen. Batig saldo op haar strafblad: diefstal van het Gulden Vlies en zes moorden. Dat maakt Medea op het eerste gezicht een uitermate geschikte kandidaat voor het label 'archetypische slechterik'.
Paradoxaal genoeg maakt juist de toevoeging van Euripides het moeilijk haar eenduidig te categoriseren als gewetenloze snoodaard. Ieders moeder- (of vader)instinct schreeuwt het uit: 'Dode kinderen. Dat is het ergste dat iemand kan overkomen!'. Het is een daad zo verschrikkelijk, dat je geneigd bent te denken dat Medea misschien zelf slachtoffer van de situatie is. Niemand bij zijn gezonde verstand zou zijn kinderen en zichzelf immers zoiets aandoen. Het beeld van een moordende moeder schreeuwt om een geruststellende verklaring.
Een voor de hand liggende gedachte is dat Medea psychisch in de war is door de immense druk van de situatie waarin ze zich bevindt. En inderdaad: als we de mythe ontdoen van haar sprookjesachtige aspecten blijft er een herkenbare kern over: "vrouw wordt in de steek gelaten door echtgenoot en doodt haar eigen kinderen". Een nog immer actuele wanhoopsdaad, waarbij de daders in tachtig procent van de gevallen lijden aan ernstige geestelijke problemen.
Hoewel psychische verwarring een comfortabele verklaring kan vormen voor Medea's daad, biedt de tekst van het stuk daar bar weinig aanknopingspunten voor. De tragedie toont haar woedend en verdrietig, maar nergens ontoerekeningsvatbaar of psychisch gestoord. Integendeel: vanaf de eerste akte stevent Medea gestructureerd af op het dramatische einde. De kindermoord is in haar ogen niet meer dan de logische consequentie van Jasons bedrog, door haarzelf zeer kernachtig verwoord in de laatste akte:

MEDEA *O, jongens, je vaders hartstocht werd je dood.*
JASON *O, nee, ze zijn niet door míjn hand gedood.*
MEDEA *Wel door je egoïsme, en je nieuwe huwelijk.*

Bedrog en kindermoord: oorzaak en gevolg, onlosmakelijk met elkaar verbonden in het denken van Medea. Slechts één kort moment in de vijfde akte spreekt Medea haar twijfels uit. Onmiddellijk gevolgd door een vermaning aan haar eigen adres:

MEDEA *Ik heb het hart niet, vrouwen, wanneer ik*
het stralende gezicht van mijn kinderen zie.
Ik kan het nooit. Weg met die plannen.
Ik zal mijn zonen uit dit land meenemen.
Wat moet ik hun vader pijn doen ten koste

van hen, en zelf dan dubbel zoveel lijden?
Maar wat bezielt mij? Wil ik me belachelijk
maken, mijn vijand ongestraft laten gaan?
Ik moet dit opbrengen.

Zijn dat de woorden van een verwarde vrouw? Van een slachtoffer bevangen door een vlaag van verstandsverbijstering? Nee, het zijn de woorden van iemand die na een korte innerlijke strijd besluit, met voorbedachte rade, een onverbiddelijke logica volgend, bij volle bewustzijn haar kinderen om te brengen.
Zonder het excuus van een psychische stoornis blijft er maar weinig munitie over om Medea's daad te verdedigen. Natuurlijk is er nog het argument dat zij haar kinderen wil behoeden voor een erger lot. De dood voorkomt immers toekomstig lijden. Maar welk lijden is dat? Jason biedt Medea de kans de kinderen mee te nemen, maar dat doet ze niet. In de zonnewagen waarin zij op het einde van het stuk de wijk neemt, was vast nog plaats geweest voor twee kleuters. Medea had haar kinderen dan kunnen opvoeden in Athene waar zijzelf ook een veilige haven vindt. Dat klinkt toch aantrekkelijker dan de dood?

Dus blijft er hoe dan ook een ongemakkelijke morele spagaat bestaan op psychologisch-realistisch niveau. Deze vrouw is zo verschrikkelijk bedrogen, zo veel afgenomen, dat we haar als slachtoffer ons medelijden willen schenken. Als beul is zij echter zo meedogenloos dat het onze diepste afkeer opwekt. De gewelddadigheid van haar daad maakt de beul onvergeeflijk en het slachtoffer ongeloofwaardig.
Het enige aanknopingspunt om de kindermoord te verklaren is het genoegen dat iedereen tot op zekere hoogte wel moet beleven als we een gebroken Jason aantreffen in de slotakte. Diep van binnen sluimert een bepaald genot als Medea Jason met haar wraak confronteert. Dat gevoel valt niet te rijmen met een algemeen geaccepteerd moreel oordeel. Het druist in tegen elk besef van Goed en Kwaad. Of misschien toch ook weer niet helemaal? Misschien zit hier toch een diep geworteld rechtvaardigheidsgevoel waar geen plaats voor is in onze moraal of psychologie. Laten we de psychologie daarom loslaten en het terrein van de zuivere gedachten induiken om ons denken helder te krijgen. Het wordt een diepe duik in de filosofie, ver terug in de tijd, naar het oude Griekenland waar deze tragedie geschreven is.

Griekse filosofen ten tijde van - en al ver vóór - Euripides deelden de menselijke ziel op in drie componenten: Eros, Thymos en Logos – door Plato zeer beeldend beschreven als twee paarden die, in bedwang gehouden door de wagenmenner Logos, de wagen van de ziel voorttrekken. Eros, het minst nobele paard volgens Plato, is de overlevingsdrift van de mens. Eros is hier een begrip dat veel ruimer en van een andere aard is dan het hedendaagse woord 'erotiek'. Het is de begeerte te voorzien in primaire behoeften als voedsel, veiligheid en nageslacht. Eros richt zich volledig op maximalisatie van behoeftebevrediging en staat daarmee aan de basis van het economisch denken in de latere consumptiemaatschappij. De erotisch gemotiveerde mens zal proberen bestaansmiddelen te verwerven en te behouden. Naast Eros draaft Thymos - een containerbegrip voor gevoelens als trots, moed, woede, trouw, strijdbaarheid en bovenal hartstocht. Thymos is in de ogen van Plato het nobelste paard. De door Thymos gestuwde mens streeft naar erkenning van zijn bestaan; verlangt zijn gevoel van eigenwaarde in de reactie van de ander bevestigd te zien. Hij riskeert het met kop en schouders boven het maaiveld uit te steken, wil in ieder geval niet onderdoen voor wie dan ook. Eros en Thymos staan op gespannen voet met elkaar. Met getrokken zwaard schreeuwend het slagveld oprennen is doorgaans niet bevorderlijk voor de overlevingskansen.

Daarentegen zou Achilles niet tot op de dag van vandaag wereldberoemd zijn geweest als hij thuis gebleven was om zijn koeien te verzorgen. Een wankele balans dus. Gelukkig worden Eros en Thymos aangestuurd door Logos – de rede of de ratio. Deze beslist telkens welk van de twee paarden voorrang krijgt: het paard dat wil eten en copuleren of het paard dat vol hartstocht richting de sterren galoppeert. De Logos is de plaats in de ziel van waaruit voor elke situatie bepaald wordt welke handeling gepast is. De Logos vormt de grondslag van onze persoonlijke moraal. Daaruit is echter nog geen volledig moreel systeem te ontwikkelen. De Logos is een in het innerlijk besloten reguleringsmechanisme. Voor een succesvolle samenleving is daarnaast een collectieve moraliteit nodig. De moraal van de samenleving. Verschillende samenlevingen kunnen verschillende vormen van moraliteit hebben. Binnen één samenleving moet men het echter tot op zekere hoogte eens zijn over wat juist is. De weg naar zo'n collectieve moraal is een eeuwenlange, diep geworteld in de cultuur van de gemeenschap. In de optiek van de onorthodoxe, maar gerespecteerde filosoof Friedrich Nietzsche zijn er in de kern slechts twee uitkomsten van een dergelijke ontwikkeling mogelijk. In zijn standaardwerk 'Jenseits von Gut und Böse' benoemt hij deze twee grondtypen van de collectieve moraal: de slavenmoraal en de herenmoraal.

De slavenmoraal is volgens Nietzsche voornamelijk gebaseerd op angst en medelijden. De onderdrukten kijken met afgunst naar de positie die de heersers bezetten. Die afgunst vormt de basis van het morele oordeel. De eigenschappen van de soevereine heersers worden beschouwd als het Kwaad. Elke bescherming tegen het lijden van de onderdrukten wordt omarmd als het Goede: medelijden, gedienstigheid, hulpvaardigheid. In dit idee van moraal is een goed mens in eerste instantie een ongevaarlijk mens. De slavenmoraal leidt tot "opoffering van alle vrijheid, alle trots, alle zelfverzekerdheid van de geest". Nietzsche verwerpt de slavenmoraal omdat die de mens tot afhankelijk kuddedier maakt.

In die andere vorm van moraliteit, de herenmoraal, wordt de tegenstelling Goed en Kwaad vervangen door die tussen voornaam en verachtelijk. "De mens van het voorname type is zelf waardebepalend, hij heeft geen goedkeuring nodig", "De voorname mens eert in zichzelf de machtige én degene die macht over zichzelf heeft, die met genoegen strengheid en hardheid in zichzelf betracht en eerbied voor al het strenge en harde heeft". "Veracht wordt de laffe angstige, onbeduidende, geborneerde en om nuttigheid bezorgde mens; en ook de wantrouwige met zijn bevangen blik, de zich vernederende, het hondentype dat zich laat mishandelen, de bedelende flikflooier en vooral de leugenaar". De slaaf dus.
In de slaven- en de herenmoraal zijn respectievelijk Eros en Thymos te herkennen als grondwaarden. De slavenmoraal wil vooral de erotische behoeften van de mens verzekerd zien: veiligheid, zekerheid, overleven, angst wegnemen. De herenmoraal richt zich op de mens die zichzelf in de waagschaal durft te stellen. De mens die zijn soevereiniteit en (zelf)respect niet laat inperken door anderen, maar zich wil bewijzen aan de ander. De herenmoraal en de slavenmoraal verdragen elkaar niet: in de slavenmoraal wordt de heer gevreesd, in de herenmoraal wordt de slaaf veracht. Dat impliceert dat thymotische en erotische drijfveren in een uitgekristalliseerd moreel systeem uiteindelijk onverenigbaar zijn.

De consequentie van die gedachte is dat het morele systeem van de hedendaagse westerse samenleving slechts op één van deze twee pijlers gefundeerd kan zijn. Nietzsche betoogt dat dit de christelijke moraal is, die hij gelijkschakelt met de

slavenmoraal. En inderdaad herkennen wij in de door hem verachte eigenschappen juist de waarden die de meesten van ons na aan het hart liggen. Waarden die diep verankerd zijn in de wet. Waarden die de basis vormen voor de mensenrechten. Het zijn morele grondwaarden die de mens moeten behoeden voor diefstal, moord, uitsluiting. Zowel de wetgeving als het moreel besef van de moderne westerse mens zijn in eerste instantie gericht op erotische behoefteverzekering en bescherming van zwakkeren.

Maar Medea is niet die moderne westerse mens. Zij is van oorsprong zelfs geen Griek. Haar bakermat lig mijlenver van die van de westerse beschaving. Medea is met Jason meegekomen uit het verre Kolchis, een havenstad gesitueerd in het huidige Georgië - ingeklemd tussen Rusland, Turkije en Iran. Een land waar de wet van woestijn en toendra meer geldigheid heeft dan die van een boerengemeenschap. In de verfilming van *Medea* uit 1969 neemt Pier Paolo Pasolini ons uitgebreid mee naar dat verre oord. Hij toont ons een gemeenschap van krijgers, waar Thymos hoog in het vaandel staat. Een samenleving waar de herenmoraal heerst. Hier overleven alleen de sterksten, en de allersterkste is Medea – dochter van de koning. Pasolini is misschien geen historische autoriteit, maar geografie, mythe en tragedie bieden meer dan voldoende aanknopingspunten voor dit beeld.
Kijkend naar de mythe valt direct op hoe krijgshaftig Medea voor Jason kiest als zij hem ontmoet. Medea is zeer radicaal in het betuigen van haar liefde. Zij doodt eigenhandig de monsterlijke slang die het Gulden Vlies bewaakt, helpt Jason een compleet leger van uit drakentanden ontkiemde krijgers te verslaan, steelt het Gulden Vlies uit haar vaders huis en brengt de onverschrokkenheid op haar broertje te doden om de missie tot een goed einde te brengen. Later in Iolkos is Medea degene die bij een mislukte staatsgreep de koning doodt. Medea reist met Jason mee naar Korinthe, waar zij als niet-Griekse nog minder te zoeken heeft dan hij. Zij schenkt hem twee kinderen.

Deze daden van Medea - die de grootste Griekse helden zouden sieren - zijn thymotische bewijzen waarmee zij Jason toont dat zij hem waardig is. De liefde van Medea is namelijk van een heel andere proportie dan de erotische liefde. Zij verlangt niets van Jason. Zij wil zich juist aan hem geven. Haar liefde is er één van een teveel, niet van een tekort. Medea wil liefde geven, niet vragen. Het enige dat Jason hoeft te doen, is de grootsheid daarvan te erkennen.
Maar na enkele jaren in Korinthe krijgt Medea te horen dat Jason een ander wenst te trouwen. Daarmee verbreekt hij een met bloed bezegeld verbond. Een gelofte tussen twee helden. Het is die gelofte waar Medea zich op beroept tijdens haar eerste confrontatie met Jason in de tweede akte van het stuk. Niet op zijn medelijden. Zij eist erkenning van haar daden, van haar moederschap en beroept zich op zijn eed van trouw, op de loyaliteit van een krijger, het bondgenootschap tussen bloedbroeders.

MEDEA *De slang, die slapeloos in kronkelende bochten waakte rond de gouden vacht, heb ik gedood en zo heb ik het pad naar je behoud verlicht. Ik heb mijn eigen vader en mijn huis verraden, ben met jou naar Jolkos in het land van de Pelion meegegaan, meer enthousiast dan wijs. Pelias heb ik laten doden – de pijnlijkste vorm van sterven – door zijn dochters, heel zijn huis heb ik vernietigd. En na al wat ik voor jou, ellendeling, gedaan heb, laat je mij in de steek en neemt een nieuwe vrouw, terwijl er zonen zijn.*
[..]

Waar is de trouw die je gezworen hebt? Ik kan het niet begrijpen. Denk je dat de god van toen niet meer regeert? Of dat er tegenwoordig nieuwe normen gelden? Je beseft toch dat je een belofte die je mij gedaan hebt breekt?

Maar de verlangde erkenning van haar daden krijgt Medea niet. Jason doet haar argumenten af als irrationeel. Hij biedt haar middelen aan om haar erotische behoeften te verzekeren: geld en een onderkomen. Maar haar pleidooi voor thymotische erkenning door loyaliteit en respect valt in een zwart gat. Zij beroept zich op een gelijkwaardigheid, die Jason haar weigert. Daarmee degradeert hij Medea tot slachtoffer van een door hem geschapen situatie. Een mindere die afhankelijk is van zijn medelijden. Iets wat door het stuk heen volmondig beaamd wordt door het koor. In hun ogen is Medea een vluchtelinge die voor de derde maal een land als bannelinge moet verlaten; een bedrogen echtgenote, die haar geliefde verliest aan een jongere vrouw; een moeder die de toekomst van haar kinderen vernietigd ziet.

KOOR *Ongelukkige vrouw,*
ach, ach, wanhopig in uw verdriet,
waarheen u te wenden?
Waar vindt u onthaal,
een huis of een land dat u redt in de nood?
O, hulpeloos wordt u, Medea,
door een god overspoeld
met een golf van ellende.

De vrouwen van het koor beklagen Medea's lot, maar luisteren slecht naar wat zijzelf hierover te zeggen heeft. Voor hen is het een uitgemaakte zaak: als slachtoffer is zij zwak – dus een goed mens – en mag zij rekenen op sympathie. Zelfs Kreon die Medea het meest vreest, laat zijn verdediging zakken wanneer hij haar in deze toestand aantreft. Ook hij beschouwt de beklagenswaardige Medea als ongevaarlijk genoeg om haar verbanning één dag uit te stellen.
Dat blijkt een verkeerde inschatting. Medea is niet van plan zich te laten beklagen. Het medelijden van de slavenmoraal is aan haar 'wilde geest' en 'trotse hart' niet besteed.
Integendeel: zij gaat de strijd aan met Jason. Medea wil de rollen omdraaien; de controle over de gebeurtenissen heroveren. Zij zal Jason even radicaal van zich afstoten als ze voor hem gekozen heeft. Dat eist haar thymotische levenshouding van haar.

MEDEA *Van mij zal hij voortaan geen kinderen meer in leven zien, en bij zijn jonge bruid zal hij geen kind verwekken. Want ellendig zal zij sterven, de ellendelinge. Zij ontkomt niet aan mijn gif. Niemand moet denken dat ik onbeduidend ben en over mij laat lopen. Ik ben van de andere soort, gevaarlijk voor een vijand en voor vrienden goed. Want zulke mensen krijgen in hun leven alle roem.*

Door de thymotische consequentie van haar afwijzing tot het uiterste door te voeren, plaatst Medea zich diametraal tegenover de erotische positie die Jason inneemt. Daarmee ontvouwt de eigenlijke tragedie zich pas. Het tragische berust immers altijd op een tegenstelling die niet gladgestreken kan worden. Het is een drama tussen levenshoudingen die elkaar uitsluiten. Tot dusver was er slechts drama. Het drama wordt pas tragedie wanneer de personages onverenigbare tegengestelde posities hebben ingenomen; als de strijd zich uitbreidt van een particuliere strijd tussen Jason en Medea tot een frontale botsing tussen de twee onverenigbare grondbeginselen waar zij voor staan. Thymos vs. Eros.

Hier laat Euripides de strijd tussen twee personen plaats maken voor de strijd tussen twee filosofische grootheden. Met de verbanning van elke erotische motivatie transformeert Medea in de zuivere belichaming van Thymos. Om deze metamorfose te kunnen ondergaan moeten alle erotische aspecten die aan het personage kleven opgegeven worden. Medea's strijd is niet langer gericht tegen Jason, maar tegen de Eros die hij belichaamt. Dat brengt Medea ook in gevecht met een deel van haarzelf. Namelijk de moeder in haar. De kinderen, de vruchten die Jason van haar lendenen geplukt heeft, zijn het resultaat van haar erotische voortplantingsdrift. Zolang zij voortbestaan, blijft een stukje van die Eros bestaan. De wedergeboorte van de onaantastbare thymotische prinses kan alleen gepaard gaan met de vernietiging van moeder Medea. Pas dan kan de Kolchische weer uit de as herrijzen. Niet voor niets laat de Romeinse schrijver Seneca, in zijn versie van het verhaal, Medea na de kindermoord zeggen: "Medea nunc sum" ("Nu ben ik Medea").

Wat Seneca daarmee bedoeld moet hebben is: 'Nu ben ik alles waar Medea voor staat'. Medea is na de moord op de moeder in haarzelf de zuivere belichaming van het thymotische in de mens. Daarom valt het zo moeilijk Medea's handelen psychologisch te verklaren: het stuk is een filosofische exercitie. De vaardigheid van Euripides om zijn personages psychische diepgang mee te geven suggereert misschien anders en draagt zeker bij aan de kracht van dit stuk. Maar wat Euripides hier geschreven heeft, heeft hij geschreven in de geest van de Griekse tragedie. Toneel was voor de Grieken niet enkel vermaak, maar vooral een opvoedkundig instrument om abstracte maatschappelijke en persoonlijke dilemma's bespreekbaar te maken. Elke Griekse tragedie is gestolde filosofie, het persoonlijke verhaal slechts een voertuig hiervoor. Daarom kent de ware tragedie geen slechteriken - enkel entiteiten die een menselijk streven vertegenwoordigen. In het geval van Medea is dat het thymotische: erkenning door liefde of angst. Bij Jason is dat de erotisch-pragmatische behoeftebevrediging. De radicaliteit van hun posities is noodzakelijk om de tragedie boven het persoonlijke uit te laten stijgen en werkelijk een tragedie te laten zijn.

Medea is geen slechterik. Medea is Thymos. Jason is ook geen slechterik. Jason is Eros. De eerder genoemde emotionele spagaat wordt veroorzaakt door de in ieder mens besloten tegengestelde grootheden waar de personages voor staan. Medea én Jason huizen in ons allemaal. De tragedie veroorzaakt dus opzettelijk een vorm van empathische schizofrenie. De twee paarden in onze ziel willen beiden een andere kant uit. De slaafse Eros vreest de soevereine Medea; heeft medelijden met de vrouw die bedreigd wordt in haar bestaan en begrijpt niet waarom zij bereid is nog méér te offeren dan Jason haar afnam. De voorname Thymos laat zich echter graag berijden door de onoverwinnelijke krijger Medea. Thymos loopt over van strijdlust als Medea aangevallen wordt en eist herstel van de scheefgegroeide verhoudingen.
Had de kindermoord niet plaatsgevonden op het toneel, maar in de werkelijkheid, dan was die spagaat niet mogelijk geweest. De thymotische woede waaruit Medea handelt kent geen legitimatie in de westerse, op christelijke leest geschoeide slavenmoraal. De hardheid die zij jegens haar vijanden en zichzelf betracht, roept de angst voor het Kwaad op. De manier waarop zij haar soevereiniteit bevecht is in strijd met een moraliteit waarin erotische overlevingsdrift centraal gesteld wordt. Redenerend vanuit de collectieve moraal is Medea het Kwaad in hoogsteigen persoon.
Maar zodra de lichten in de zaal uitgaan kunnen we die gedeelde moraliteit laten varen. We mogen even uitsluitend oordelen vanuit onze persoonlijke Logos en zelf de balans tussen thymos en eros bepalen. Thymotische woede is op dat

moment niet per definitie ondergeschikt aan erotisch gemotiveerde angsten. De mogelijkheid ontstaat om tijdelijk een andere, of dubbele houding aan te nemen ten opzichte van moraliteit. Dat biedt ruimte om met de blik van een soeverein heerser naar de situatie te kijken en onze eigen thymotische driftgevoelens te laten spreken. Tijdens het nagesprek in de foyer zullen we waarschijnlijk weer beamen dat het doden van je eigen kinderen een werkelijk onvoorstelbare misdaad is. Maar wellicht hebben we even aangevoeld dat Medea - met de bril van de herenmoraal op - verachtelijk geweest zou zijn als zij de krenking van haar eigenwaarde niet rechtgezet had. Vanuit de slavenmoraal gezien is Medea misschien het Kwaad zelve, vanuit de herenmoraal is haar handelen zo voornaam als maar zijn kan. De gevoelde spanning tussen die twee vormen van moraliteit zou ons aan het denken moeten zetten over onszelf in het huidige tijdsgewricht. De marginalisering van het christelijke geloof als verbindende morele factor en de toenemende beïnvloeding van de westerse cultuur door andere morele systemen, zet op dit moment de door de eeuwen heen ontwikkelde westerse, collectieve moraliteit onder zware druk. De politiek is verdeeld, de mensen op straat ook. Gedeelde waarheden blijken minder absoluut dan gedacht. Met het verzwakken van het collectief wordt opnieuw een sterk beroep gedaan op de eigen Logos. Deelnemers aan een samenleving worden voor de keuze gesteld: de eigen cultureel gegroeide waarheden tot het uiterste verdedigen of de nieuwe inzichten meenemen in de ontwikkeling van een nieuwe collectieve moraal. Het laatste is mogelijk, maar alleen als iedereen water bij de wijn doet. De vraag is echter: hoeveel water kan een glas wijn hebben zonder smakeloos te worden?
Die ontwikkeling maakt *Medea* in mijn optiek juist nú zo waardevol. Glashelder toont de tragedie de consequenties van de radicalisering tussen morele opposities. De manier waarop Euripides het de toeschouwer in de zaal moeilijk maakt partij te trekken voor Jason of Medea, zou aan het denken moeten zetten over het relatieve en absolute aspect van onze eigen waarheden. Euripides toont aan de ene kant de vernietigende gevolgen van een radicaal fundamentalistische levenshouding - in dit geval Thymos zonder ruimte voor Eros en Eros zonder ruimte voor Thymos. Tegelijk laat hij ons iets voelen van de innerlijke noodzaak ergens voor te strijden – volledig achter een moreel principe te staan. Daarmee maakt hij de toeschouwer heel even een miniatuur van een samenleving in verwarring.

Costiaan Mesu (1978) studeerde Bedrijfskundige Informatica en Theater, Film en Televisiewetenschap. Sinds 2003 is hij verbonden aan het Nationale Toneel als dramaturg en persoonlijk assistent van artistiek directeur Johan Doesburg. In 2006 richtte hij samen met regisseur Jori Hermsen theatergroep Sonja op, waar hij nu nog bij betrokken is als bestuurslid. Ook verleent hij nu en dan zijn diensten als dramaturg en vertaler aan diverse kleinere gezelschappen en schrijft hij artikelen, columns en essays. Meer informatie op www.costiaan.com.

Met dank aan alle betrokkenen bij de voorstelling Medea van het Nationale Toneel voor hun inspiratie. Met name regisseur Johan Doesburg en ‘mijn’ Medea Ariane Schlüter. Zonder hen hadden deze gedachten niet op deze wijze vlam kunnen vatten.

Van 11 november 2008 tot 24 januari 2009 speelde het Nationale Toneel Euripides’ Medea in de regie van Johan Doesburg. Schlüter werd voor haar rol als Medea genomineerd voor de Theo d’Or 2009.

Medea in drie ensceneringen
- Medea *is* niet te begrijpen -

Journalist en dramaturg Robbert van Heuven bezocht dit seizoen drie ensceneringen van de Griekse tragedie* Medea*. Hij beargumenteert waarom het eeuwenoude toneelstuk nog altijd actueel is, ook zonder dat er in de programmaboekjes wordt verwezen naar gebeurtenissen in de actualiteit.

Robbert van Heuven

Kapot is ze. Gesloopt door zichzelf, door de donkere krachten die ze in zich had opgehoopt. De Medea die Ariane Schlüter speelt is, als het doek sluit, heldin, noch triomfantelijk overwinnaar. Ook de Medea van Malou Gorter blijft gesloopt achter, terwijl de andere acteurs de toneelillusie achter zich hebben gelaten en het einde van voorstelling vieren. Het zijn twee opvattingen die bijna haaks staan op de Medea die Antoinette Jelgersma speelt: zij eist meedogenloos de overwinning op en triomfeert daarmee over de verslagen Jason.

Drie *Medea's* zijn er dit seizoen in het theater te zien, bij Bonheur, het Nationale Toneel en het Noord Nederlands Toneel. En alle drie de gezelschappen hebben een totaal andere benadering gekozen om het verhaal te vertellen van de vrouw die, om wraak te nemen op haar man, het ergste doet wat een vrouw kan doen: haar kinderen vermoorden. Het is altijd opvallend als verschillende makers, onafhankelijk van elkaar, toch weer voor dat ene stuk kiezen. Blijkbaar moet dat verhaal toch steeds opnieuw verteld worden. Of, zoals dramaturg Erwin Jans bij een eerdere Medea-golf beweerde: niet wij kiezen de stukken, de stukken kiezen ons. Alledrie de gezelschappen verwijzen in hun publiciteitsmateriaal naar de familietragedies die eens in de zoveel tijd in het nieuws verschijnen. Op het eerste gezicht lijkt dat een logische, zij het wat oppervlakkige, legitimatie voor een herenscenering. Maar is die benadering wel zo voor de hand liggend? Het suggereert immers dat de voorstellingen een verklaring proberen te vinden voor een actueel maatschappelijk en/of psychologisch probleem en het liefst een rationele. Het suggereert bovendien dat dat antwoord kan worden gevonden door een antieke tragedie langs schijnbaar parallelle en hedendaagse verschijnselen te leggen. En bij zowel het een als het ander zou je zo je vraagtekens kunnen zetten.

In het artikel *Waarom is Medea zo slecht*[68] gaat ook filosoof Ger Groot in op de noodzaak een verklaring te willen vinden voor de daden van Medea. 'Medea pleegt misschien wel de ergste misdaad waartoe een moeder in staat is', schrijft hij. 'Dat kan niet waar zijn, zegt het moderne optimisme, en dus zoekt het verklaringen, begrip en uitvluchten. Het feit dat haar obsessie twee kinderen het slachtoffer maakt, verdwijnt daarmee stilzwijgend naar de achtergrond. En dan krijgt die moderne psychologische poging tot begrip een cynisch staartje.' Die zoektocht naar begrip vindt Groot ook terug in de reële familietragedies. De moeder wordt daarin door een 'Medea-maffia van psychologen, hulpverleners en filosofen' vooral als slachtoffer en niet als dader gezien, omdat haar wel leed aangedaan *moet* zijn, wil een vrouw zoiets verschrikkelijks doen. De kinderlijkjes zijn daarbij vooral 'collateral damage.'
Groot wijst terecht op het feit dat een kindermoord zoiets verschrikkelijks en groots is, dat volgens de publieke opinie

[68] Groot, Ger, 'Waarom is Medea zo slecht?', in: *Trouw* (4 september 2008)

daar wel een logische verklaring voor *moet* zijn. Ook de manier waarop de verschillende theatermakers naar recente kindermoorden verwijzen, suggereert een poging tot begrip. Daarbij lijkt het of de theatermakers bij hun enscenering willen vertrekken vanuit de psychologie van het personage Medea. Ze willen haar begrijpen en haar gedachtegangen en motieven voor de moorden inzichtelijk maken voor hun 21e-eeuwse, Westerse publiek. Maar *Medea* gaat helemaal niet over die moord op die kinderen alleen. En Medea gaat al helemaal niet over begrijpen. *Medea* gaat nu juist over *niet*-begrijpen, over zaken die het verstand nu juist *te boven* gaan. Het is vooral de enscenering die Peter Sonneveld voor Bonheur van het stuk maakte, die in een dergelijke naturalistische misvatting wortelt. De misvatting namelijk dat Medea's handelen logisch en psychologisch te verklaren is vanuit wat haar is aangedaan. Van de drie Medea's is de rolopvatting van Antoinette Jelgersma dan ook de meest rationele. Op het moment dat Bonheurs *Medea* begint, is Medea het verdriet om wat haar is aangedaan al voorbij. Jelgersma speelt Medea dan ook als een harde vrouw die, zodra het zaallicht dooft, recht op haar doel afgaat: wraak nemen. Ze is koel, berekenend en meedogenloos. Als de bode haar vertelt hoe Glauke, haar concurrent in de liefde, op gruwelijke wijze is gestorven, trekt Medea een stoeltje bij om er eens goed voor te gaan zitten. In de confrontatie met Jason die volgt op de kindermoord, is Jelgersma's Medea terecht (?) de onbetwiste winnaar, Jason de gesloopte verliezer.
Het lijkt geen onlogische keuze van Sonneveld. Volgens hem is Medea's motivatie voor de gruweldaden in de tekst te vinden en is die aan het publiek duidelijk te maken door simpelweg de verhaallijnen van Euripides te volgen. Het spel van Jelgersma illustreert slechts wat Euripides schrijft. Het gevolg daarvan is echter dat Jelgersma's Medea maar één dimensie heeft: die van de berekenende wraak. Daarmee blijft de voorstelling op oppervlakte van de tekst drijven en gaat niet in op vragen die zich op een dieper niveau bevinden. Is haar overwinning terecht en is Jason een terechte verliezer, omdat hij de veroorzaker is van Medea's leed? Is Medea nu een slechte vrouw of is ze gedwongen door de omstandigheden? Maar als dat laatste waar is, dan kun je met Ger Groot nog steeds vraagtekens zetten bij de vraag of het terecht is dat ze dan als morele overwinnaar, als gerecupereerd slachtoffer wordt gepresenteerd, zoals bij Sonneveld gebeurt. Het zijn deze vragen die bij Bonheur niet beantwoord worden, juist omdat Medea als beredenerend en rationeel wordt voorgesteld. Terwijl er, juist door die rationele benadering, wel een oplossing *gesuggereerd* wordt.

Oikos en Polis

Dat het personage Medea op een dergelijke wijze kan worden gepresenteerd of zelfs geduid, berust op een misverstand. Een misverstand dat voortkomt uit een tekstopvatting die gestoeld is op het naturalisme, dat op zijn beurt weer beïnvloed is door de psychologie en het idee dat het handelen van een personage geheel en al (rationeel) verklaarbaar en voorspelbaar is. Het is inderdaad zo dat de personages van een naturalist als Ibsen geheel en al verklaarbaar zijn uit de toneeltekst. Het *sec* spelen van zijn teksten levert al min of meer afgeronde en logische personages op. Alleen is Euripides geen Ibsen. Toen Euripides zijn *Medea* schreef, in 431 voor Christus, zou het nog zo'n 2200 jaar duren voor de psychologie tot wetenschap werd verheven. En, niet toevallig min of meer tegelijkertijd, het naturalisme tot bloei kwam. Waar Ibsen tot in de regieaanwijzingen en de kleinste bijzinnen aanwijzingen geeft voor de motieven van zijn personages, is bij de Griek geen enkele sprake van een naturalistische personageopbouw. Een naturalistische benadering van de tekst is dan ook gedoemd om te mislukken.

De ons overgeleverde stukken werden vrijwel allemaal geschreven voor het Dionysos-festival van het Athene van de 5e eeuw voor Christus, dat vooral tot doel had de Atheense identiteit, zowel naar haar eigen burgers, als naar de andere, concurrerende stadsstaten toe, te bevestigen. Het theater ontstond niet voor niets parallel aan de democratie. Het theater was een middel om de waarden, waarop de democratische stadsstaat was gebouwd, op een hypothetische wijze te testen of te bevragen, of dat nu ging over de verhouding tussen religie en menselijke macht (zoals in *Antigone* van Sophocles) of over de grondbeginselen van de democratie (zoals de *Oresteia* van Aeschylos). En door wie kan het eigene nu beter worden ondervraagd dan door de Ander, degene die buiten de politieke waarden van de Atheense stadsstaat staat? De vrouw, uitgesloten als ze was uit de (publieke) Atheense samenleving, is in die rol van Ander uitermate geschikt, schrijft Froma Zeitlin in 'Playing the Other'[69]. Het verklaart ook waarom zoveel Griekse tragedies over vrouwen gaan, wat toch opvallend is voor een samenleving waarin vrouwen niet werden geacht zich openbaar te vertonen.

Erwin Jans wijst in zijn artikel *Medea of de ironie van de gemeenschap*[70] op het onderscheid tussen oikos en polis tussen welke polen de Griekse samenleving voortdurend bewoog. De oikos (letterlijk: stam) is de familie, de polis is de stad of de gemeenschap. De vrouwen horen traditioneel thuis in het eerste domein: zij baren en zorgen voor de kinderen. De mannen verlaten, nadat zij volwassen zijn geworden de oikos, om hun plaats in te nemen in hun domein: de polis, het publieke leven. Zij keren pas weer terug in de oikos als zij gestorven zijn en de vrouwen zich over hun dode lichamen bekommeren. Begrafenissen horen in die zin bij de oikos en zijn een vrouwentaak.

Het is Medea die deze verhouding op scherp zet in haar tragedie en deze ook bevraagt. Jason, die een mogelijkheid ziet om via een nieuw huwelijk zijn positie binnen de polis te verbeteren, laat Medea en haar (en uiteindelijk ook zijn) oikos is de steek. Medea werpt zich dan ook op als beschermer van haar oikos. Maar de middelen waarmee ze die oikos beschermt horen bij uitstek bij de (mannelijke) polis: door scherpzinnig te debatteren, het politieke spel slim te spelen en door uiteindelijk het geweld tegen de vijand niet te schuwen. En zelfs door haar oikos te vernietigen op dezelfde manier waarop de mannen in een oorlog zouden doen bij de families van hun vijand, om te voorkomen dat hun zonen ooit wraak zouden nemen (over die problematiek gaat *Smekelingen* van Euripides). En niet alleen gebruikt Medea mannelijke methoden om haar oikos te wreken, in haar verdediging gebruikt ze voortdurend voorbeelden uit het mannelijke domein die ze vergelijkt met voorbeelden uit het vrouwelijke. Het personage Medea wordt hierdoor een interessante mengeling van mannelijke en vrouwelijk posities.
Haar motto is: 'ik straf mijn vijanden vreselijk, voor mijn vrienden ben ik goed', wat, - en daar wijst Jans terecht op - een mannelijke (heroïsche) code is. Ook merkt ze op dat ze 'liever met het schild aan de zijde zou meevechten in drie veldslagen dan één kind te baren'. Tot slot neemt ze haar vrouwelijke taken weer op zich door Jason de begrafenis van zijn kinderen te weigeren en dat zelf te doen.

Erwin Jans begrijpt de Griekse tragedie in navolging van Hans-Thies Lehmann als 'een plek van ontbinding en opschorting van bestaande discursieve posities, niet als een

[69] Zeitlin, Froma, 'Playing the Other, Theatre, theatricality and the feminine in Greek Drama', in: Winkler, Zeitlin e.a. (ed.), *Nothing to do with Dionysos?, Athenian drama in its social context*, (Princeton 1992)
[70] Jans, Erwin, 'Medea, of de ironie van de gemeenschap', in: Etcetera 79, jrg. 19, december 2001

dialectische opheffing ervan. De tragedie toont een conflict zonder oplossing. (…) De tragedie stelt het innemen van een nieuwe positie uit en weigert tegelijk de oude (mythische) positie te bevestigen. In dat uitstel worden de gemeenschap en haar waarden tijdelijk opgeschort.' De tragedie bevindt zich dus ergens voorbij het gekende, maar voor een nieuwe positie. In die zin gaat de tragedie zelfs over transgressie. Transgressie van het bekende richting het onbekende nieuwe. Dat maakt de tragedie een gevaarlijk medium, omdat het (zij het in fictieve vorm) het onbekende in laat werken op de bekende waarden waarop de samenleving is gevestigd.

Euripides zet de verhouding tussen traditionele domeinen op scherp zonder daarvoor een oplossing aan te bieden. Medea is een zeer riskant geval, omdat zij een tussenpositie inneemt in de meest fundamentele dichotomie en in geen enkel kader past: zij is man noch vrouw. Maar zij is ook Griekse noch Vreemdelinge, Eigen noch Ander, Slachtoffer noch Dader. Zij is een grote paradox. Wat het stuk noch zwarter maakt is dat het niet-ethisch is, in die zin dat door de liminale positie waarin het stuk zich bevindt, de normale ethiek met zijn vastgestelde posities niet meer geldt, wordt opgeschort. Medea wordt ook niet gestraft voor haar daden, wat 'ethisch juist' zou zijn geweest. Ze krijgt een vrijhaven in, nota bene, Athene, door de afspraken die ze met koning Aegeus heeft gemaakt. Het stuk gaat dan ook niet over de vraag of Medea's handelen op ethische wijze wordt benaderd, of de schuldige wordt gestraft. Maar juist over het feit dat sommige dingen zo onkenbaar zijn dat de ethiek daar weinig grip op heeft.

Tussen probleem en oplossing

Het is precies deze thematiek die Ola Mafaalani met haar, door haar en Ko van den Bosch hevig bewerkte *Medea* bij het Noord Nederlands Toneel naar voren heeft willen halen. In haar voorstelling laat Mafaalani zien dat er zaken zijn die niet óf goed, óf fout zijn, zoals de meesten van ons zo graag willen zien. En dat we daarom bestuurders hebben aangesteld die dat goed en fout moeten beoordelen. Zodat we die weer de schuld in schoenen kunnen schuiven als er iets ergs of onbegrijpelijks gebeurt, zoals Groot terecht suggereert.
Om de onmogelijke verhouding tussen bestuur en zaken als liefde en dood op scherp te zetten, legt Mafaalani de praktijk van het bestuur op interessante wijze langs de praktijk van het theater. Daarvoor haalt ze zelfs een politicus op het toneel. In de openingsweek van *Medea* werd de rol van koning Creon gespeeld door de Groningse Commissaris van de Koningin Max van den Berg (later vervangen door Hans Man in 't Veld) die met het Groningse volkslied het toneel wordt opgehaald. Een echte bestuurder dus, die begint met wat bestuurders zo goed kunnen: een toespraak houden. In de toespraak die Van den Berg houdt gaat hij in op het verschil tussen besturen en theater maken. Theater kan laten zien wat er tussen probleem en oplossing gebeurt, merkt hij op, terwijl besturen juist over de toekomst gaat. Ook geeft hij meteen de relatieve machteloosheid van de politicus aan. 'We kunnen wel bijsturen, maar dat betekent niet dat alles ook goed gaat.' Vanaf zijn verhoogde kantoor overziet de bestuurder vervolgens het slagveld van liefde en dood dat zich voor hem afspeelt.

Het is immers het theater dat over ongrijpbare zaken gaat als liefde, passie en doodsdrift. Terwijl het bestuur met zulke irrationele zaken geen rekening kan en mag houden. 'Waarom zijn jullie altijd zo liefdeloos', verwijt Medea Creon dan ook. Maar waar het theater zich juist met deze zaken bezig kan houden, omdat het fictie in het liminale gebied tussen probleem en oplossing is, zo verwachten burgers rationeel ingrijpen van het bestuur in de werkelijkheid, terwijl die werkelijkheid soms zo ongrijpbaar is dat dat bestuur daar niet verantwoordelijk voor kan worden gesteld. Erwin Jans schrijft

in zijn Medea-artikel in dat verband over de tragedie (in het algemeen): ‘Tragedies ensceneren wat de democratie en de rechtspraak (moeten) verdringen om zich als wet te handhaven.’

Medea en Creon zijn in de voorstelling van Mafaalani zowel elkaars tegenpolen als elkaars gelijken. Zij zijn beide ouders, maar Creon vertegenwoordigt de polis en is ‘echt’ (want een heuse bestuurder in *real life*), terwijl Medea de oikos vertegenwoordigt en fictief (want slechts toneelpersonage) is. Medea zoekt het antwoord op haar problemen in het gevoel, in het irrationele, terwijl Creon de antwoorden zoekt in het rationele, in het bestuur. Maar beiden misbruiken zij hun positie om hun kinderen te beschermen. Creon misbruikt zijn bestuurlijke mogelijkheden (polis) om zijn dochter te beschermen tegen Medea door Medea het land uit te zetten. Medea gebruikt haar mogelijkheden als moeder (oikos) om haar kinderen te doden. Beiden worstelen zij met liefde en dood en beiden komen zij er niet uit.

De voorstelling van Mafaalani is op zijn sterkst als die onoplosbaarheid bijna tastbaar wordt, zich middenin die plek van ontbindingen en opschorting bevindt, waar Lehmann en Jans over spreken. Zoals de voortdurende verwijzing naar de fictie die theater is, die al aan het begin van de voorstelling ingezet wordt als de pedagoog (Peter Vandermeulebroecke) erop wijst dat dit een bewerking van een tragedie van 2000 jaar geleden is. Dat die kinderen die daar op het toneel rondrennen maar toneelkinderen zijn. Dat ze elke avond andere kinderen zijn, vanwege de Arbeidstijdenwet. En dat ze niet echt doodgaan, maar dat ook niet zullen spelen omdat je dat kinderen niet aan kunt doen. Maar op dat ‘onechte’ toneel leest het koor (de echte nieuwslezeres Noraly Beyer) nieuwsberichten voor over echt gedode kinderen en is er een echte bestuurder aanwezig. Op het moment dat Medea (echt) pannenkoeken gaat bakken, waarvan de toeschouwer weet dat ze vergiftigd zijn, gaat Beyer aan de rand van het podium zitten en vraagt tot twee keer toe aan het publiek: ‘Moeten we niet ingrijpen?’. Natuurlijk grijpt het publiek niet in, dat is tegen de theaterwetten, hoewel het weet wat er gaat gebeuren als het niet ingrijpt. Dat maakt het minutenlange pannenkoekenbakken een intrigerende, ambigue en pijnlijke ervaring voor de toeschouwer. Na de dood van haar kinderen is Medea ontroostbaar. Terwijl Peter Vandermeulebroecke de niet-echt-dode kinderen alweer voor een spelletje tikkertje heeft uitgenodigd en de rest van de acteurs allang het eind van de voorstelling vieren met een blikje bier, het was immers maar spel, blijft Medea/Marlou Gorter alleen en huilend achter. Ola Mafaalani heeft met haar *Medea* een manier gevonden om precies in te haken in dat liminale gebied, waar Euripides’ *Medea* over gaat. In die zin weet zij, zoals ik dat in het begin van dit artikel verwoordde, een parallel te leggen tussen een Griekse tragedie en een hedendaags maatschappelijk onderwerp. Toch heeft zij daar, en dat is niets ten nadele van de kwaliteit van haar voorstelling, een grove bewerking van de tragedie en toegevoegde teksten van Ko van den Bosch voor nodig. Omdat onze polis niet dezelfde polis als het 5^{e}-eeuwse Athene is er een bestuurder van nu nodig, is er een breuk nodig met het fictieve 5^{e}-eeuwse verhaal om de kern uit dat verhaal te destilleren. Zij heeft een echte bestuurder nodig, een echte nieuwslezeres met echt gebeurde kindermoorden, een heftig ingrijpen in de fictie van het theater en een voortdurend verwijzen naar de theaterwetten om haar punt te maken. Een punt dat zij alleen met Euripides’ tekst niet gemaakt zou kunnen hebben. Zoals wel vaker bij Mafaalani zet zij daar alle middelen voor in die haar in het theater ter beschikking staan, wat de voorstelling bij vlagen overvol maakt.

Opgeschorte ethiek

Anders dan Mafaalani heeft regisseur Johan Doesburg nauwelijks enige bewerking van de tekst nodig om toch Euripides' zwarte, irrationele, liminale kantjes naar boven te halen. Bij Doesburg gebeurt datzelfde met een vrijwel onbewerkte tekst tegen de achtergrond van een bombastisch decor dat bestaat uit een vloer van verschroeide aarde en een achterwand van spiegelpanelen. Bombastisch als het mag zijn, dramaturgisch is het decor een prima vondst, omdat het precies wijst op twee andere polen waartussen *Medea* zich beweegt, maar die in het verlengde liggen van de polis en de oikos: het rationele, reflecterende (mannelijke) en het emotionele, aardse (vrouwelijke). In het begin komt Medea op vanuit de grond, Jason vanuit de spiegelwand. Maar aan het eind van de voorstelling, als Medea na de moord op haar kinderen in het donkere gebied tussen gevoel en ratio terecht is gekomen, gaat de spiegelwand omhoog en komt Medea op tussen spiegels en aarde in.

Los van dit ene effect, moet de voorstelling van Doesburg het toch vooral hebben van het weergaloze spel van Peter Blok als Jason en het zo mogelijk nog knappere spel van Ariane Schlüter als Medea. Schlüter weet in haar spel alle paradoxen van haar personage over het voetlicht te brengen. In haar spel wordt duidelijk dat Medea tegelijkertijd geloofwaardig als ongrijpbaar is, goed én slecht is.

Waar Antoinette Jelgersma in Peter Sonnevelds opvatting alleen die emoties speelt die het verhaal van Euripides illustreren, doet Schlüter precies het omgekeerde. Ze gebruikt het verhaal van Euripides als kapstok om de emoties van haar personages vorm te geven. Dat is een cruciaal verschil, omdat in het eerste geval alleen maar getoond wordt wat we uit de tekst al begrijpen, terwijl in het tweede geval de tekst nieuwe lagen en betekenissen kan krijgen. Schlüter speelt als het ware de gehele voorstelling 'tegen de tekst in.' Onder de berekenende toplaag, die ook Schlüters Medea heeft, zit een explosieve kern, waar het kookt en roert. Af en toe wordt die kern zichtbaar door een kleine woede-uitbarsting, een raar schuin gehouden hoofd, een kleine tic of een wild rennetje heen en terug over de speelvloer. Het maakt Schlüters Medea explosief, onbetrouwbaar, emotioneel en berekenend tegelijkertijd. Maar nooit alleen rationeel of psychologisch verklaarbaar, eerder ongrijpbaar.

Er zijn verschillende momenten waarop in Doesburgs regie duidelijk wordt dat Medea zichzelf nauwelijks begrijpt en gedreven wordt door zaken waar zij zelf geen grip op heeft. In de eerste ontmoeting die Medea met Jason heeft, wil ze verbaal zijn meerdere zijn, hem eens goed op zijn nummer zetten. Waar bij Sonneveld dat gesprek ontaardt in boos geschreeuw, weet Schlüter in Doesburgs regie een laag van onvoorwaardelijke liefde voor Jason onder de bittere woorden te leggen. Als ze Jason uiteindelijk aanvliegt uit woede, ziet dat er eerder uit als een omhelzing van twee geliefden. Overigens is ook bij Mafaalani in de ontmoetingsscène eerder sprake van een passievol aantrekken en afstoten dan van een bittere woordenstrijd.

Net zo spannend is bij Schlüter de scène waarin Medea zichzelf moet overtuigen van de noodzaak om haar kinderen te doden. In veel ensceneringen (ook die van Bonheur) wordt die scène gespeeld als 'schizofreen', als twee totaal verschillende Medea's die met elkaar in debat gaan, wat voor de hand ligt, maar weer een te eenvoudig schema van goed en kwaad hanteert. Bij het Nationale Toneel speelt Schlüter de twee Medea's heel dicht bij elkaar en heel klein. De ene Medea staat bij haar niet tegenover de ander, ze komen uit elkaar voort, zijn zelfs dezelfde.

Zoals eerder aangegeven is er in *Medea* geen goed of fout, geen ethiek, omdat deze termen zijn opgeschort. Voor Doesburg is er dan ook geen overwinnaar, zoals bij Sonneveld. Als de kinderen dood zijn en Jason dat te horen krijgt, speelt Peter Blok die verslagenheid mooi uit. Tussen spiegelwand en verschroeide aarde voegt Medea zich bij hem. De teksten die ze uitspreekt zijn die van een overwinnaar, maar niet haar handelen. Medea gaat naast Jason zitten, neemt zijn emotie over. Niemand heeft hier gewonnen, ze hebben allebei verloren.

Anders dan Mafaalani plaatst Doesburg zijn *Medea* nadrukkelijk niet in het hier en nu. De personages dragen kleding die niet naar een bepaalde tijd verwijzen in een decor dat slechts een symbolische waarde heeft. Daarom is, nog meer dan bij Mafaalani, de opmerking over actuele kindermoorden in het programmaboekje misplaatst. Doesburg tilt zijn voorstelling juist over die oppervlakkige parallel uit. Zijn voorstelling gaat eerder over niet door tijd en plaats bepaalde en ongrijpbare oergevoelens, oerkrachten, die iedereen in zich heeft. Die Medea misschien wel bewust wil inzetten om wraak te nemen, maar waarover ze de controle verliest. Ook bij Doesburg bevindt Medea zich in een liminale, gevaarlijke positie, maar anders dan bij Mafaalani die Medea tussen fictie en werkelijkheid, tussen macht en onmacht (van een bestuurder, van een moeder), tussen probleem en oplossing in plaatst, plaatst Doesburg haar tussen ongrijpbaar oergevoel en ratio. En, door de niet naar een bepaalde tijd verwijzende en licht archaïsche vormgeving, in een tijdloze ruimte tussen ons en de Grieken. Op het breukvlak tussen nog contact hebben met de diepste natuur in jezelf en de ratio alleen. Tijdens de voorstelling vallen dan ook steeds meer gaten in de spiegelwand, die, na de kindermoord, volledig verdwijnt. Het flinterdunne onderscheid tussen natuur en ratio is verdwenen. Doesburgs voorstelling lijkt in die zin op die van Mafaalani dat ook zij erop wijst dat er gevoelens zijn die niet te beredeneren zijn. Mafaalani wijst echter vooral op de onmogelijkheid van de buitenstaander (de bestuurder, het publiek wellicht, de kijkers van het acht-uur journaal) om die gevoelens te begrijpen. Bij Doesburg begrijpt ook Medea haar eigen gevoelens en wellicht ook handelingen niet. Maar in beide gevallen werkt dat ongrijpbare en onbegrijpbare ontwrichtend en zet daarmee de bestaande verhoudingen en relaties op scherp, zoals ook de ongrijpbare figuur van Medea de waarden van de Griekse samenleving op scherp zette.

Devine intervention

Er is in Medea, en de Griekse tragedie in het algemeen, nog een instantie die we nog niet hebben besproken, maar die, in het kader van ethiek, de samenleving en het liminale wel van belang zijn. Die instantie is de godenwereld. Hoewel de Goden, anders dan bij Aeschylos en Sophocles, in het werk van Euripides een veel kleinere rol spelen, worden zij nog veelvuldig in de koorzangen aangesproken en ingezet om in de vorm van een deus-ex-machina een einde aan de drama's te maken. In *Medea* is dit de zonnegod die een drakenwagen stuurt om Medea veilig naar Athene te brengen.
In de Griekse gedachtewereld zijn de Goden, anders dan in het Christendom, geen ethische instanties. Zij treden niet bestraffend op bij slecht gedrag of belonend bij het goede. Zij doen vooral, net als mensen, wat henzelf het beste uitkomt en zij zijn in die zin onberekenbaar. Als onzichtbare, onberekenbare krachten zijn zij in het Griekse dagelijkse leven constant op de achtergrond aanwezig.

In twee van de drie besproken Medea-ensceneringen zijn de goden geschrapt. Sonneveld heeft in de Bonheurvoorstelling wel de koorzangen gehandhaafd, maar heeft de originele, naar de goden verwijzende teksten verwijderd. Het rationele karakter van Sonnevelds enscenering komt daardoor nog

meer op de voorgrond te staan. Er zijn immers geen onberekenbare krachten meer die de oorzaak kunnen zijn van Medea's gedrag. Ook het mysterieuze gebied van de opgeschorte ethiek, waar de goden (en dan natuurlijk vooral Dionysos) bij uitstek de vertegenwoordigers van zijn, komt zo te vervallen. Er is tot slot ook niemand meer die in de vorm van een deus-ex-machina een *devine intervention* zou kunnen plegen om het ongekende te verhinderen of juist (in de vorm van een zonnegod) voorwaarde te zijn waaronder de moord plaats kan vinden. Toch is het opvallend dat Sonneveld zijn voorstelling wel laat eindigen met de originele tekst: 'Alles wat ons overkomt, hoe onvoorspelbaar ook, wordt door [Zeus] beslist.' Een merkwaardige keuze, omdat hij daarmee het hele rationele staketstel onder zijn eigen voorstelling dreigt uit te halen, door de ultieme verklaring van het getoonde in laatste instantie als nog bij een onbekende macht te leggen.
Doesburg en Mafaalani hebben die goddelijke 'verantwoordelijkheid' elk op hun eigen wijze verplaatst naar het publiek. Ook al heeft Mafaalani in haar bewerking de goden achterwege gelaten, hun taak wordt overgenomen door de toeschouwer. In de beklemmende scène waarin Medea haar kinderen vergiftigt, zijn zij het die een goddelijke interventie zouden kunnen plegen door de scheiding tussen echt en niet-echt, door de theaterwetten op te heffen. Sterker nog, het publiek wordt daarvoor uitgedaagd door Noraly Beyer die de vraag stelt of er niet ingegrepen zou moeten worden. Zij plaatst daarbij het publiek in een ongemakkelijke positie, omdat het zich, net als de Griekse goden, in een gebied bevinden dat niet-ethisch is. Ten eerste toont Mafaalani Medea niet als een goede of slechte moeder die moet worden tegengehouden (misschien tot het laatste ogenblik, maar zelfs dat moment is liefdevol naar de kinderen). Ten tweede is het theater niet de plaats voor de toeschouwer om in te grijpen. Het verschil tussen het publiek en de Griekse goden is dat de goden redelijk onverschillig staan ten opzichte van het menselijk bedrijf (de hulp die Medea krijgt van de Zonnegod is een familiekwestie, geen oordeel van Helios over haar daden), het publiek staat dat niet.

Ook Johan Doesburg plaatst de toeschouwer in een goddelijke positie en speelt tegelijkertijd een dramaturgisch spelletje met hun verantwoordelijkheid voor het gebeuren. Dat doet hij doordat de spiegelwand zodanig schuin geplaatst is, dat het publiek de handeling op de spelvloer via de spiegels ook van boven kan volgen. Via een 'goddelijke blik' vanaf de Olympus dus. De gebeden en opmerkingen over de goden, die Doesburg heeft gehandhaafd, worden dan ook min of meer tot het publiek gericht. Ook dat publiek grijpt niet in. Bovendien wordt hun goddelijke blik hen, door het afbreken van de spiegelwand, langzaam ontnomen. Om uiteindelijk te verdwijnen. De rationele bespiegeling die het letterlijk mogelijk maakt Medea's motieven ook vanaf een andere kant te bekijken, wordt de toeschouwer ontnomen. Onze alwetende godenblik moet het afleggen tegen het niet-weten van Medea. Niet alleen Medea komt in Doesburgs voorstelling in een liminale positie tussen gevoel en verstand, weten en niet-weten terecht. Het publiek ook.
De goden, de personages, noch het publiek kunnen een oplossing bieden in de voorstellingen van Doesburg en Mafaalani. Sonneveld biedt die oplossing wel, zowel door Medea als morele overwinnaar te laten zien, als de goden in laatste instantie ook nog hun goedkeuring aan die oplossing te laten geven. Een oplossing die dubbel niet bevredigt.

Voorbij het postmodernisme

Medea krijgt als stuk haar kracht als liminale plaats, als vacuüm tussen probleem en oplossing, als 'overgangsfase: een fase van ambiguïteit, creativiteit en vrijheid, maar ook van wanorde, kwetsbaarheid en mogelijk gevaar. Het is een fase waarin de oude regels niet meer en de nieuwe regels nog niet

gelden.' Erwin Jans ziet *Medea* dan ook als een typisch postmodern stuk. 'Het zijn de caleidoscopische figuur van Medea, haar spanningen, paradoxen, tegenstellingen en ambiguïteiten die aan ons tijdsgewricht appelleren.' Jans schreef dit in december 2001. Inmiddels is de wereld ingrijpend veranderd. De wereld was na 9/11 zo ingewikkeld geworden dat ze door velen alleen nog maar begrepen kon worden als ze in zwart-wit opposities kon worden opgedeeld ('You are either with us, or you are against us.', Wij-Zij, Links-Rechts, Oosten-Westen). De onoplosbaarheid van de postmodernistische wereldblik is verwisseld voor de snelle opdeling en het genuanceerde denken is verdacht. Is daarmee de waarde van een 'ongrijpbaar' stuk als *Medea* komen te vervallen? Geenszins, blijkt uit de ensceneringen van Mafaalani en Doesburg, waarin de toeschouwer, zij het op verschillende manieren, wordt gedwongen het onbegrijpbare een plek te geven. Waarin het publiek getoond wordt dat zelfs redelijkheid en reflectie soms geen oplossing meer kunnen bieden, dat erin sommige situaties een onmogelijkheid ontstaat om die situatie op te delen in goed of fout. Het is daarom ook waarom de enscenering van Sonneveld blijft steken in juist dat oppervlakkige schema van de rationele oplossingen. Als *Medea* ons in deze tijd nog iets wil laten zien dan is dat het falen van de schema's. En dat is wat dit toneelstuk, na 2500 jaar, nog steeds actueel kan maken. Daarbij zijn, daarin heeft Groot gelijk, de kinderen vooral *collateral damage*. Maar de problematiek van *Medea* staat dan ook vrijwel los van welke kindermoord dan ook.

Robbert van Heuven (1978) is freelance cultuur- en theaterjournalist en dramaturg. Hij schrijft en schreef onder andere voor TM (Theatermaker), De Pers, MoreTXT, Theater Instituut Nederland, Theater Topics en De Nieuwe Reporter. Ook was hij eindredacteur bij het internettijdschrift 8Weekly.

Kinderheil van De Queeste

- Over de problematische relatie tussen het Kwaad en de Waarheid -

De Vlaamse gezelschappen De Queeste en 't Arsenaal speelden onlangs* Kinderheil*, een tekst van de internationaal veel gespeelde Britse auteur Dennis Kelly. In zijn stuk snijdt Kelly een actueel maatschappelijk thema aan dat met enige regelmaat de krantenkoppen haalt: jonge kinderen die worden omgebracht door hun ouders. Hij richt zijn aandacht daarbij niet zozeer op achterliggende oorzaken of motieven, maar op wat in eerste instantie een bijzaak lijkt maar doorgaans al snel een hoofdzaak wordt: onze behoefte om het naadje van de kous te weten te komen. Het is deze behoefte waar de media vaak gretig op inspelen, wat meestal enkel leidt tot nog meer versies van de waarheid. Joris van der Meer analyseert de voorstelling en de tekst en toont de problematische relatie tussen de Waarheid en het Kwaad in een postmoderne cultuur.

Joris van der Meer

'Onder invloed van sceptici als Søren Kierkegaard en Friedrich Nietzsche raakte het streven naar waarheid uit de gratie. Dé waarheid bestond helemaal niet, of was op zijn hoogst een door de mens gefabriceerde constructie, zo luidde langzaam maar zeker de communis opinio – niet alleen in filosofische kring maar ook daarbuiten.' [71] Zo schrijft filosoof Rob Wijnberg in de zaterdagbijlage *Opinie & Debat* van het

[71] Wijnberg, Rob, 'Tussen informatie, nieuws en meningen overheerst de naar nihilisme neigende desinteresse.', *Opinie & Debat*, *NRC Handelsblad*, 7 & 8 maart 2009.

NRC Handelsblad van zaterdag 7 maart jongstleden, waarin hij een lans breekt voor meer diepgang en deskundigheid in de journalistiek. En inderdaad, wie er zo zijn gedachten over laat gaan realiseert zich: het begrip waarheid is maar een raar begrip. Enerzijds geldt het als positief, nastrevenswaardig en misschien wel als de ultieme maat der dingen. Anderzijds weten wij ook dat de waarheid en het kwaad twee handen op een buik zijn. Zij die menen haar in pacht te hebben misbruiken het begrip zonder gêne voor de versterking van de eigen positie of de verdediging van het eigen belang. Soms blijkt ook hetgeen waar was helemaal niet waar te zijn. En vaak weten we helemaal niet zeker wat waar is, maar kiezen we ervoor om in een bepaalde waarheid te geloven of wordt waarheid verward met het begrip hoop: 'Wij gaan de verkiezingen winnen, dat weet ik zeker'.

In zijn artikel wijt Wijnberg de magere diepgang van de hedendaagse journalistiek vervolgens aan commercialiteit en consumentisme enerzijds en anderzijds aan het feit dat de twijfelachtige status van het begrip waarheid ook het begrip deskundige heeft ondermijnd. Niet dat hij overigens beweert dat er zo iets als de waarheid, of zoals hij dat noemt: 'een alomvattend wereldbeeld', bestaat, maar het feit dat niemand in metafysische zin méér recht van spreken heeft dan een ander 'neemt niet weg dat dit uitgangspunt in de dagelijkse praktijk van een publiek debat wel degelijk nadelige effecten heeft'. Want zo vervolgt hij: 'Als geen enkele opvatting gezaghebbender is dan enig andere, waarom dan überhaupt nog opvattingen huldigen?'

Deze problematische status van het begrip waarheid en de moeilijkheid om de waarde van verschillende of tegenstrijdige meningen tegen elkaar af te wegen zijn de voornaamste thema's van de voorstelling *Kinderheil*, die dit voorjaar door de Vlaamse gezelschappen De Queeste en 't Arsenaal is uitgebracht. De tekst van Dennis Kelly komt duidelijk voort uit de Angelsaksische traditie van het 'well-made play' in de zin dat het een hechte constructie betreft die een afgerond verhaal vertelt met psychologisch-realistische personages in een realistische, of in ieder geval voorstelbare, aan de realiteit gerelateerde setting. Kinderheil is opgebouwd als een filmische documentaire en heeft daarmee ook de documentair-journalistieke aanspraak op de waarheid direct als onderwerp. Het is via zijn vorm een reflectie op de waarheidsvindende kracht van de documentaire. De inhoud is echter geheel fictief. De personages zijn door Kelly verzonnen en een theorie omtrent de oorzaak van de recente golf van kindermoorden (ook in Engeland een bekend fenomeen) is een goed geconstrueerd verzinsel. Waar is het niet, maar als toeschouwer weet je dit niet: het zou zomaar waar kunnen zijn.

In de documentaire volgen we het verhaal van Donna Meersman, een jonge moeder die na het onverklaarbare overlijden van haar twee kinderen voor moord berecht en veroordeeld is. Haar moeder Linda, een ambitieus politica, maakt gebruik van haar neus voor acties en publiciteit en bewerkstelligt een hoger beroep waarin Donna op grond van gebrek aan bewijs wordt vrijgesproken. Een belangrijke rol in de vrijspraak speelt het feit dat de psychologische verklaring die in eerste aanleg basis voor de veroordeling was, in hoger beroep als onwetenschappelijk wordt aangemerkt. Het is enige tijd na deze vrijspraak dat een interviewster het onderzoek naar het tragische verhaal begint. (In de tekstuitgave wordt de interviewer een enkele maal benoemd als Meneer Kelly – een letterlijke verwijzing naar de naam van de schrijver – maar in de voorstelling wordt de rol gespeeld door een vrouw. Ik zal daarom in de vrouwelijke vorm naar het personage verwijzen als de 'interviewster', ook om dit personage te onderscheiden van de auteur Dennis Kelly.) De

interviewster benadert voor haar documentaire de belangrijkste personen in de tragedie:

- Donna Meersman, de moeder van de twee dode kindjes;
- Linda Broeckx, de moeder van Donna en een ambitieus en gedreven politica;
- Dr. Millard, een psycholoog die zich in het fenomeen van kindermoord verdiept heeft en wiens getuigenis een grote rol speelde in de aanvankelijke veroordeling;
- een reporter die in de kranten over de zaak Meersman berichtte, en
- Donna's man Maarten Meersman die het contact met de interviewster in eerste instantie resoluut afwijst.

Ik schreef al over de Angelsaksische traditie waar de tekst uit voortkomt. Die traditie is tevens de traditie van het primaat van de schrijver. Schrijvers die in hun schrijven soms zo dwingend zijn dat regisseurs en spelers in het creatieve proces, althans zo lijkt het, een stapje terug moeten doen. In de voorstelling *Kinderheil* van De Queeste en 't Arsenaal gaat het inderdaad niet om hun visie op de tekst maar meer om een samenwerking tussen tekstmateriaal, regisseur, spelers en andere betrokkenen. Een samenwerking die bij bijvoorbeeld klassieke muziek of opera volstrekt legitiem is, maar bij toneel nog wel eens als braaf wordt bestempeld. En dat is onterecht. Allereerst omdat anders de teksten van getalenteerde schrijvers als Dennis Kelly weleens onvoldoende ruimte in het theateraanbod zouden kunnen krijgen. Daarnaast omdat De Queeste en 't Arsenaal een tot in de puntjes verzorgde voorstelling afleveren. De regie van Christophe Aussems is even zorgvuldig als onnadrukkelijk. Hij doet recht aan de tekst waarin alleen de hoogst noodzakelijke veranderingen zijn aangebracht. En zijn spelers heeft hij tot grote hoogte gebracht.

Het toneelbeeld bestaat uit twee rijen hangende, glazen panelen die allereerst fungeren als een metafoor voor de documentaire die we te zien krijgen. Het is doorzichtig, als het scherm van de tv, en verbeeldt de inkijk die wij in het leven van de verschillende personages krijgen. Naar mate de voorstelling vordert, wordt er op de ramen getekend en geplakt en worden er dingen tegen aangegooid, alsof alle extra informatie het beeld dat wij van de gebeurtenissen krijgen zowel verheldert als vertroebelt. Hoe meer details we te horen en te zien krijgen, hoe minder overzicht. De partij die spreekt, bevindt zich meest alleen voor de wand, maar de andere acteurs blijven zichtbaar aanwezig op de achtergrond. Als een visuele herinnering van de relativerende werking van hun al dan niet tegenstrijdige meningen en visies.

Een van Aussems belangrijkste regiekeuzes is vervolgens de interessante positie die wordt ingenomen door Helena Van den Berge als de interviewster. Zij staat gedurende de voorstelling bijna voortdurend rechts in het midden op het toneel, net iets voor de glazen scheidslijn tussen het voor- en achtertoneel. Het markeert haar functie als de observator die buiten de handeling en de gebeurtenissen staat, maar die door haar vragen van grote invloed is op hetgeen ons uiteindelijk verteld wordt. Uiteindelijk is zij het die ervoor kiest bepaalde personen te (blijven) benaderen. Zo zien we de handeling allereerst door haar ogen, maar veel van de antwoorden op de vragen van de interviewster worden niet tot haar gericht maar direct tot de toeschouwer. Ze fungeert als de stem van de interviewer die in veel documentaires uit beeld blijft maar die door de ordening van het materiaal toch ook zelf een visie op de werkelijkheid presenteert. Het is een knappe prestatie van Van den Berge, die met rust en concentratie gedurende de zo'n twee uur durende voorstelling, deze als het ware van de zijlijn dirigeert.

Er wordt overigens over de hele linie uitstekend gespeeld, Els Olaerts als de moeder heeft precies die energieke uitstraling van een aan de weg timmerend politica. Ze is open, direct en charmant en doet je bijna vergeten dat ze waar het haar politieke principes betreft als een blad aan een boom omdraait wanneer dat nodig is. Tom Ternest speelt een fraaie dubbelrol als de reporter en Maarten Meersman, waarbij hij vooral in het laatste personage met veel gevoel voor empathie het lijden van een jonge vader die zijn kinderen en bijgevolg ook zijn vrouw verloren heeft, neerzet. Jos Geens en Luc Springuel die samen de overige grote en kleinere rollen voor hun rekening nemen, doen dat met zorg en precisie. Maar de voorstelling drijft ten slotte op Lien De Graeve als Donna, die gedurende de hele voorstelling, ondanks een aantal emotionele uitbarstingen, de rust van de waarheid in zich draagt. In de ontroerende slotmonoloog lacht ze als was ze de Mona Lisa die, zoals een theorie omtrent haar geheimzinnige glimlach wil, op het moment van schilderen zwanger was. Maar de glimlach op het gezicht van Lien De Graeve is zo mogelijk nog enigmatischer omdat zij niet alleen het geheim van een nieuw leven maar ook het geheim van de ultieme waarheid, de dood, in zich draagt.

De resultaten van al de gesprekken worden door elkaar heen gesneden gepresenteerd, zodat de verschillende visies van de verschillende personages stukje bij beetje worden overgedragen. Daarbij wordt er bovendien een onderscheid gemaakt tussen de weergave van brieven, krantenartikelen, gesprekken en de bijdrage van Linda Broeckx die, zo suggereert de tekst en daarmee ook de voorstelling, niet alleen interviews afgeeft, maar ook door een camera bij haar politieke bezigheden wordt gevolgd. De vijf bovenstaande personages plus de interviewster vertegenwoordigen vervolgens allen een bepaald aspect van de begrippen waarheid en/of waarheidsvinding.

Allereerst zijn daar de interviewster en de reporter. Deze vertegenwoordigen twee uitersten van de journalistieke attitude ten opzichte van de waarheid. De reporter is daarin vrij eenduidig: voor hem zijn de feiten handelswaar. Voor hem hebben deze geen andere waarde dan de hoeveelheid geld die hij per geschreven woord krijgt en de status die het – liefst als eerste – berichten over moord en doodslag hem brengt. En hoe gruwelijker de feiten, des te meer kans op succes. De interviewster vertegenwoordigt een serieuzere vorm van journalistiek, diepgravend en uitputtender. Ze is extreem vasthoudend in haar pogingen om alles boven tafel te krijgen. Het contact met Maarten, de man van Donna, komt bijvoorbeeld pas na lang aandringen tot stand. In haar gesprekken met Dr. Millard slaat ze een aanvallende, agressieve toon aan, waarmee wordt aangegeven dat ze een kritische grondhouding heeft. Ze onthoudt zich in principe van het formuleren van conclusies en laat de uitspraken van de betrokkenen voor zichzelf spreken. Althans, dat is de suggestie. Want waar de reporter overduidelijk schandaaljournalistiek bedrijft daar problematiseert Kelly met kleine hints ook de positie van de interviewster, bijvoorbeeld door in de aanhef van de vier bedrijven aan te geven dat ‘links en rechts wel één en ander is geredigeerd.’[72] Of hij laat haar

[72] Een spel met de waarheid ter relativering van de positie van de interviewer/documentairemaker dat wel in de tekst zit maar slechts deels in de voorstelling zat, is het volgende. De vier bedrijven van het stuk worden steeds met een regieaanwijzing ingeleid, die in de voorstelling ook telkens werd uitgesproken: “Wat volgt is letterlijk, woord voor woord, overgenomen uit interviews en brieven. Er is niets toegevoegd, en alles is weergegeven in de bewoordingen van de personen in kwestie, hoewel links en rechts wel het één en ander is geredigeerd. Namen zijn niet veranderd.” Hiermee wordt dus de suggestie versterkt dat deze toneeltekst op feiten is gebaseerd. Tegelijk wordt de neutraliteit van de interviewer gerelativeerd, door de opmerking dat één en ander is geredigeerd. In de tekst gaat dit spel nog een stap verder en veranderen deze zinnen stapsgewijs in onbegrijpelijk gebrabbel. Bij aanvang van het vierde bedrijf is deze tekst veranderd in: “De vogende negomen is voor skett uit woseling orden briefwis voor intervis. Stien derw alles enwo orden geteovoegd persoon, hoewel redactie der toestapge enige. Vamen derdalle zijn neran.” Deze verlopende schaal van verhaspelingen

er bij Donna op aan dringen dat ze alles in haar eigen woorden zegt, opdat het geheel ‘dynamischer’ wordt. Enige manipulatie van de werkelijkheid is haar dus niet vreemd.

Donna’s moeder Linda is de archetypische politica. Haar authenticiteit en overtuigingskracht zijn zo groot dat we haast zonder aarzeling accepteren dat zij in de loop van het stuk enkele malen radicaal van mening verandert. En al steunt zij haar dochter door dik en dun, de publiciteit die haar dit oplevert komt niet ongelegen. Als Donna haar op de man af vraagt of ze in haar onschuld gelooft, kunnen we haar aarzelende ‘ja’ maar moeilijk serieus nemen.

Het minst ambigue zijn nog de verhalen van Donna en Maarten. Hoewel Maarten aanvankelijk zeer afwijzend reageert, laat ook hij zich uiteindelijk interviewen om er geen twijfel over te laten bestaan dat zijn (ex-)vrouw in zijn ogen schuldig is. Donna is daarin geheel tegengesteld. Ze vertelt zonder voorbehoud over hetgeen ze heeft meegemaakt en stelt zonder nadruk maar daardoor des te overtuigender dat zij haar kinderen niet heeft omgebracht. In de opbouw van het personage zien we bovendien de omgekeerde beweging van die in een tragedie. Bij aanvang zien we een vrouw die zich op een onvoorstelbaar dieptepunt bevindt. Veroordeeld wegens de moord op haar twee kinderen vertelt ze over haar tijd in een extra beveiligde gevangenis. Daar wordt ze door haar medegevangen bedreigd en vernederd. Als ze in tweede instantie bij gebrek aan bewijs wordt vrijgesproken, realiseert ze zich echter al snel dat er in het oog van de wereld altijd schuld aan haar zal blijven kleven. Het is een ontroerend en buitengewoon geestig moment als ze in de slotmonoloog van het stuk beschrijft hoe verscheidene zelfmoordpogingen achter elkaar op niets uitlopen. Hoe ze na een lange omzwerving door Brussel op een viaduct aan de snelweg geraakt en daar van af wil springen als ze de zon ziet ondergaan. Ze ziet hoe lelijk de rondweg rond Brussel is en met de wetenschap van een nieuw leven in zich (ze is opnieuw zwanger) besluit ze zich niet door het oordeel van de anderen te laten ombrengen, maar om in een stad waar men haar niet kent een nieuw leven te beginnen.

Dr. Millard tot slot representeert in *Kinderheil* de wetenschapper die geacht wordt op basis van gedegen onderzoek tot een toetsbare theorie over de werkelijkheid te komen. En zijn theorie heet het Leeman-Keatly-syndroom, of LKS. Het syndroom houdt in dat sommige jonge moeders een verhoogde gevoeligheid ten opzichte van de wereld zouden hebben, dat de verschillende dreigingen die via de media tot ons komen – *global warming*, ziektes, terrorisme, oorlogsgeweld enzovoorts – hen dieper dan normaal raken. Dit ondermijnt hun vertrouwen in de wereld zodanig dat zij hun angsten afreageren op hun jonge kinderen met geweld en soms de dood tot gevolg. Dr. Millard, die in een aantal opeenvolgende monologen zijn theorie uiteen mag zetten (we herkennen hier de hand van de schrijver, die hiermee aangeeft dat wat er nu gezegd wordt een centrale plaats in het idee van het stuk inneemt), wijt dit syndroom vervolgens ook aan de overvloed van informatie die via de media tot ons komt. Alle ellende van de wereld dringt elke dag in zo’n grote mate onze huiskamers binnen dat wij de feitelijkheid van de onrechtvaardigheid in de wereld niet meer kunnen verwerken. Hij concludeert dat het hier niet gaat om zoiets als verontwaardiging over (sociale) ongelijkheid maar om de waarheid, om het gevoel ‘… dat de waarheid gecompromitteerd is. Het gaat om het gevoel dat de waarheid er niet toe doet.’ En, zo concludeert hij: ‘De sleutel om

ondermijnt op zijn beurt weer de opgeroepen suggestie dat de toneeltekst écht op feiten is gebaseerd. De verhaspelingen – overigens ook nauwelijks uit te spreken – werden in deze voorstelling niet gebruikt. Kelly, Dennis, Kinderheil, ’t ARSENAAL, Mechelen, 2008. p. 7 en p. 77.

Leeman-Keatly te behandelen, is mensen leren dat waarheid een relatief begrip is.'[73] En daar heeft Kelly mij als (op de inhoud onvoorbereide) toeschouwer te pakken, want ik geloof Millard als hij aannemelijk maakt dat Donna haar dochter en zoon heeft vermoord en ik geloof dat dit zou kunnen komen omdat zij in een moreel vacuüm terechtgekomen is. Dit morele vacuüm als één van de grootste zwaktes van het postmoderne denken vormt een belangrijk thema van de tekst en de voorstelling.

Tot blijkt dat Dr. Millard het hele syndroom verzonnen heeft, ben ik dan ook overtuigd van zijn gelijk, een door Kelly zorgvuldig voorbereid effect. Hij laat Dr. Millard vrij vroeg in het stuk een lange monoloog over zijn theorie afsteken. En waar Kelly de verhalen van anderen steeds met andere visies en verhalen doorsnijdt – en zo hun waarde relativeert –, daar blijft Dr. Millard ongecorrigeerd. Dit effect wordt versterkt doordat Dr. Millards betoog stellend van toon is, als ware het een college, dit in tegenstelling tot de overige teksten die in het algemeen duidelijk als dialogen vormgegeven zijn. Kelly maakt verder handig gebruik van medisch, sociologisch en ander wetenschappelijk jargon. Dr. Millards verklaring van de naam van het syndroom, Leeman-Keatly, prikkelt op zo'n subtiele manier een soort rudimentaire en passieve kennis over experimenten in het Amerikaanse leger en stresstests, dat ik klepel en klok als het ware zelf in mijn hoofd doe luiden. Het klinkt waar, de opbouw is logisch en onderbouwd en precies op zo'n manier ingewikkeld dat ik, gekoppeld aan de documentaire-vorm, vakkundig om de tuin geleid ben. Ik snap de redenering, ik volg het en heb niet door dat ik iets wil geloven omdat het blijkbaar beter is dan onzekerheid over de basisvraag van het stuk: is Donna schuldig of niet?

[73] Kelly, Dennis, *Kinderheil*, p. 23-24.

De voorstelling appelleert zo aan twee ook in mij levende behoeftes, die in elkaars verlengde liggen. De behoefte om te weten, zodat wij vervolgens kunnen voldoen aan onze behoefte om te oordelen. Het is niet zonder enige spijt dat de rechter die Donna vrijspreekt zijn beslissing als volgt motiveert: 'De enige persoon die de ware toedracht in heel de zaak kent, staat in de beklaagdenbank,' zegt hij. 'Maar het is onmogelijk iemand te veroordelen als er ook nog maar de minste twijfel overblijft.'[74] Zo wordt het verhaal van Donna in plaats van te worden geloofd, weggezet als niet meer dan slechts één mening onder velen. Haar deskundigheid ter zake, om met Rob Wijnberg te spreken, wordt ondanks de terechte vrijspraak wegens gebrek aan bewijs, niet op waarde geschat. Niet alleen haar schuld maar ook haar onschuld wordt zo onbewezen geacht.

Het kwaad kent vele gedaanten en gradaties. En geen kwaad is groter dan de moeder die haar eigen kinderen doodt. In Donna herkennen we natuurlijk een variant op Medea. Maar het grote verschil met Euripides' Medea is, dat we van haar weten dát ze het gedaan heeft zodat ons oordeel over haar handelen vooral met de waarom-vraag verbonden is. En voor het antwoord op die vraag geeft Euripides ons vervolgens een aantal aanwijzingen. De dood van Jasper en Marie, de kinderen van Donna, staat echter symbool voor het grotere onrecht op de wereld, voor het kwaad dat door Kelly –de auteur niet het personage – op microniveau voor ons ter overweging wordt opgevoerd. In *Kinderheil* krijgen we geen antwoord op de vraag waarom nu juist deze twee kinderen zo jong moesten sterven. Kenmerk van het kwaad, zoals we dat bijvoorbeeld ook in de betere horrorfilms te zien krijgen, is ook dat we geen antwoord krijgen op de vraag: waarom? Maar blijkbaar is dat maar moeilijk te verteren. Het LKS fungeert als

[74] Kelly, Dennis. Kinderheil, p. 41.

middel om het kwaad te kunnen ontkennen. Het is zo veel makkelijker om iets met een uit de lucht geplukte theorie te verklaren dan te moeten accepteren dat er voor de dood van deze onschuldige kinderen geen verklaring is.

Hier komt een ander verschil met Euripides' Medea om de hoek kijken die, nu zij door haar grootvader de zonnegod Helios van de consequenties van haar daden wordt gered, daarmee in ieder geval nog aan zoiets als een absolute waarheid of een absoluut oordelende instantie gekoppeld worden kan. Bij Kelly speelt het begrip God geen enkele rol, zoals te verwachten was in een tekst die het postmoderne morele vacuüm als thema heeft. Zijn personages ontberen een levende God – die, zoals Rob Wijnberg in navolging van vele anderen stelt, ook voor de waarheid stond – en zij kampen bijgevolg met een maar al te herkenbare verwarring over waarheid, meningen en visies.

Het geraffineerde van Kelly's tekst in relatie tot die van Euripides is dat ondanks het feit dat Donna consequent ontkent de hand in de dood van haar twee kinderen te hebben gehad, haar schuld of onschuld op basis van de beschikbare gegevens niet vast te stellen valt. Wij weten het gewoonweg niet en zullen het ook nooit te weten komen. De beslissing die wij over Donna's schuld moeten nemen, ons oordeel, berust daarom op een keuze. De paradox die ons dan koud in het gezicht slaat, is dat de enige waarheid waar wij op kunnen vertrouwen, het enige wat we kunnen weten, is dat de waarheid inderdaad een constructie is, zeker wanneer zoals nu duidelijk niet alle feiten beschikbaar zijn. En vervolgens dat de waarheid dus altijd een element van fictie in zich draagt.

Op een gegeven moment maakt Maarten, de man van Donna, een vergelijking met een legpuzzel die we, ook als we alle stukjes hebben, vaak toch niet af kunnen leggen. Het gaat er dus om hoe wij denken dat het totaal eruit zal zien gebaseerd op alle puzzelstukjes die voorhanden zijn. En zo veronderstelt volgens Kelly het vellen van een oordeel altijd een gemankeerde visie op de werkelijkheid, net zoals de meeste legpuzzels slechts een tweedimensionale afbeelding van een locatie uit de werkelijkheid zijn. Het lijkt echt, net als het Leeman-Keatley syndroom, maar daarmee is het nog niet waar. Tegelijk kunnen we het ons moreel niet permitteren het oordelen dan maar achterwege te laten. De vraag van Wijnberg: 'Waarom überhaupt nog opvattingen huldigen?' is een retorische en zegt dat nihilisme niet het laatste woord mag zijn. De absolute Waarheid en een absoluut postmodern relativisme zijn twee verleidelijke maar onhoudbare posities. Het zijn de polen die het spanningsveld vormen waarbinnen onze behoefte aan weten en oordelen zich beweegt, zonder ooit bij één van beide uit te kunnen komen. Misschien is dat de grootste waarheid die *Kinderheil* ons toont.

Joris van der Meer (1966) studeerde Theaterwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is sinds september 2005 als freelance theatercriticus verbonden aan *Het Financieele Dagblad*. Daarnaast is hij als dramaturg werkzaam bij het Platform Theaterauteurs en als adviseur verbonden aan het Amsterdams Fonds voor de Kunst. Hij is de vaste dramaturg van regisseur Thibaud Delpeut met wie hij in 2008 bij het Nationale Toneel de voorstelling *Naar Schotland* maakte. Eind maart jongstleden ging in het kader van TA-2/Toneelschuur Producties hun voorstelling *Antigone-Kreon-Oidipous* in première. Ook werkte hij samen met regisseur Lotte de Beer aan de kamer)opera's *Clara S.* en *Are you our daughter?*, waarvoor hij Shakespeare's *King Lear* tot libretto bewerkte. Een herneming van *Clara S.* – gebaseerd op Elfriede Jelineks gelijknamige toneelstuk – gaat op 9 mei in het Kellertheater van de Oper Leipzig in première.

Kinderheil door De Queeste en ’t Arsenaal. Tekst: Dennis Kelly; vertaling: Michael De Cock; regie: Christophe Aussems; toneelbeeld: Geert Peymen; kostuum: Anna Seniow; lichtontwerp: Jan Kuppens; dramaturgie: Michael De Cock; spel: Helena Van den Berge, Jos Geens, Lien De Graeve, Els Olaerts, Luc Springuel en Tom Ternest. Gezien: 21 januari 2009 De Brakke Grond, Amsterdam.

Medea is onspeelbaar
- Maar we moeten haar spelen -

Een statement.

Edzard Mik

Medea is in de koperplaat van de geschiedenis geëtst vanwege de moord op haar eigen kinderen, niet vanwege de moord op de nieuwe geliefde van Jason, en haar vader.

Het doden van die twee ligt in de lijn der verwachtingen. Het is als het gehoorzamen aan een wetmatigheid, nauwelijks een beslissing, veeleer de onvermijdelijke loop der dingen. Berucht zou ze er nooit mee geworden zijn, nog geen voetnoot in de geschiedenis. Maar met het doden van haar kinderen heeft ze zich onsterfelijk gemaakt, en door Euripides vereerd met een tragedie is haar gruweldaad een klassieke hit geworden, brandpunt van een niet aflatende reeks theatervoorstellingen, verfilmingen en publicaties.

Moorden zijn erg. Maar moorden op kinderen zijn erger. En moorden, gepleegd door moeders op hun kinderen, zijn het allerergst.

De ene moord is de ander niet, er is een hiërarchie van moorden, een rangorde. Er zijn moorden waarvoor we onze schouders ophalen en moorden die we verdiende loon vinden en spannende moorden en moorden die naadloos aansluiten bij de orde van de dag en moorden waarvan we tot in het diepst van onze ziel gruwen.

Journalisten, met hun fijne neus voor alles wat rot en onweerstaanbaar is, weten dat. Plichtmatig stoppen ze een alledaagse moord weg in een bericht in de linkerkolom, een paar regels maar, zoveel mogelijk uit het zicht. De televisie halen die alledaagse moorden niet eens. Maar kindermoorden worden breed uitgesmeerd; eindeloos wordt er omheen gecirkeld, op ingezoomd, deskundigen worden erbij gesleept, statistieken, vergelijkbare gevallen, familie, getuigen, omstanders, verbouwereerde, nog in leven zijnde kinderen – met alle middelen die ons ten dienste staan pogen we ons aan de afslachting van kinderen te vergapen.

Dat mensen kinderen kunnen doden, dat moeders kinderen kunnen doden, dat moeten we steeds weer onder ogen zien. Dwangmatig haast, zodat je je niet aan de indruk kunt onttrekken dat de kindermoord ons meer te zeggen heeft dan welke andere moord dan ook.

Meer dan bij andere moorden is de gemeenschap in het geding. Een kindermoord raakt de gemeenschap in het hart. Kindermoordenaars voelen dat aan. Ze willen geen excuses, geen rechtvaardiging, geen schuld en geen boete, ze willen op geen enkele manier een vergelijk met de gemeenschap, ze willen de gemeenschap van binnenuit opblazen en weten dat ze daarvoor de kinderen moeten pakken. Met de kinderen hebben ze geen rekening te vereffenen, hun vergelding geldt de samenleving als geheel. Je zag dat bij Beslan, je zag het onlangs nog bij het kinderdagverblijf Fabeltjesland in het Belgische Dendermonde.

En dus draait en talmt de hele gemeenschap om dat gat dat in haar midden is geslagen, en vraagt iedereen zich af hoe het in godsnaam zover heeft kunnen komen. Hetzelfde bij de Euripides' tragedie *Medea*; je wilt Medea begrijpen, je wilt weten hoe ze in die waanzinnige staat kwam te verkeren, een moeder die haar bloedeigen kinderen afslacht. Wie het allergruwelijkste begrijpt, peilt het leven in zijn diepste diepten en begrijpt uiteindelijk alles.

Myriaden regisseurs hebben zich eraan gewaagd en Medea overgoten met interpretaties. Zoveel omstandigheden en redengevingen zijn er opgeworpen dat haar daad alleen maar duisterder geworden is. Zij was een feministe, een ongewenste vreemdeling, een voorvechtster van de ware liefde, een ontembare barbaar, zinnebeeld van redeloze passie. Zij had haar kinderen niet vermoord maar kreeg om politieke redenen de schuld in de schoenen geschoven. Zij was een heks en wilde haar kinderen tegen Jason beschermen door hen onsterfelijk te maken, maar doodde hen per abuis (verkeerde kruiden).

Uit de videotheek haal ik Pasolini's *Medea*, en ik zie vervolgens een oudere Callas Medea spelen, en een Jason die nog niet de helft van haar jaren telt. Een almachtige, wraaknemende moeder, en een zoon die het niet wordt gegund om tot een man uit te groeien - dat mag een spiegel zijn van de obsessies van de filmregisseur, een oedipaal drama, maar heeft met kindermoord weinig uit te staan. Pasolini benadert de kindermoord vanuit de vrees van Jason voor de vrouw/moeder, niet vanuit de moord zelf. Een gemiste kans, want Callas was toen al door Onasis verlaten voor Jackie Kennedy, die tragische, aan haar passies overgeleverde vrouw was verstoten door de gladde wereld van geld en macht; als geen ander had ze Medea kunnen vertolken, en de kinderen kunnen doden die ze zelf niet had.

Het is Pasolini moeilijk te verwijten. Het is maar de vraag of Medea's daad zich laat spelen. Een kindermoord laat zich nooit overbrengen. Een overtuigende uitvoering van de tragedie is onmogelijk, elke uitvoering is tot falen gedoemd.

Een interpretatie kapselt de kindermoord in een verhaal, in een oorzakelijk verband, in een web van inzichtelijkheid, en impliceert een verzwakking, zelfs een ontkenning, van die bodemloze gruwelijkheid. Geen verhaal, geen regie, geen constructie kan aan kindermoord een plek geven.

We raken hier aan de grens van ons bewustzijn. Het doden van kinderen ligt per definitie buiten ons bevattingsvermogen. Als we met Nietzsche aannemen dat ons bewustzijn door onze kuddegeest is geconstitueerd en uiting geeft aan onze verbinding met de gemeenschap, dan wordt duidelijk waarom dat bewustzijn een blinde vlek heeft voor kindermoord en er tegelijkertijd ademloos door gefascineerd is. In de kindermoord komt ons bewustzijn zijn einde onder ogen, zijn verdwijnpunt, zijn ontkenning.

Maar zoals altijd het geval met ontkenningen vindt ons bewustzijn er ook zijn bevestiging in. En dus staren we in dat gat. In die onpeilbare, onbevattelijke holte die Medea's daad is. We kunnen niet anders, we zijn ertoe veroordeeld. Onze gemeenschapszin klemt onze schedel vast en trekt ons hoofd omlaag en laat ons staren tot onze ogen uit hun kassen vallen.

De daad zelf komt niet aan het licht, alleen wijzelf. Elke keer als we Medea herscheppen, bekrachtigen we onszelf. Geen *Medea* zal slagen, maar we hebben Medea nodig, aan de uitvoeringen van *Medea* zal nooit een einde zal komen.

Edzard Mik is schrijver, advocaat en journalist. Thans is hij werkzaam als redacteur van De Gids en Vrij Nederland waar hij schrijft over kunst, theater en architectuur. Een toneelstuk van Mik verscheen in Maatstaf. Daarnaast schreef hij korte verhalen, scenario's voor de VPRO-televisie en de libretti *Dark* en *Abrixas*.

Theater over *The Killing Fields*

- Over daders en slachtoffers en de extreme daad die 'vergeven' heet -

Jos van Kan regisseert vaak in het buitenland, waaronder ook in Azië. Momenteel reist hij door dit gebied. Hij ziet deze periode als een sabbatical, maar kan het theater niet helemaal loslaten. In Phnom Penh ontmoette hij Annemarie Prins die daar werkt aan Breaking The Silence, a new Cambodian play; een voorstelling over de gruwelen die Pol Pot en de Rode Khmer nog geen dertig jaar geleden aanrichtten. Jos van Kan bezocht de repetities en de première. Speciaal voor Theater Schrift Lucifer schreef hij een persoonlijk verslag.

Jos van Kan

In Phnom Penh door de straten lopen betekent omgaan met de vele brommerchauffeurs. Zij staan op bijna iedere straathoek en bieden hun diensten aan: "Sir, motto?" Ben je eenmaal opgestapt om in de vaart van zo'n brommerrit wat wind te vangen en je energie te sparen in de smorende tropenhitte, wordt er vaak hetzelfde repertoire afgewerkt: "You want to go Killing Fields?" "Mister, tomorrow Tuol Sleng?" En als je daar geen belangstelling voor hebt, volgt regelmatig: "You want lady. Boom boom?" Dat ik voor de prostituees geen belangstelling heb is mij duidelijk. Maar waarom ik niet naar Tuol Sleng Genocide Museum wil, snap ik niet. Iedere buitenlander op bezoek in Cambodja gaat naar dit voormalige schoolgebouw waar 30 jaar geleden tienduizenden mensen werden mishandeld en gemarteld onder het regime van Pol Pot. Een regime dat er verantwoordelijk voor was dat twee miljoen mensen de dood vonden. Direct of indirect. In de

Killing Fields of door ziekte en honger. Ik voel weerstand. Ik wil niet naar Tuol Sleng en ook niet naar de Killing Fields. Ik heb mij voor mijn reis goed ingelezen en voel geen behoefte om de beelden te zien bij dit doffe en treurige verhaal uit de geschiedenis van Cambodja. Misschien is het ook gewoon de stroom van toeristen waaraan ik wil ontsnappen. Heel precies weet ik het niet. Ik sla het over.

Op een van mijn fietstochten over de stofwegen op het platteland van Zuid-Cambodja rust ik uit in een klein klooster midden in de rijstvelden. Vaak is er bij zo'n klooster koelte onder de bomen. En er is altijd wel een monnik die wat Engels spreekt en die je iets kan vertellen over de streek, de cultuur of het Boeddhisme. Pheng, in dit geval, is een echte gastheer. Hij wil mij graag zijn klooster laten zien. De 27-jarige monnik geeft leiding aan de 14 monniken die in dit klooster wonen. Pengh is de oudste, de jongste is 15. Daarbij wonen hier 5 Temple Boys: kinderen die geen familie hebben, of waarvan de familie te arm is om alle kinderen te eten te geven. Enkele van de Temple Boys worden later monnik. De meesten leven in het klooster omdat het onderwijs biedt, een dak boven je hoofd en het allerbelangrijkste: dagelijks eten. De tempel werd onder het regime van Pol Pot gebruikt als rijstopslag, later als gevangenis en nog later werd het half verwoest. Pas in 1989 werd de tempel herbouwd en opnieuw ingewijd. Het schoolgebouw dat ook op het terrein van het klooster ligt, heeft 5 klaslokalen voor ongeveer 350 a 400 kinderen. Ze komen vaak van ver, op de fiets of lopend hierheen. Problemen waar de monnik ‘geen antwoord op heeft’ zijn gebrek aan schoon drinkwater voor alle kinderen en ook aan papier en schrijfgerei. En het feit dat de overheid geen stroom aanlegt in dit onbelangrijke, kleine klooster. Dat maakt het leven voor de monniken, de leerlingen en hun leraren er niet gemakkelijker op. De burgemeester heeft het de afgelopen jaren al een paar keer beloofd, maar er gebeurt niets. Ook dat is één van die dingen waarop Pheng, zoals hij dat zo mooi zegt, ‘geen antwoord heeft’.

Op onze wandeling komen we in een van de uiterste hoeken van het ommuurde terrein bij een klein vervallen huisje. Een pannen dakje, in klassieke Khmer stijl met houten daklijsten die sierlijk zijn bewerkt, maar waarvan een deel is verdwenen. Weggerot. De ooit witgepleisterde muren zijn zwart geworden van regen en vocht. De deuren hangen half gesloten los in hun scharnieren en kunnen zo te zien niet meer helemaal dicht. Pengh vraagt of ik binnen wil kijken. Door het felle tegenlicht van de zon heb ik nog geen idee waar hij me toe uitnodigt. Wanneer ik op de drempel sta, zie ik het in één oogopslag. Het licht valt door drie kleine raampjes naar binnen. Op twee grote houten tafels die het gebouwtje vullen liggen links de botten, ribben en bekkens. En rechts de schedels. Hoog opgestapeld. Met daardoorheen kleine verschoten en vaag gekleurde stukjes stof, als een soort versiering. In antwoord op Phengs vraag of ik foto's wil nemen, zeg ik dat ik zonder fotocamera reis. Maar dat ik er wel graag goed naar wil kijken. We blijven lang. Ik stel korte simpele vragen en hij geeft korte antwoorden. Maar ook de stilte schuwen we niet.

Nee, hij was nog niet geboren, maar hij heeft het verhaal gehoord van de ouderen. Ze waren misleid, de slachtoffers. Ze werden gevraagd naar de tempel te komen voor rijstverdeling. Hun handen werden vastgebonden en ze werden afgevoerd. Honderden. In de rijstvelden vermoord, in een grote kuil gegooid en met aarde toegedekt. Respectloos. Zonder ritueel of aanwezigheid van familie. De monniken werden later vermoord. In de tempel. Jarenlang zat hun bloed nog op de muren. Pas bij de herbouw in '89 werden er nieuwe schilderingen over het bloed aangebracht. Monniken en dorpsbewoners hebben in '93 de restanten van de ruim

vierhonderd doden opgegraven. Om de beenderen een plekje te geven hebben ze dit huisje gebouwd. Nee, er is geen geld om dit huisje op te knappen. Ook al is het de enige tastbare herinnering voor de overlevenden. En een beeldend bewijs voor de jeugd van wat er hier nog maar zo kort geleden gebeurd is. Ook op dit probleem, opnieuw gebrek aan geld, heeft Pheng, zo zegt hij, ‘geen antwoord’. Twee jaar geleden waren er toeristen die beloofden geld te geven en terug te komen om te helpen met het opknappen van het gebouwtje. Hij wacht nog steeds op hun terugkeer. ‘Geen antwoord’. Ik voel de vraag, hoeveel kost zo'n opknapbeurt nou eigenlijk, in mijn mond klaarliggen. Maar ik bedenk me. Ik wil niet nummer twee zijn die valse verwachtingen wekt. Er is een smal gangetje, wat het mogelijk maakt om tussen de twee tafels door te lopen. Ik ga voorzichtig het huisje in. Sommige schedels zijn gebroken, andere hebben ooggaten die gevuld zijn met droge aarde in bijna dezelfde kleur als de schedels zelf. Naar de andere tafel kijkend realiseer ik me dat ik wel eens een schedel heb gezien, maar nog nooit echte bekkens en ribben. De stoffige hitte, het felle licht door de minuscule raampjes, de bijna geurloze en de ooit zo vrolijke stukjes stof die nu bijna geen kleur meer hebben, maken het voor mij wat ik maar even noem een ‘zintuiglijke ervaring’. Ik sta tussen de restanten van zo'n 400 mensen die zomaar werden afgeslacht. En die springlevend waren toen ik een kind was. Pheng was nog niet geboren. Naar zijn ouders vraag ik niet. Eens in het jaar, zegt Pheng, komen de ouderen om hier te bidden. En vaak huilen ze dan. Wanneer ik vraag wat hij dan doet, glimlacht hij en zwijgt.

Wanneer ik terugfiets probeer ik te schatten wat het onderhoud aan het huisje zou kosten. Maar dan denk ik aan de aanleg van elektriciteit en aan het drinkwater. En aan het ontbreken van boeken, papier en lesmateriaal. De overvolle klaslokalen zonder ventilator. En dan ik raak het spoor bijster. Wat heeft hier prioriteit? En natuurlijk denk ik aan de huilende mensen, mensen van mijn leeftijd. En aan de zwijgende glimlach van Pheng.

Deze zomer zag ik Annemarie Prins op de televisie in Zomergasten. Ze vertelde over haar werk in Cambodja. Ze had er een voorstelling gemaakt. Voor ik naar Azië vertrok, belde ik haar met de vraag of die voorstelling misschien nog te zien was. Toen bleek dat we bijna tegelijkertijd vertrokken en dat ze een nieuwe voorstelling ging maken, werd ik hartelijk uitgenodigd om langs te komen. Niet zozeer om de inhoud van haar voorstelling, een theateravond over de slachtoffers en daders van het Pol Pot regime, wilde ik gaan kijken. Ik hield daar eerlijk gezegd mijn hart een beetje voor vast. Misschien was het een zelfde soort gevoel als mijn weerzin tegen Tuol Sleng. Ik wilde gaan kijken omdat ik uit eigen ervaring de complexiteit van het werken in Azië goed ken. Het is een uitdaging die ik ook prikkelend blijf vinden. Ik was nieuwsgierig en benieuwd naar het werk in Azië van een oudere en ervaren collega. Maar ook naar theater in een land waar de ontwikkeling van kunst met een schok tot stilstand was gekomen. En die nu maar heel moeizaam weer op gang gebracht wordt. Onder het Pol Pot regime zijn alle intellectuelen, mensen met een hogere opleiding en kunstenaars uitgeroeid. De generaties erna moesten helemaal vanuit het niets beginnen. Met niets. Want er zijn geen middelen. Eigenlijk is in Cambodja alleen de klassieke Khmer muziek- en danscultuur hersteld en bewaard gebleven. Anderhalf jaar geleden ging Annemarie Prins samen met Nan van Houte het Cambodjaanse platteland op om te praten met de slachtoffers van de Khmer Rouge. En met de daders. Ze legden hun oor te luisteren, om te vatten wat niet te vatten is. Hoe kon het gebeuren dat er twee miljoen mensen stierven? Khmer werden gedood en gemarteld, stierven door uitputting, ziekte en honger. Door toedoen van andere Khmer.

En nu, op de parkeerplaats van het ‘Exhibition Centre’ tegenover het Parlementsgebouw in Phnom Pehn, vindt de première plaats van *Breaking the Silence*; een voorstelling geschreven en geregisseerd door Annemarie Prins. Het toneel is een mobiel openluchtpodium dat speciaal voor deze voorstelling gebouwd is. Cambodja heeft nauwelijks theaters; alleen de hoofdstad heeft er een paar. In de provincie waar deze voorstelling voornamelijk gespeeld zal gaan worden, zijn helemaal geen theaters. In Cambodja is geen geld voor cultuur. Zelfs een zeer groot deel van de ziekenhuizen en scholen worden gesponsord door andere landen. Annemarie Prins en Nan van Houte hebben met geld uit verschillende Nederlandse fondsen dit theater kunnen laten bouwen. En ze hebben een geluidsinstallatie uit Nederland mee genomen. De belichting is simpel gehouden, omdat ze anders op het platteland met een generator zouden moeten reizen.
Bij aanvang wordt de titel op het achterdoek geprojecteerd, zodra het licht op het publiek uitgaat. Net als later de Engelse vertaling van deze in Khmer gezongen en gesproken theateravond. *Breaking the Silence, a new Cambodian play*. Het publiek weet waar het aan begint: vanavond wordt de geschiedenis van Cambodja onder het regime van Pol Pot verteld en gespeeld. Voor het eerst na dertig jaren op het toneel gebracht in Cambodja. Door Cambodjaanse performers. Het publiek weet dat dit een avond is die gaat over het trauma dat dit land al jaren grotendeels zwijgend met zich meedraagt. Want de toeschouwers hebben allemaal verwanten of vrienden die er bij betrokken waren. Maar nooit eerder stonden er zeven Cambodjanen op een podium voor hen klaar om het er over te hebben. In de openbaarheid. Over het kwaad wat dit land te gronde richtte. Over de woede en het verdriet. Het onomkeerbare waartoe een ieder zich moet verhouden. Vanavond wordt deze geschiedenis opengebroken. Met een zachte en liefdevolle, maar dwingende hand, zo zal blijken.
Honderden Cambodjanen zitten op rieten matten, daarachter op kleine plastic krukjes en weer daarachter op stoelen. In de openlucht. Een oude hond zwerft rond en een vogel vliegt door het decor. Ik zit op de rieten matten. Het beton van de parkeerplaats, die voor deze gelegenheid speciaal is leeggeruimd, geeft de hitte van de dag genadeloos terug, dwars door de matten heen. Voor de tientallen *expats* die ook zijn komen kijken is dat moeilijker te verdragen dan voor de Khmer. Om half zeven, na zonsondergang, is het in Phnom Penh snikheet, windstil bij 37 graden Celsius.

In een kleine ceremoniële stoet duiken ze op uit het donker. Een danser, een muzikant en een zanger. Drie mannen, te jong om het meegemaakt te hebben. En vier vrouwen, actrices, precies oud genoeg om het zich goed te kunnen herinneren uit hun jeugd. Ze zingen over een verlangen naar eenheid en geborgenheid. Naar een harmonieus leven op het platteland in de nabijheid van de natuur. Het is één van de gedichten van U Sam Oeur die voor de avond op muziek is gezet. Wanneer de stoet op de voorrand van het toneel tot stilstand komt, staan daar zeven professioneel opgeleide performers op een manier die ontwapenend is. Zonder opsmuk. Kaal zingen zij hun klaagzang. En ze kijken het publiek aan op een naakte manier die ik nooit eerder zag. Alsof het helemaal geen toneel is, alsof er geen rollen gespeeld zullen worden. De energie die Annemarie Prins heeft weten te mobiliseren bij deze zeven mensen, werkt meteen openend en betoverend. Er staan zeven Kmher die iets te vertellen hebben. En dat maakt dat ik me meteen overgeef aan dat wat er ook gaat komen. En wat er komt is niet mis. In zeven scènes, zeven verhalen, wordt een geschiedenis verteld die omvangrijk is. Er worden thema's als schuld en onschuld, vergeten en vergeven, schaamte en

schuldgevoel aangeraakt. Ze worden onderzocht, opgeschud en omgekeerd.
Er wordt gespeeld op traditionele en ook op nieuwe, zelfgebouwde muziekinstrumenten. De drie mannen ontlenen hun muziek en bewegingsvocabulaire aan de traditionele Khmer cultuur. De drie mannen voeren de regie. Zij bepalen de spelregels. De vier actrices worden door hen telkens in nieuwe situaties gezet waar zij zich toe te verhouden hebben. “Jij bent meneer Akrak, je bent 58 jaar, je kunt niet met de waarheid om gaan," zegt de zanger, terwijl de danser één van de vier actrices haar nieuwe plaats wijst. "Jij bent mevrouw Tidha, je bent 53 jaar oud, je wilt de waarheid weten, niets dan de waarheid". En ook de tweede actrice verlaat haar plaats van het plastic krukje waarop ze zit. Eenzelfde krukje als waar een deel van het publiek op zit. "Jij bent mevrouw Sophy, je bent 52 jaar oud, je wilt niet praten, je wilt niet luisteren, je wilt niet kijken". Met deze aankondiging is er meteen een eerste scène gezet. In een paar korte zinnen is er een onmogelijke situatie gecreëerd die dramatisch en spannend is.

De vier actrices nemen voortdurend wisselende rollen op zich, ze spelen mannen en vrouwen, jong en oud, daders en slachtoffers. Ze gaan daarmee, vertellend en spelend op zoek. Met kleine, zorgvuldige middelen. Met een verfijnde en precieze concentratie. Voortdurend weer uit de rol stappend, dienend aan de zeven verhalen. Verhalen die eruit moeten. Schijnbaar emotieloos. Brechtiaans verteltheater met een hoge urgentie.

Er wordt de tijd genomen om deze geschiedenis van doffe ellende stukje bij beetje op een persoonlijk manier bloot te leggen. Annemarie Prins toont daarbij niet de beelden, de beelden die ik in Tuol Sleng niet wil bekijken, maar ze suggereert ze. Door taal en door de abstractie van dans en muziek. Ze maakt er muzikaal theater van, geen dramatische documentaire. Waardoor ze de geschiedenis toegankelijk maakt. Er wordt verteld en gespeeld hoe het was. Hoe het zo heeft kunnen zijn. Maar niet door te doen alsof het nu zo is. In een verkrachtingsscène wordt het verhaal door dans en muziek aangevuld. Maar niet geïllustreerd, waardoor het zich in mijn verbeelding kan afspelen. Als ik daar ruimte voor heb. Ik ben daar blij om, want ik zou niet durven zeggen hoeveel ruimte er is bij met name de oudere toeschouwers.

Hoe verder de avond vordert, hoe complexer alles wordt. En hoe ingewikkelder het blijkt te zijn. Omdat de slachtoffers en de daders niet zo eenvoudig meer te verdelen zijn in zwart en wit. "Jij," zegt de zanger midden in een scène, "wat zou jij doen als je de verpleegster was?" En de danser zet weer een actrice op een andere plek, waardoor hij de scène verder opstuwt. En ook de betrokkenheid van het publiek, want wat zouden wij doen als we de verpleegster waren van 15 jaar oud, die zo trots was dat ze al spuiten mocht geven? Een verpleegster die een bijdrage wilde leveren aan de opbouw van haar land? Maar die tegelijkertijd wist dat ze de mensen niet zou genezen… Want er waren nauwelijks medicijnen en er was geen eten. En wat zou ik doen, als ik mijn geliefde vader had verloren door toedoen van deze verpleegster? Wat zou ik doen als ik haar nu, na al die jaren, zou kunnen ontmoeten? "Ik zou naar huis gaan en de deuren zacht sluiten", zegt de actrice. Maar zo gemakkelijk komt ze er niet vanaf.

Alle scènes eindigen met een onmogelijkheid. Deze onmogelijkheden stapelen zich op: zowel op begripsniveau, maar ook op emotioneel niveau. De jongeman die zijn halve dorp verraden heeft tijdens gruwelijke martelingen, is niet vrij te pleiten. De actrice die deze rol speelt, wrijft alleen maar krachtig met haar vingertoppen over de bovenkant van haar hoofd, heel precies vanaf de scheiding in haar haren tot

halverwege haar oor. Dit prikkelt de verbeelding. Ik voel mee met de binnenwereld van de jongeman. Het werkt omdat je de onmogelijkheid begrijpt, maar ook voelt. Het wordt in mij een heldere vertelling en een zintuiglijke belevenis.
Het kwaad blijkt gedurende deze avond niet alleen het kwaad te zijn van vroeger. Wat je werd aangedaan doordat een regime je onwetend hield. Een regime dat door terreur, honger en martelingen dwong tot meewerken. En waaraan je bijna als vanzelf meedeed. Puur en alleen al omdat je wilde overleven. Of het kwaad dat de slachtoffers is aangedaan die de moed niet hadden, of de kans, om te heulen met het regime. Er is ook kwaad nu, vandaag. Een kwaad dat ontstaat uit angst en onvermogen. Wat verhindert om het erover te hebben. Zowel ‘de daders’ als ‘de slachtoffers’ zijn niet in staat te communiceren. Vragen te stellen, hun verhaal te vertellen.

Hoe verder de avond vordert en de actrices met hun ijzeren-heinige precisie en gedoseerde manier van spelen rustig verder spitten en zoeken, hoe meer de humor ruimte krijgt. En daarnaast de emoties, die in de scènes kundig gedoseerd blijven, maar in de muziek en de dans tussen de scènes geoogst kunnen worden. De scènes creëren een draagvlak waarop emoties, via de muziek en de dans, kunnen vibreren en resoneren. Maar waarnaartoe met die emoties? Doordat er geen oplossingen zijn, alle scènes eindigen met een onmogelijkheid, doordat er ‘geen antwoord is’ zoals Pheng de monnik mij herhaaldelijk zei, heeft de voorstelling maar één laatste mededeling. En onvermijdelijk bouwt Annemarie Prins daar naar toe. We komen uit bij de titel: *Breaking the Silence.* Dat is wat deze voorstelling doet. Het is een waarlijk Brechtiaans principe. Wat wenst dit land zich? Wat kan dit land zich meer wensen dan dit? Dat er over gesproken wordt. Dat het geprobeerd wordt. Een land waarin slachtoffers en daders vaak samenleven in kleine dorpen. Een land waarin nu, na dertig jaar, de eerste boeken van de persen rollen om onderwijzers een handleiding te geven hoe met dit onderwerp om te gaan en hoe zij de geschiedenis genuanceerd en hopelijk naar waarheid kunnen vertellen en doorgeven.

De voorstelling is niet utopisch. De vrouw die de verpleegster ter verantwoording roept voor de dood van haar vader, weet niet hoe ze om moet gaan met de vraag van de verpleegster om vergiffenis. Ze wil wel, maar ze kan het niet. Ze zegt dat ze het zal proberen. Vergeven mag geen vergeten worden. Want dan zouden al haar familieleden voor niets zijn gestorven. Een man die gemoord en verkracht heeft, is door zijn moeder verstoten. Hij wordt door haar jarenlang dagelijks genegeerd op de markt. En wanneer hij eindelijk de moed heeft zijn oude moeder om vergiffenis te vragen, kan ze hem dat niet geven. Ze probeert het toch, maar zegt: "Het zal nooit meer hetzelfde zijn. Het zal nooit meer hetzelfde zijn". Een vrouw die een man vraagt mee te gaan naar Tuol Sleng, waar ze jaarlijks heengaat om te gedenken, krijgt geen antwoord. Het blijft in het duister of ze samen zullen gaan. Ook in mij, de weigerachtige die Tuol Sleng niet wilde bezoeken. Maar het te proberen, daar gaat het om. De vragen te stellen, over wat goed en kwaad is. Over hoe kwaad kwaad is en hoe goed goed. De poging te ondernemen. Dat lijkt de enige uitweg. Wanneer de voorstelling een kleine anderhalf uur voorbij is en een voorzichtig briesje wat verkoeling brengt, blijft het Cambodjaanse beton, waarop het publiek ook na het applaus nog na blijft hangen, haar warmte uitstralen; heet en zonder genade.

Ik zat tijdens de première naast een Duitser die de geschiedenis van zijn voorouders in zich meedroeg terwijl hij naar de voorstelling keek. En juist daardoor aangedaan was. Door het feit dat niet alleen hij en zijn landgenoten met de geschiedenis worstelen, maar dat er meer landen zijn waar mensen dagelijks worstelen met de daden van hun

grootouders, of zelfs hun ouders. Door hem realiseerde ik me dat deze avond ook de kracht heeft over de grenzen van de specifieke Cambodjaanse geschiedenis heen iets te vertellen.

Ik moest denken aan mijn regie in Essen: in een twee en een half uur durende avond regisseerde ik in Duitsland een epos over de vernietiging van het Jodendom. Ik herinnerde me de opstand tijdens de repetitieperiode van de 14 acteurs die 80 verschillende rollen speelden. Van daders en slachtoffers. En alles wat er, ook daar, tussen 'goed' en 'slecht' lag. Ik herinnerde me de rebellie tegen mij, de jonge Nederlandse regisseur. En het bijna onmogelijke culturele verschil met ons buurland. Na vele slapeloze nachten en de steun van de Duitse dramaturge, die er wel in geloofde, kwam het toch tot een première. En het werd een groot succes, juist bij de gratie van mijn net iets andere Nederlandse aanpak; een voor deze Duitse acteurs andere kijk op hun geschiedenis, op het Duitse 'kwaad', waar niet alleen een jongere maar ook een oudere generatie in het publiek zeer open voor bleek te zijn.

Iedereen draagt een geschiedenis met zich mee. Ieder mens draagt ook de geschiedenis van de mensheid met zich mee, dus ook wreedheid en terreur. Voor een kunstenaar zou het mogelijk moeten zijn je te verplaatsen in die universele geschiedenis binnen een andere cultuur. Maar ik weet uit mijn ervaringen in Taiwan en China hoe moeilijk het kan zijn en wat een inspanning het kost om tot iets goeds, moois en betekenisvols te komen. Dat Annemarie Prins, op haar zesenzeventigste naar Cambodja afreist om hier als buitenlandse iets te vertellen over een complexe geschiedenis die niet helemaal de hare is, maar die ze wel tot de hare heeft gemaakt, wekt mijn bewondering. Met haar Nederlandse aanpak heeft ze theater gemaakt dat er anders niet was geweest. En ze heeft het theater dat er wel is, de traditionele Khmer cultuur, een klein duwtje gegeven. Ze heeft laten zien dat die cultuur ook is in te zetten op een andere manier dan alleen als een museale herhaling van zetten. Dat de traditionele kunst zeer bruikbaar is om andere en nieuwe inhouden vorm te geven. Dat Annemarie Prins niet te maken kreeg met een opstand van haar spelers, zoals ik lang geleden in Duitsland, heeft zeker te maken met het feit dat dit haar tweede voorstelling in Cambodja is. Het lijkt een bewijs dat het zinvol is om bij internationale projecten vooral door langdurigere samenwerking tot verdieping te komen.

Dat haar avontuur in Cambodja betekenis heeft, blijkt uit het feit dat in de provincie waar de voorstelling inmiddels rondreist soms wel duizend mensen per avond komen kijken. "Ze helpt," zo las ik op een Cambodjaanse website, "de waardigheid en de humaniteit in Cambodja te herstellen. Ze maakt het mogelijk dat kinderen en de jongere generatie de geschiedenis van hun land leren kennen en begrijpen."

Ook voor mij had het zien van *Breaking the Silence* betekenis. Na het zien van de voorstelling en het schrijven van dit bericht, ga ik toch, wanneer ik over enkele weken weer in Phnom Penh ben, Tuol Sleng bezoeken. En mijn geld en energie ga ik niet in de renovatie van het kleine Dodenhuisje in het klooster van Pheng stoppen. Ik ben allereerst een theatermaker. Ik heb afgesproken volgend jaar als vrijwilliger op een kleine toneelschool in Battanbang (Noord-Cambodja) les te gaan geven.

Regisseur Jos van Kan werkte in het Nederlands toneel o.a. bij Fact, Het Zuidelijk Toneel, Oostpool, Orkater en Wetten van Kepler. Hij was van 1996 tot 2002 artistiek leider van Theatergroep Maccus te Delft (nu Max). Naast zijn werk als regisseur in het toneel, dat zich ook in Duitsland afspeelt, maakt hij muziektheater en opera o.m. bij Het

Ives Ensemble, Het Combattimento Consort, Het Gelders Orkest en Het Concertgebouw. Hij werkte met componisten als Micha Hamel, Param Vir en Seung-Ah Oh. Samen met Ulrike Quade maakte hij *The Second Goodbye*, een Taiwanees-Nederlandse co-productie die in Taipei in première ging en te zien was op festivals in Peking en Shanghai. Hij nodigde Annemarie Prins uit om in Nederland een solovoorstelling te spelen, die speciaal voor haar wordt geschreven. Verder werkt hij aan een project met Romyda Keth, een Cambodjaanse modeontwerpster. Hij sluit zijn reis af in Shanghai waar hij volgend jaar een voorstelling zal regisseren.

Breaking The Silence van Annemarie Prins ging op 2-2-09 in Phnom Penh in première. De voorstelling wordt in Khmer gespeeld en geproduceerd door Amrita Performing Arts uit Phnom Penh en Theatre Embassy uit Amsterdam.

Hedda Gabler; een slechterik?

- Over een vrouw die meer verdient dan een oordeel -

Marit Grimstad Eggen, vaste dramaturg van Susanne Kennedy, werkte in het najaar van 2008 mee aan de enscenering van Hedda Gabler bij Het Nationale Toneel. Ze verwonderde zich over de alom tegenwoordige betweterigheid omtrent het personage Hedda: er is altijd wel iemand die weet te beschrijven wie deze vrouw is en met name wie zij zou zijn onder andere omstandigheden. Maar de tragiek van Hedda Gabler ligt juist in het feit dat ze zich niet kan inzetten voor dat ene leven dat er daadwerkelijk is.

Marit Grimstad Eggen

Wie is Hedda Gabler? Hoort zij in een verzameling artikelen over slechteriken in de toneellitteratuur? Zijn er überhaupt slechteriken in de toneellitteratuur? Ik heb mij eigenlijk nooit afgevraagd of Hedda Gabler een *slecht* mens was en al helemaal niet of ze een slechterik was. Ik zou om te beginnen niet zo snel het woord slechterik gebruiken over een toneelpersonage, het begrip roept bij mij meer het beeld van een stripfiguur op.
Een klein onderzoek naar het begrip maakt mij eigenlijk niet veel wijzer. Volgens het woordenboek is dit de definitie van slechterik: slech·te·rik de; m/v -en iem. die slecht is. Verder lees ik dat “boef”, “onverlaat”, “schurk” synoniemen van slechterik zijn en ben ik er onder andere achtergekomen dat een slechterik een personage met een slecht karakter is en dat een slechterik in een verhaal tegen de held strijdt. Verder schijnt het zo te zijn: “*hoewel de schurk vaak het doelwit is*

van de haat of minachting van het publiek, is hij een bijna onvermijdelijk plotmechanisme, en vaak de drijvende kracht achter de plot." (Wikipedia)

Hier gaat het al meteen mis: volgens deze laatste definities kan Hedda geen 'echte' slechterik zijn. Er is in *Hedda Gabler* bijvoorbeeld geen held om tegen te strijden.
Verder kom ik het begrip 'slechterik' vooral tegen in verband met actiefilms en, inderdaad, stripfiguren. Een slechterik is iemand die door en door slecht is, maar op een platte, eendimensionale - en eigenlijk niet zo ernstige manier. Om deze reden is het mijns inziens ook niet zo interessant om een personage een 'slechterik' te noemen. De term maakt namelijk eendimensionaal, en een personage dat slechts één kant heeft - iemand die een slechterik is kan niet tegelijkertijd iets anders zijn - is niet zo boeiend.

Hedda Gabler is allesbehalve eendimensionaal. Hedda is held en anti-held tegelijkertijd. Zij is zowel protagonist als antagonist: bijna alle conflict in het stuk speelt zich af in één en hetzelfde personage. Net als veel mensen van vlees en bloed – in de echte wereld in plaats van in de literatuur – strijdt Hedda heldhaftig tegen zichzelf. Hedda is geen slechterik, niet omdat ze geen slechte dingen doet, dat doet ze natuurlijk wel, maar omdat ze een heel levendig en veelzijdig personage is en geen eendimensionale stripfiguur. Ook haar intenties zijn te veelkleurig om simpel te kunnen stellen dat zij 'kwaadaardig' zijn. Hedda dóet veel dingen die je ongetwijfeld als slecht kunt omschrijven, dingen die niet goed te praten vallen. Ze vernietigt het levenswerk van haar vroegere vriend – vaak geïnterpreteerd als haar grote liefde - Eilert Løvborg en geeft hem daarna een pistool om zijn eigen leven te nemen. Ze liegt, ze manipuleert, beledigt expres die lieve oude tante en is voortdurend onaardig tegen de dienstmeid. De vraag is natuurlijk waarom ze deze dingen doet.

Toen *Hedda Gabler* in 1891 gepubliceerd werd, waren de recensies over het toneelstuk allesbehalve lovend. Vooral het Hedda-personage werd slecht ontvangen, paradoxaal genoeg omdat ze gezien werd als ongeloofwaardig vanwege haar vele facetten. Hedda was flirterig, boosaardig, onbeschoft en leeg en de critici konden zich niet voorstellen zo'n vrouw ooit in het echte leven te ontmoeten. Maar Hedda blijft ons fascineren. Misschien omdat ze juist door die veelzijdigheid, haar onbegrijpelijke gedrag en tegenstrijdige gevoelens, meer op een echt mens lijkt dan een personage. Ze is iemand die we zouden kunnen kennen, of iemand die we van een afstand enigszins bewonderen. Op het eerste gezicht is Hedda aantrekkelijk en interessant en juist dat maakt haar ook bedreigend. Hedda Gabler is geen onschadelijk personage. Ze is gevaarlijk voor iedereen. In haar eigen omgeving maakt Hedda iedereen af en omdat ze zo levendig is, dringt de vraag dringt zich onbewust op: wat zou ze van ons vinden? Misschien om dit gevaar enigszins te neutraliseren, wordt Hedda vaak geïnterpreteerd als een slecht persoon die verbeterd zou moeten worden, of als een slachtoffer (het één sluit overigens het ander niet uit; als ze slachtoffer is, excuseert dit haar handelen niet en als ze ziek is moet ze beter gemaakt worden). Volgens de Noorse filosofe Hanna Andrea Kraugerud doen we dit om Hedda voor onszelf behapbaar te maken. Door haar in het hokje van psychologische casus te plaatsen, krijgt ze sociaal en psychologisch *goodwill*. Het lijkt wel alsof we haar veelzijdigheid moeten reduceren; haar naar ons toe halen, van haar een personage maken dat we op realistisch niveau kunnen begrijpen en met wie we kunnen sympathiseren. Dan hoeven we namelijk niet onder ogen te zien dat Hedda ook óns vreselijk zou vinden. Zou iemand überhaupt ooit haar respect krijgen? In haar ogen zijn we allemaal kleinburgerlijke, saaie bemoeials.

Kraugerud ziet Hedda als een inspirerend, arrogant en grappig figuur dat wij in haar eigen recht zouden moeten laten, maar deze zienswijze wordt volgens Kraugerud nauwelijks aanvaardbaar gevonden. De enige manier waarop de meeste mensen Hedda kunnen accepteren, zegt Kraugerud, is om haar te reduceren tot slachtoffer – iemand die verbeterd moet worden. Deze interpretaties gaan ervan uit dat Hedda eigenlijk heel graag begrepen wil worden en dit maakt haar gedrag makkelijker te accepteren. Ze wordt coherent gemaakt door een mengeling van moralisme en zorg, en wordt geïnterpreteerd in het licht van onze begrippen van gezondheid en politieke correctheid.

De 'echte' Hedda

De gebruikelijkste interpretatie van het Hedda-personage is dat zij een slachtoffer van haar omgeving, geslacht, tijd en conventies is en daarom (of daarnaast) een zelfdestructief, koud, gevoelloos, verveeld en/of neurotisch karakter is. Tijdens de voorbereidingen van en in de reacties op de *Hedda Gabler*-voorstelling van Susanne Kennedy bij het Nationale Toneel in het najaar van 2008, viel weer op hoezeer iedereen een eigen, helder en duidelijk beeld heeft van hoe Hedda is. Deze voorstelling maakte gebruik van een radicale bewerking van de tekst waarin de plot gereduceerd is tot een minimum, waarin de oorspronkelijke sociale context niet bestaat en de wereld om Hedda heen bekeken wordt vanuit haar perspectief. Door haar ogen kijken we naar de wereld als naar een soort nachtmerrie. De andere personages zijn vervormd en de gebeurtenissen hebben hun betekenis verloren. Hedda is in deze voorstelling heel erg alleen, ze kan zich niet verbinden aan de situatie waarin ze zich bevindt. Op deze manier werd het Hedda-personage nog meer centraal gesteld dan in het origineel en werd zij neergezet op een misschien onverwachte manier. Opvallend veel recensenten spraken dan ook over het 'eigenlijke' Hedda-personage tegenover de Hedda in de voorstelling van Kennedy. Opvallend is ook hoeveel de omschrijvingen van het 'echte' personage van elkaar verschillen en hoezeer iedereen ervan uitgaat dat zijn of haar beeld van Hedda het juiste is.

Hein Jansen van de Volkskrant omschrijft haar bijvoorbeeld als het typische slachtoffer van de omgeving, met een romantisch verlangen naar iets beters, iets wat ze misschien had kunnen hebben: "Om vaderswil getrouwd met een man van wie ze niet echt houdt, verveeld, vervelend en ook nog in de ban van die andere man van vroeger, de poëet met 'wijnranken in zijn haar' – dat is Hedda." Anderen hebben beduidend minder met het personage Hedda en zien haar echt als een slecht iemand: "Ze zijn zeldzaam, personages die zo weinig sympathie oproepen." (Maja Landeweer, Algemeen Dagblad.) Weer anderen zien het als een waarheid dat haar manipulatieve gedrag ontstaat vanuit verveling: "(…) Hedda, de wilde generaalsdochter die verzeild raakt in een saai huwelijk, haar omgeving wil manipuleren, maar er zelf aan kapot gaat." (Simon van den Berg, Parool.) Dit is weer een romantisch beeld van het personage. Met het woord 'wild' schept hij een beeld van Hedda als een soort beest, gevangen in de kooi van een saai huwelijk. Dit impliceert dat zij onder andere omstandigheden, dus in een andere tijd of met een andere echtgenoot, zich anders had gevoeld en zich anders had gedragen. Zo wordt dit gevoel ook in NRC Handelsblad omschreven als "levensmoeheid" en "onvervuld verlangen naar gepassioneerde liefde".

Variërend dus van een klassieke tragische heldin die gewoon verlangt naar echte liefde tot een personage dat nauwelijks sympathie verdient, laten de recensenten een voor een merken dat zij wél weten hoe Hedda eigenlijk is.
Ook blijkt uit de verschillende reacties dat Hedda zelfs bij mensen die haar niet sympathiek vinden te veel emotie

oproept om zomaar een ’slechterik’ te kunnen zijn. Zij zijn degenen die haar diagnosticeren, die haar willen helpen, misschien omdat ze ondanks alles wel met haar sympathiseren. Waarom zou ze ons anders blijven boeien? Hedda is in zekere zin slecht op dezelfde manier als de mensen om ons heen. Ze heeft goede en slechte kanten en een heleboel problemen, net zoals wijzelf.

Het belachelijke leven

Het is niet aangenaam om Hedda te bestuderen, want ondanks haar wangedrag en problematische kijk op de omgeving is het moeilijk om niet een band met haar te voelen. Vaak is dit een soort identificatie met het personage: we herkennen onaangename aspecten van onszelf in Hedda. Omdat we ons dus misschien tot op een bepaalde hoogte met Hedda identificeren of haar in ieder geval eigenlijk heel graag aardig (willen) vinden, zoeken we naar mogelijke verklaringen, oorzaken van, excuses voor haar manipulatieve gedrag en overige onacceptabele handelingen. We hopen sterk dat er dieper liggende motieven zijn die het personage complexer, fragieler en misschien ook sympathieker maken. Maar om terug te komen op de vraag van Kraugerud: heeft dit levendige, veelzijdige personage geen bestaansrecht zoals ze is? Moeten we haar een excuus geven om zich te gedragen zoals ze doet?

Harold Bloom beweert dat Hedda het zelfportret van Ibsen is: de mannelijke kunstenaar, de outsider, de trotse poëet, de boosaardige humorist, vergelijkbaar met Hamlet, Iago of Don Giovanni. Opvallend is dus dat de literaire figuren waar je haar het beste mee kunt vergelijken, qua gedrag en levenshouding, mannen zijn. Voor deze mannen hebben we in plaats van een diagnose een esthetische, humoristische sympathie. Het contrast tussen de receptie van Hedda en haar mannelijke parallellen in de literatuurgeschiedenis is opvallend. We laten ons bijvoorbeeld door Don Giovanni vermaken terwijl hij zeker niet sympathieker is dan Hedda: hij vermoordt zijn schoonvader, verkracht andermans bruid, zet bewust het leven van zijn beste vriend op het spel en pleegt uiteindelijk ook zelfmoord. Maar in tegenstelling tot Hedda nemen we dit soort personages zoals ze zijn, zonder ze te diagnosticeren.

Omdat Hedda een vrouw is wordt dit vaak anders gezien. Men denkt dat Hedda onder andere omstandigheden wel gelukkig zou kunnen zijn. Ze wordt vaak gezien als slachtoffer van haar sekse. Als ze in een andere tijd geboren was, zou ze gelukkig kunnen zijn, is dan de stelling. Dan zou ze meer mogelijkheden hebben om te kunnen bereiken wat ze wilde zonder afhankelijk te zijn van een man. Maar Hedda representeert niet slechts haar positie als vrouw in de (toenmalige) maatschappij. Het feit dat ze vrouw is, verklaart namelijk niet haar handelen en voelen; haar lijden staat hier los van. Hedda’s mannelijke parallellen vinden ook geen rust, ook al hebben ze meer vrijheid. Hun tragedie zit in zaken die heel wat minder concreet zijn. Maar omdat Hedda een vrouw is, worden haar problemen en gedragingen te vlot toegeschreven aan haar sekse, waarmee zij gereduceerd wordt tot een psychologische casus.

Hedda en de vergelijkbare mannelijke personages zijn eerst en vooral onderdrukt door het leven zelf. Dat het leven onverdraaglijk is, is voor deze personages een feit. De regels en middelmatige mensen om hen heen zijn min of meer toevallige manifestaties of symbolen van een groot onbehagen. Hedda met haar zwarte humor, fatale verveling en meedogenloze honger voor het leven, is zoals ze is, los van de conventies die haar omgeven. In tegenstelling tot andere, mannelijke ongelukkige personages is Hedda Gabler veel realistischer. Ze is een ’modern’ mens. Ze trekt niet ten strijde tegen de ‘goeden’. Ze lijdt onder de leegte van het

leven: zonder passie, zonder tragiek, zonder grootsheid, zonder helden en dus ook zonder slechteriken. Ibsen zei zelf over *Hedda Gabler*: “Het leven is niet tragisch, het is belachelijk, en dat is onverdraaglijk”.

Dit doet denken aan wat Albert Camus zegt over de mythe van Sisyphus. Camus gebruikt deze mythe om te illustreren hoe een mens de absurditeit van het leven moet aanvaarden en de confrontatie daarmee moet aangaan om verder te kunnen leven. Sisyphus moet iedere dag weer dezelfde enorme steen naar de top van een berg duwen en iedere keer rolt de steen weer naar beneden. Ondanks de totale zinloosheid van zijn zware taak weet Sisyphus ermee om te gaan. Hij concentreert zich volledig op wat hij moet doen en laat gedachtes aan andere mogelijke levens los. Omdat het leven absurd en zinloos is, is het essentieel dit onder ogen zien en er het beste van te maken, in plaats van aandacht te besteden aan wat het had kunnen zijn. Voor een mens die niet de confrontatie met het leven aangaat en zich in plaats daarvan blijft bezighouden met deze andere mogelijke levens, is er volgens Camus geen andere oplossing over dan zijn eigen leven te beëindigen. Alleen mensen die, zoals Sisyphus, iedere dag opnieuw de confrontatie aangaan en zich inzetten voor het leven dat er daadwerkelijk is, kunnen gelukkig zijn. Hedda gaat deze noodzakelijke confrontatie met het leven niet aan.

Tegen het einde van het stuk wordt Hedda in een hoek gedreven door het personage Brack. Hierdoor wordt ineens duidelijk dat een ander meer macht over haar heeft dan Hedda zelf. Het is hierdoor dat zij wel onder ogen móet zien dat ze onvrij is: het leven wat ze heeft is wat het is. Dat zal niet anders worden. Lang heeft Hedda zichzelf voor de gek kunnen houden door geen verbintenis aan te gaan met haar omgeving en op allerlei manieren te proberen om haar omgeving en haar toekomst te manipuleren. Op het einde van het stuk wordt ze dus niet alleen door Brack geconfronteerd met de consequenties van haar handelingen, maar ook met een leven dat zij niet wil. Hedda wil (of kan) niet zoals Sisyphus, gewoon een willekeurig leven leiden en de taken die daarbij horen uitvoeren. Dat vindt zij een onverdraaglijke gedachte.

De tragedie

Dit is het punt waar de positieve Hedda-interpretaties, zoals die van Kraugerud, in de knoop komen. Want Hedda pleegt zelfmoord. Stel dat we Hedda met rust zouden laten, haar gewoon laten zijn wat ze (onder andere volgens Kraugerud) is: een arrogante, grappige, elegante, decadente levensgenieter die zich doodverveelt in een – voor haar – benauwende omgeving. Dan zit er geen plan achter al haar ‘slechte’ handelingen. Het pesten van Thea is alleen het spel van een kat met een muis, het is allemaal gemeen en onnodig. Alles wat Hedda doet, voorafgaand aan de zelfmoord, is dan alleen een poging om zichzelf (en misschien haar publiek?) te amuseren. Maar het feit dat Hedda zich van het leven berooft, maakt deze kijkwijze moeilijk. Het maakt het ook moeilijk om haar te beschouwen als een gezond iemand. Iemand die zoiets doet, vatten wij normaal gezien op als ziek. Is het mogelijk om dit op een andere manier te bekijken? Is iemand die zijn eigen leven neemt niet per definitie ziek? Vooral het feit dat Hedda een vrouw is, maakt dit juist heel moeilijk. Volgens een onderzoeker op het gebied van zelfmoord, Silvia Canetto, in het artikel “She died for love and he for glory” worden vrouwelijke en mannelijke zelfmoordpogingen heel verschillend geïnterpreteerd. In het geval van vrouwelijke zelfmoorden wordt vrijwel altijd gedacht dat er iets mis is met het karakter van deze vrouw. De redenen worden gezocht in ambivalentie, emotionaliteit en relatieproblemen. Bij mannelijke zelfmoordenaars wordt de

zelfmoord vaker beschouwd als een existentiële, esthetische of politieke keuze. Daarbij is het opvallend dat vrouwen veel vaker zelfmoordpogingen doen, maar dat mannen percentueel vaker slagen in hun opzet zichzelf van het leven te beroven. Mannen kiezen namelijk voor andere, meer definitieve methodes, bijvoorbeeld vuurwapens.

Hier is een opvallende parallel met Hedda's gedachten over de zelfmoord van Eilert Løvborg, die door Hedda min of meer wordt gepland. Zij roept: "eindelijk een daad" als ze hoort dat hij zichzelf heeft doodgeschoten. Als blijkt dat hij het toch verpest heeft (de zelfmoord is een fataal ongelukje), zorgt zij ervoor dat de 'daad' toch uitgevoerd wordt zoals het hoort: Hedda schiet zichzelf door de slaap. Waarom? Voor mij staat voorop: Hedda kiest voor deze daad. Zij kiest er bovendien voor om op een 'mannelijke' manier zelfmoord te plegen, namelijk met een pistool. Het nemen van deze beslissing – om het echt te doen – blijft een momentopname van de toestand van een mens. Misschien zou Hedda er een dag later weer anders over hebben gedacht? Dat kunnen we niet weten. We weten alleen dat ze het heeft gedaan en dat dit voor de meeste mensen onbegrijpelijk is. Wij kunnen niet weten wat zich in het hoofd en het hart van Hedda heeft afgespeeld, we hebben er enkele uiterlijke kenmerken van mogen aanschouwen. We kunnen omtrent haar 'echte' beweegredenen slechts onze eigen gedachten formuleren.

Of Hedda onder andere omstandigheden anders had kunnen zijn, betwijfel ik. Zij betwijfelt het in ieder geval zelf. Ze is niet in staat om te formuleren wat er precies ontbreekt in haar leven. In haar eigen woorden heeft zij alleen talent om zich dood te vervelen en ik vind het aannemelijk dat dit een toestand is die Hedda creëert om niet de confrontatie aan te hoeven gaan met het absurde en belachelijke leven. Een verandering in haar omgeving zou geen invloed - of in ieder geval geen blijvende invloed - op haar toestand hebben gehad. Ze zou altijd bezig zijn geweest met 'alles wat niet in haar leven is' in plaats van om te gaan met de feitelijke situatie. De toestand van verveling waarin Hedda zich bevindt, is allesbepalend voor haar leven. Het is een verveling die aanwezig is in alle situaties en op ieder moment. Het zijn niet de omstandigheden die haar hiertoe brengen; komt niet van buitenaf. Het is een allesdoordringend, existentieel gevoel:

Deze toestandelijke verveling, het verveeld-zijn als zodanig, stijgt op uit het bestaan zelf. Zonder duidelijk aanwijsbare oorzaak overkomt deze verveling, dooft elke interesse uit en doet de wereld verworden tot een zinloos, kleurloos, amorf, massief geheel. (Awee Prins: *Uit verveling*)

De ervaring van het absurde, de diepe verveling, het gevoel dat alles zinloos is, komt voort uit een discrepantie tussen het verlangen naar eenheid en betekenis enerzijds, en anderzijds de wereld zoals die is.

Dus wat is Hedda? Een vrouw die de zinloosheid van het bestaan niet kan overstijgen? Kan ze dat niet omdat zij een vrouw is? Of omdat ze ziek is? Of omdat zij te laf is zichzelf - als Sysiphus - te dwingen de handen uit de mouwen te steken? Verachten wij haar omdat zij het leven veracht? Op al deze vragen zou een bevestigend of ontkennend antwoord kunnen volgen. Daarmee is Hedda een rijk personage. Zij is de held die haar eigen tegenkracht is. Hedda is een personage dat zo complex is dat we haar ervaren als een echt mens. Iemand die we zodanig interessant vinden dat we er een persoonlijke band mee opbouwen. De meeste mensen die ik gesproken heb over Hedda, weten zeker dat zij wel weten hoe ze is; wat er mis met haar is, wat haar leven beter had kunnen maken of waarom ze een hysterische heks is. Waarschijnlijk hebben ze geen van allen én allemaal tegelijk

gelijk. Dat is wat Hedda Gabler tegelijk slecht en goed maakt. Dat is wat Hedda bijzonder maakt.

Marit Grimstad Eggen studeerde theaterwetenschap in Oslo en Amsterdam en is sindsdien werkzaam als theaterproducent en dramaturg onder de naam Buro Saai. Sinds 2006 werkt ze regelmatig samen met Susanne Kennedy.

Hedda Gabler – een kritiek
- Cynische hallucinaties in fel tl-licht -

Cultuurjournalist Sara van der Kooi beschrijft een enscenering van de klassieker van Ibsen die je verbouwereerd achterlaat: "De enige optie die de toeschouwer heeft is zich over te geven, zich mee te laten slepen in deze nachtmerrieachtige trip, de pijnlijke hallucinaties in fel tl-licht."

Sara van der Kooi

Verveling kent vele gedaanten. Je hebt verveling die veroorzaakt wordt door factoren van buitenaf. Verveling tijdens het wachten op de bus, of een eentonig hoorcollege. Er is ook een meer existentiële vorm van verveling. Eentje die van binnenuit komt, vanuit de overtuiging dat het bestaan doel- en zinloos is. Dit soort verveling dooft alle levenslust; zij maakt de wereld dof en betekenisloos. Het is de apathische 'whatever'-houding, desinteresse die voortkomt uit... Ja, waaruit eigenlijk? Uit een overvloedig aanbod van niet werkelijk waardevolle prikkels? Een overdaad aan luxe? Of uit een gebrek aan intimiteit, waardering, oprecht contact, een emotionele beschadiging? Dit soort verveling kan resulteren in het tegenovergestelde van apathie: destructie.

Tussen die twee uitersten beweegt hoofdpersoon Hedda Gabler zich in de recente enscenering van het gelijknamige stuk door het Nationale Toneel. In handen van aanstormend regietalent Susanne Kennedy is Hedda geen slachtoffer van haar negentiende-eeuwse bourgeois omgeving maar een jonge vrouw van nu, die al te vaak gekwetst is en dondersgoed weet dat haar leven volkomen nutteloos is.

Ironische blik

De voorstelling begint, Hedda maakt haar entree. Stoer, met grote, vastberaden passen. Ze draagt een groen glitterjurkje, hoge zwarte laarzen, opgestoken haar à la Amy Winehouse. En een revolver. Die hangt in een holster tegen haar heup. In een snelle beweging trekt ze hem eruit, zet hem tegen haar slaap – een luide knal. Haar hoofd bungelt schuin, de mond halfopen. Dan herstelt ze zich en werpt een ironische blik de zaal in. Vanaf nu krijgen we – als in een lange, nachtmerrieachtige flashback – de reconstructie van haar laatste levensdagen voorgeschoteld.

Hedda gaat vooraan op het toneel op een stoel zitten, onderuitgezakt en met de benen wijd zodat het publiek recht in haar kruis kan kijken. Weinig opwindend is dat, ze draagt een witte a-sexuele mannenonderbroek onder haar legergroene panty met gaten. Sloom kijkt ze naar het publiek, met haar blik maakt ze de mensen medeplichtig aan haar lethargie. Alles aan deze vrouw ademt desinteresse. Haar houding, haar stem, haar oogopslag. Als ze eens niet spottend richting de zaal blikt – om de mond een bitter cynisch glimlachje om de domheid van haar medepersonages – dan slaat ze wel gekweld haar ogen ten hemel. Hoe betekenisloos kan een mensenleven zijn, dat zie je haar zich continu afvragen. Het zijn echter niet alleen de mensen om haar heen die ze veracht. Haar eigen leven is minstens even leeg en zijzelf minstens even slap. Maar, in tegenstelling tot de meesten om haar heen, is zij zich daarvan bewust. Çigdem Teke laat in de rol van Hedda een intense, woedende onmacht uit al haar poriën stromen.

Kennedy heeft Ibsens stuk grondig aangepakt: het einde als beginscène nemen, rollen schrappen, teksten toevoegen, vrouwenrollen door mannen laten spelen, een heftige soundscape erbij: over rigoureuze bewerkingen gesproken. Van negentiende-eeuws burgerlijk drama is het eenentwintigste-eeuws postmodern nihilisme geworden. En het werkt ook nog. Deze Hedda is fel, indringend en meeslepend. Onprettig ook. Hoofdrolspeelster Çigdem Teke maakt er een uiterst onaangenaam mens van, wier meest dierbare accessoire een kille revolver is. De jonge actrice zet hiermee een onwaarschijnlijk intrigerend, ongrijpbaar personage neer. Ondanks alle kille onverschilligheid weet ze toch ontroering te wekken, door bij vlagen wat kwetsbaarheid te laten doorschemeren. Deze vrouw is duidelijk ooit mishandeld. Zoniet fysiek, dan zeker wel geestelijk. De kwetsbaarheid zit eigenlijk alleen in haar ogen. Meestal heeft ze een doffe blik, maar dan ineens kijkt ze vlammend of schittert er een halve traan in haar ooghoek. Af en toe haalt ze het pistool even uit de holster, laat hem door haar handen glijden, speelt er mee. Dan richt ze. Eerst op zichzelf maar dan, doelgericht, op iemand in het publiek. Haar blik is hard, de spanning stijgt, ze kan elk moment de trekker overhalen.

Destructiedrift

Ibsens stuk verhaalt over een intelligente en bloedmooie jonge vrouw die na het overlijden van haar vader, een beroemde generaal, trouwt met de burgerlijke Jurgen Tesman. Na hun huwelijksreis, waarin hij onderzoek doet en promoveert, komen ze terug in hun stadje. Jurgens bemoeizuchtige tante Julle wacht op hen. Hedda is haar nieuwe man dan al lang en breed spuugzat. De komst van Jurgens academische rivaal en Hedda's ex-minnaar Eilert Lövborg zet de verhoudingen op scherp. Jurgen, wiens familiekapitaal zienderogen slinkt, ziet hem als concurrent voor een baan als professor bij de universiteit. Eilert op zijn beurt, na zijn vroegere flirt met Hedda aan de drank geraakt, is met hulp van Thea Elvsted (een oud schoolgenootje van Hedda) afgekickt en heeft zich ontwikkeld tot een verdienstelijk schrijver. Hij werkt aan zijn meesterwerk en zegt Jurgen niet te willen beconcurreren. Maar Hedda en Eilert loeren wel weer als vanouds naar elkaar.

Na een feest komt Jurgen thuis met Lövborgs manuscript, wat hij zegt ergens te hebben gevonden. Als Lövborg vervolgens bij Hedda aanklopt, wanhopig op zoek naar zijn verloren levenswerk, vertelt zij niet dat het gevonden is maar suggereert hem er een einde aan te maken. Hij vertrekt met Hedda's pistool, zij vernietigt het manuscript. Wanneer het nieuws komt dat Eilert zelfmoord heeft gepleegd, is (of doet) iedereen ontzet, behalve Hedda. Maar al snel komt rechter en huisvriend Brack met de ontnuchterende waarheid. Lövborgs dood blijkt een ridicuul ongeluk, het pistool ging per ongeluk af in zijn zak. In het oorspronkelijke stuk blijkt Brack te weten dat het Hedda's pistool was, en probeert hij haar hiermee (seksueel) te chanteren. Hedda, nu volledig gedesillusioneerd en angstig voor de straf die haar wacht, pleegt zelfmoord.

In Kennedy's versie is angst voor chantage echter geen reden meer voor de zelfmoord van het hoofdpersonage. Brack heeft hier al vanaf het begin een banale seksuele verhouding met Hedda. Ook andere redenen die traditioneel worden aangehaald om Hedda's zelfmoord te verklaren, zoals haar angst voor armoede als Jurgen geen werk zou vinden, de mogelijkheid dat ze een kind van Lövborg verwacht of de suggestie van een geheime relatie tussen Thea en Jurgen, zijn hier niet aan de orde. In deze voorstelling draait alles om de destructiedrift van het hoofdpersonage. Ze veracht de wereld, de anderen en zichzelf. Volkomen onthecht van alle mensen om zich heen is vernietiging het enige waaraan ze een soort van plezier beleeft. Of: waardoor ze nog iets voelt, een zweempje levensdrift ervaart.

Schetsmatige reductie

Hoewel het een ensemblestuk is, voelt deze *Hedda Gabler* bijna aan als een soloperformance. Actrice Çigdem Teke staat als Hedda voor op het toneel, de andere personages staan (ook letterlijk) op het tweede plan en zijn gereduceerd tot schetsmatige figuren. Echtgenoot Jurgen wordt door Pieter van der Sman gespeeld als een papkindje met sneue zenuwtrekjes. Tante Julle is een kil en manipulatief manwijf, demonisch neergezet door Ben Ramakers in een knalgeel jurkje. Hedda's oude liefde Eilert Lövborg (Jorre Vandenbussche) heeft een duister en introvert uiterlijk gekregen, met zwartomrande ogen en lang zwart punkhaar. Diens geliefde Thea (Caroline Liekens) is in alles zijn tegenpool, een popperige cheerleader met lang golvend haar en een blauw mini-jurkje waar een rood slipje onder uitpiept. Huisvriend Brack is in handen van Jobst Schnibbe verworden tot een pafferige perverseling in macho westernoutfit. Hedda's geliefde piano, ook een belangrijk object, is tot een schets teruggebracht: een enkele snaar die over de breedte van het toneel loopt. Nu en dan strijkt ze er met een vinger over, een akelig schurend geluid. Of ze grijpt de snaar met beide handen vast, soms uit ingehouden woede, dan weer alsof ze steun zoekt. Maar dit vertrouwde instrument biedt geen houvast of troost. Dat gegeven klopt ook in de rest van de enscenering: Hedda's beroemde melancholische zijnstoestand, die in de klassieke interpretaties veroorzaakt zou zijn door haar sociale omgeving en status, is hier namelijk afwezig. Slechts af en toe zie je een traan die in haar ooghoek opwelt, maar niet geplengd wordt. Hier is geen ruimte voor sentiment, bovendien is deze Hedda toch al te zeer afgestompt. De drie wanden en de vloer zijn bekleed met immense foto's van lichamen, vooral blote benen, armen, voeten. Overal zitten kogelgaten in, Hedda heeft lukraak in de rondte lopen schieten. Het decor spiegelt Hedda Gablers gehavende innerlijk.

Levensdrift

Zoals het hoort bij echte klassiekers, kent ook dit meesterwerk van Henrik Ibsen een bewogen uitvoeringsgeschiedenis. Van de weinige grote, vrouwelijke karakterrollen die de

theaterliteratuur kent, is Hedda Gabler wel een van de meest begeerde. Een zelfmoordenares, een 'vrouwelijke Hamlet', voor menig steractrice een gedroomde uitdaging. Bovendien leent het stuk zich voor velerlei interpretaties; Freudiaans, emancipatorisch, sociaal-realistisch.
De laatste belangwekkende enscenering van dit stuk in Nederland dateert uit 2006. Toen speelde Halina Reijn de rol bij Toneelgroep Amsterdam, in regie van Ivo van Hove. Over zijn enscenering zei hij toen: "*Hedda Gabler* is geen stuk over de sociale middenklasse in de 19e eeuw, geen stuk over de conflicten tussen man en vrouw, maar een existentialistisch toneelstuk, een onsympathieke zoektocht naar de betekenis van het leven, naar de waarheid." Regisseur Susanne Kennedy zet vanuit deze opvatting een volgende stap. In haar voorstelling is de vrouw de zoektocht voorbij, zij heeft het feit dat het leven betekenisloos is op haar eigen cynische manier al volledig geaccepteerd. Het karakter dat we nu zien, doet denken aan de onsympathieke personages van Michel Houellebecq, die zich wentelen in de lelijkheid van het bestaan. Over Houellebecq zei filosoof Alain de Botton ooit: "Iemand die zo cynisch is, kan niet zonder hoop zijn."
Is die uitspraak ook van toepassing op de door Teke gespeelde Hedda? Haar desinteresse en cynisme zijn allesoverheersend, als ze al hoop heeft, zit het wel erg diep verstopt. Wat heeft haar toch zo diep gekwetst? Hedda's nihilistische levensopvatting heeft veel te maken met het overschrijden van seksuele grenzen. Teke's personage is iemand voor wie seksualiteit, oprechtheid en intimiteit niets met elkaar te maken hebben. Routinematig en los van elk gevoel neemt ze uitdagende poses aan of laat ze zich neuken door grove geilaard Brack. Ze veracht de onderdanige stoeipoes Thea maar weet aan haar eigen vrouwelijkheid geen uiting te geven. Hiermee raakt regisseur Kennedy aan wezenlijke conflicten die voor veel jonge vrouwen herkenbaar zijn. Hoe kan ik mezelf zijn in een samenleving waarin alles en iedereen mij bestempelt als een primair seksueel en als zodanig beschikbaar wezen? Zet ik mijn seksualiteit in als kracht of negeer ik haar juist? Hedda kan, zoals zoveel jonge vrouwen, hierin geen keuze maken en zwalkt heen en weer tussen *powerbitch* en volgzaamheid. Dat is pijnlijk, ook om naar te kijken. Onwaarschijnlijk denigrerend is de scène waarin tante Julle eerst een hardvochtig baarmoederonderzoek bij Hedda uitvoert, om haar vervolgens een keurig zwart jurkje aan te trekken en haar make-up weg te poetsen. Hedda laat het allemaal gebeuren, zij heeft het verzet tegen de intimidatie opgegeven.

Gemystificeerd

Hedda Gabler is de vierde grote vrouwenrol van dit seizoen bij het Nationale Toneel. Eerder kwamen Terèse Raquin, Medea en Carmen voorbij, later volgde Julia nog. Vooral de vergelijking tussen Euripides' Medea en Ibsens stuk is interessant. Hun beider personages zijn door de jaren heen onderwerp geweest van veel discussie: hoe komen die vrouwen tot zo'n daad van respectievelijk kindermoord en zelfmoord? Het personage van Medea dat haar eigen kinderen doodt, wordt traditioneel gezien als moeilijk invoelbaar, haar beweegredenen zijn lastig te begrijpen. In de recente productie met Ariane Schluter als Medea heeft regisseur Johan Doesburg echter gekozen voor zo veel mogelijk helderheid en inzichtelijkheid. Zijn Medea moordt uit wraak en om haar kinderen te beschermen, in de wetenschap dat ze daarna amper met haar daden zal kunnen leven. Schluter speelt Medea als een trotse vrouw die precies weet wat ze doet en waarom.
Bij *Hedda Gabler* wordt de verklaring voor haar zelfmoord traditioneel gezocht in vrij concrete aanleidingen zoals de beklemming van het burgerlijke milieu of een psychische aandoening. Zoniet in deze productie. In handen van Susanne Kennedy wordt het personage juist gemystificeerd, duister en

ongrijpbaar. Hedda Gabler is hier een onafgebakende, ietwat troebele verbeelding van de hedendaagse jonge vrouw die worstelt met thema's als autonomie, zelfbeschikking, seksualiteit, zingeving. Die troebelheid werkt in deze voorstelling niet als een zwakte maar als een kracht, een verrijking. De toeschouwer komt nooit echt te weten wat er zich achter dat masker van cynisme en koele woede afspeelt. Waar Hedda's verachting van de wereld en haar destructiedrift precies vandaan komen, valt niet rationeel te beredeneren. De enige optie die de toeschouwer heeft is zich over te geven, zich mee te laten slepen in deze nachtmerrieachtige trip, de pijnlijke hallucinaties in fel tl-licht. De muziek maakt je doof, de beelden zijn zo kil en scherp dat ze je de adem afsnijden. Er is geen andere keuze dan Hedda's pijn en woede te ondergaan en deze – ergens diep van binnen, onbewust bijna – te herkennen.

Sara van der Kooi (1978) studeerde Spaans, Algemene Letteren en Theaterwetenschap in Utrecht. Ze werkt freelance als dramaturg, programmeur en journalist en publiceerde onder andere bij 8WEEKLY, Theatermaker, rekto:verso en Theater Instituut Nederland.

Met dank aan Domein voor Kunstkritiek (www.domeinvoorkunstkritiek.nl)
Hedda Gabler – Nationale Toneel, Regie: Susanne Kennedy, Gezien: 19 december 2008.

De macht open en dicht geplooid

- Over de *Triptiek van de macht* van Guy Cassiers -

In de driedelige theatercyclus Triptiek van de macht onderzoekt Guy Cassiers de complexe samenhang tussen kunst, politiek en macht in zijn vele facetten. Erwin Jans was als dramaturg nauw betrokken bij de totstandkoming van de drie delen, Mefisto for ever, Wolfskers en Atropa. De wraak van de vrede. Voor Lucifer beschrijft hij de vele, dikwijls diffuse vormen waarin het Kwaad zich toont in de Triptiek. Hij reflecteert op de verschillende (kunst)werken en historische personen die dit caleidoscopische project tot inspiratie dienden en vertelt hoe de drie voorstellingen inzicht geven in het 'metabolisme van de macht'.

Erwin Jans

Triptiek is een term uit de schilderkunst en verwijst naar de drie panelen waaruit het schilderwerk in kwestie bestaat. De drie panelen hangen met scharnieren aan elkaar, waarbij het middenpaneel in principe dubbel zo groot is als de twee zijpanelen zodat deze beide voor het middenpaneel dicht kunnen worden geplooid. Ik wil dit beeld van de drie panelen en het open en dichtplooien ervan als een metafoor gebruiken om iets te zeggen over de drie voorstellingen die samen de *Triptiek van de macht* vormen: *Mefisto for ever, Wolfskers en Atropa*. *De wraak van de vrede*. Een triptiek wijst op een interne thematische samenhang tussen de verschillende delen. In de *Triptiek van de macht* wordt de macht opengeplooid in drie van haar facetten: de verleiding, de vergiftiging en de agonie. Het zijn drie facetten, letterlijk drie monsterlijke gezichten van de macht.

De macht is vaak voorgesteld als een monster. Het meest expliciet gebeurde dat in het boek *Leviathan* (1651) van Thomas Hobbes, waarin de staatsmacht wordt vergeleken met het Bijbelse zeemonster Leviathan. De drie facetten van de macht die in de *Triptiek* worden getoond doen denken aan de drie monsterlijke gezichten in een bekende triptiek uit de moderne schilderkunst: *Three Studies for figures at the Base of a Crucifixion* (1944) van Francis Bacon. Tegen een geligoranje achtergrond schildert Bacon drie afzichtelijke figuren, tussen mens en dier, met een gedisproportioneerd lange nek en een rauwe verslindende muil. De drie figuren zijn gebaseerd op de Erinyen, de wraakgodinnen uit de Griekse mythologie. Ongetwijfeld is ook het jaar waarin Bacon zijn triptiek schilderde, 1944, van groot belang voor het begrijpen van de gruwel die hij in zijn schilderij afbeeldde. De afzichtelijke, nauwelijks nog menselijke figuren in de triptiek van Bacon lijken in schril contrast te staan met de formele stilering en de esthetische schoonheid die meestal met de voorstellingen van Guy Cassiers geassocieerd worden. Misschien moet het afzichtelijke in de *Triptiek* elders gezocht worden, niet aan de buitenkant maar in de morele perversie van de macht.

Ook in de *Triptiek* speelt de Tweede Wereldoorlog een cruciale rol. Hoewel *Mefisto for ever* geen historische referenties bevat, liggen de parallellen met historische figuren en situaties voor de hand. In *Wolfskers* speelt de Tweede Wereldoorlog een expliciete, dramatische rol omdat de voorstelling historische figuren als Hitler en Hirohito portretteert.[75] In het derde deel, *Atropa*. *De wraak van de vrede*, wordt er niet naar de Tweede Wereldoorlog, maar naar de recente inval in Irak verwezen. Het is duidelijk dat het universum van de oorlog het kader vormt waarbinnen Guy Cassiers zijn onderzoek naar de macht uitvoert. Het gaat om de soevereine macht, om de macht van de soeverein. De soeverein is degene die beslist over leven en dood, over wapens en geweld, over oorlog en vrede. Hij is de warlord bij uitstek.

De soeverein is degene die het recht heeft om het recht op te schorten en de uitzonderingstoestand in te stellen. De *war on terrorism* (en alles wat daarmee samenhangt: de Patriot act, de gewelddadige ondervraging op Guantanamo Bay van gevangenen die buiten ieder juridisch stelsel vallen) heeft deze donkere kant van de soevereiniteit opnieuw onder de aandacht gebracht. Haar schaduw valt over de hele *Triptiek*. Eerlijkheidshalve moet gezegd dat het idee van een triptiek bij Guy Cassiers pas ontstond na *Mefisto for ever*. De keuze voor de roman van Klaus Mann als vertrekpunt voor een voorstelling werd ingegeven door de politieke situatie in Antwerpen en de gemeenteraadsverkiezingen in het najaar van 2006. Met *Mefisto for ever*, zijn eerste voorstelling als artistiek leider van Toneelhuis, wilde Guy Cassiers zijn maatschappelijk engagement naar de stad en naar het tijdsgewricht expliciet maken.
Het was de eerste keer dat hij de problematische verhouding tussen kunst en politiek zo direct aanpakte. Na dat eerste deel voelde hij de behoefte om niet zozeer de figuur van de kunstenaar als wel de figuur van de machthebber zelf verder te onderzoeken. In *Wolfskers* concentreerde hij zich doorheen het prisma van drie films van de Russische cineast Sokurov op drie machthebbers uit de twintigste eeuw: Lenin, Hitler en Hirohito. In het sluitstuk van de *Triptiek* verlegde hij de focus op de confrontatie tussen de machthebber en de slachtoffers van de macht. Daarin verbond hij de mythische Trojaanse oorlog met de actuele Amerikaanse inval in Irak. De drie

[75] Het is trouwens niet de eerste keer dat het wereldconflict in het werk van Cassiers opduikt. Dat gebeurde al in Hiroshima, mon amour (naar de roman van Marguerite Duras), in De Pijl van de Tijd (naar de roman van Martin Amis) en in Bezonken rood (naar de roman van Jeroen Brouwers).

voorstellingen analyseren het 'metabolisme' (de stofwisseling) van de macht. De macht vreet, verslindt en verteert alles wat in haar buurt komt. Uiteindelijk verslindt ze ook zichzelf en stikt ze in haar gulzigheid. Misschien is het dat wat er gebeurt in *Atropa* wanneer Agamemnon zijn eigen dochter offert voor de overwinning op Troje?[76]
De fascinatie voor de afwijking, de perversie, de misdaad,... is een belangrijke lijn in het werk van Guy Cassiers. Door de keuze voor extreme personages en hun perspectief stellen zijn voorstellingen ook een ethische vraag, zonder daarbij in een al te voor de hand liggend moralisme terecht te komen. Cassiers zegt wel vaker dat hij in zijn voorstellingen aan de toeschouwer een kleurenpalet aanreikt om hem of haar daarmee zelf een schilderij te laten maken. Dit gaat ook op voor de 'morele les': ook dat schilderij moet de toeschouwer zelf maken. Veel van de personages uit de voorstellingen van Cassiers vertonen wat psychologen en sociologen 'deviant' gedrag noemen. Het is vanuit het zintuiglijk en moreel complexe perspectief van hun afwijkend en onaangepast gedrag dat Cassiers zijn voorstellingen opbouwt. Deze invalshoek wordt nog belangrijker bij de *Triptiek van de macht*, waarin misdadigers tegen de menselijkheid worden geportretteerd. De monsterlijke figuren uit de triptiek van Bacon zijn misschien toch minder veraf dan het lijkt.

Linkerpaneel
***Mefisto for ever* of de verleiding van de macht**[77]
Mefistofeles is een van de vele namen van de duivel. De duivel wordt in de traditie niet alleen afgebeeld als een afzichtelijke figuur, maar ook als een verleider, een charmeur, een manipulator van de menselijke zwakheid en ijdelheid. *Mefisto for ever* is een bewerking door Tom Lanoye van de beroemde roman *Mephisto* die de Duitse schrijver Klaus Mann in 1936 publiceerde. Klaus Mann verliet Duitsland na de machtsovername van Hitler in 1933. Hij verbleef in Amsterdam, Zurich, Praag en Parijs. Het was het begin van zeer intense literaire en politieke activiteiten. Hij werd een van de bekendste woordvoerders van de schrijvers in ballingschap. Tussen 1932 en 1935 gaf hij het exil-tijdschrift *Die Sammlung* uit, waarmee hij een soort van anti-fascistisch front probeerde te vormen. In 1934 verloor Mann het Duitse

[76] Het is niet de eerste keer dat Guy Cassiers naar een samenhang zoekt die de individuele voorstellingen overstijgt. Het duidelijkst was dat met de vierdelige Proust-cyclus. Maar hier lag het ook het meest voor de hand: A la recherche du temps perdu is van een dergelijke omvang dat meerdere delen noodzakelijk zijn om het hele verhaal enigszins verteld te krijgen. Er is in zijn oeuvre nog een andere cyclus die als zodanig nooit expliciet benoemd is, maar in de perceptie van Guy Cassiers wel zo bestaat. Die cyclus bestaat uit vier voorstellingen: Rotjoch, De Wespenfabriek, Bezonken rood en Hersenschimmen zijn thematisch verbonden: Wat aan deze cyclus samenhang geeft, is onder andere de chronologie van een leven: het hoofdpersonage van Rotjoch is een jongetje, in De Wespenfabriek gaat het over een adolescent, Bezonken rood is het verhaal van een volwassen man en in Hersenschimmen is de hoofdfiguur een oude man.
Dat is natuurlijk een zeer dunne lijn. Een veel sterkere lijn is het gegeven dat de vier hoofdpersonages in een volledig eigen universum leven en slechts moeizaam met de buitenwereld communiceren. Het zijn vier afschaduwingen van de Kaspar-figuur die als een 'spook' door het oeuvre van Guy Cassiers waart. Wat eveneens opvalt is dat drie van de vier voorstellingen extreem geweld als onderwerp hebben: het jongetje uit Rotjoch verkracht de moeder van een vriendje, de adolescent uit De Wespenfabriek heeft drie moorden op z'n actief en de volwassen man uit Bezonken rood vertelt over wat hij als kind zag in een Jappenkamp tijdens de Tweede Wereldoorlog. De voorstellingen zijn het verhaal van hoe dat geweld de wereld en vooral de perceptie van de hoofdpersonages fundamenteel tekent en determineert, hoe zij dat universum proberen zin te geven en erin proberen te overleven. Hun blik op de wereld is misvormd, net zoals dat gebeurt met het hoofdpersonage in Hersenschimmen, zij het bij hem niet omwille van gewelddadige trauma's maar door de ziekte van Alzheimer.

[77] Voor Mefisto for ever bewerkteTom Lanoye de roman Mefisto van Klaus Mann. In dit eerste deel van het drieluik verliest de kunstenaar zich in de netten van de politiek. Theaterdirecteur en steracteur Kurt Köpler denkt dat zijn theater een bolwerk van subversie kan zijn tegen het opkomende nazisme in Duitsland. Hij denkt het regime van binnenuit te kunnen bestrijden. Maar hij zakt steeds dieper weg in het compromis. Uiteindelijk slaagt hij er niet meer in de juiste keuzes te maken.

staatsburgerschap. In 1936 verscheen zijn roman *Mephisto* bij Querido in Amsterdam. Daarin beschrijft Mann een vooraanstaand kunstenaar die Duitsland niet verliet, maar besloot om te blijven. De hoofdfiguur van de roman, Hendrik Höfgen, is voor een deel gemodelleerd naar de figuur van Gustaf Gründgens, voormalige vriend en ex-zwager van Klaus Mann.

Voor Mann is Höfgen/Gründgens het type voorbeeld van de opportunist, van de karakterloze en ijdele najager van roem en erkenning.[78] Het verhaal van Gustav Gründgens gaat echter verder en is complexer dan dat van Hendrik Höfgen in de roman. Toen Hitler de macht overnam, was Gründgens reeds een gevierd acteur en regisseur. In 1932 speelde hij voor het eerst wat beschouwd werd als de rol van zijn leven: Mefisto in de *Faust* van Goethe. Hij werd in 1933 door Hermann Göring gevraagd om de artistieke leiding op zich te nemen van het Pruisische Staatstheater. In 1934 werd hij intendant.

Gründgens engagement met het nazisme is zeer omstreden. Voor sommigen is hij een opportunist en een cynische meeloper met het regime; de roman van Klaus Mann is een belangrijke factor geweest in deze beeldvorming. In de roman van Mann is een persoonlijke afrekening met Gründgens onmiskenbaar aanwezig. Andere critici zijn genuanceerder en wijzen op het feit dat Gründgens effectief een aantal mensen heeft beschermd en van de dood heeft gered (waaronder de Joodse schrijver Ernst Busch) en dat hij er in geslaagd is om het theater in Berlijn grotendeels uit de handen van de nazi-ideologie te houden.[79] Na de bevrijding van Berlijn door de Russen verbleef Gründgens verschillende maanden in een interneringskamp. In 1946 begon hij opnieuw te regisseren en te spelen, eerst in Oost-Berlijn, nadien in West-Berlijn en de rest van Duitsland, met veel succes.[80]

Het is misschien geen toeval dat *Mefisto for ever* in première ging in de Antwerpse Bourla. Er bestaat immers een opvallende parallel tussen de biografie van Gustav Gründgens en die van Joris Diels. Joris Diels leidde de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) te Antwerpen gedurende de oorlogsjaren en werd nadien bij verstek veroordeeld wegens culturele collaboratie tot vijftien jaar gevangenschap. In 1948 werd hij in beroep vrijgesproken.[81] In tegenstelling echter tot Gründgens was Diels niet langer sant in eigen land. De rest van zijn artistieke carrière speelt zich in Nederland af.

[78] Klaus Mann zal over dit type schrijven: 'Vooral ontbreken bij hem de zedelijke eigenschappen, die meestal worden samengevat onder het begrip 'karakter'. In plaats van karakter heeft deze Hendrik Höfgen alleen eerzucht, ijdelheid, zucht naar roem, naar indruk maken. Hij is geen mens, hij is alleen een komediant. Was het de moeite waard, over zo'n figuur een roman te schrijven? Ja, want de komediant verwordt tot een exponent, een symbool van een door en door komedie-achtig, wezenlijk onwaar, onwerkelijk regime. De komediant viert triomfen in de staat van leugenaars en verdraaiers.' Klaus Mann schreef Mephisto in 1936, op een ogenblik dat in Duitsland het ergste nog stond te gebeuren. De roman heeft visionaire kwaliteiten. Haarscherp beschrijft Mann de ideologie die op het punt staat Duitsland en Europa te verwoesten.

[79] Het was vooral zijn vriendschappelijke en vertrouwelijke omgang met de partijbonzen die hem erg kwalijk genomen is. Toen Goebbels in 1943 de 'Totale Krieg' uitriep, meldde Gründgens zich aan bij het leger, maar werd al snel door Göring terug naar Berlijn gehaald.

[80] Het moet voor Klaus Mann zeer pijnlijk zijn geweest dat de man die hij in zijn roman had afgeschilderd als een ijdele meeheuler met de nazi's daar niet of nauwelijks voor werd gestraft. Enkele weken nadat hij Gründgens opnieuw op de planken had gezien, pleegde Mann zelfmoord. Hoeveel oorzakelijk verband er precies is tussen beide gebeurtenissen blijft onduidelijk. Gründgens heeft meer dan eens gezegd dat hij een boek zou schrijven over de oorlogsjaren, maar dat boek is er nooit gekomen. In 1963 speelde hij zijn laatste rol als Filip II in Don Carlos van Schiller. Hij stierf op wereldreis in Manilla. Decennialang zijn hij en zijn erven erin geslaagd om de roman van Klaus Mann in Duitsland te verbieden wegens aantasting van het privéleven omdat de lezer niet kan uitmaken wat realiteit en wat fictie is.

[81] Het vonnis van de Krijgsraad stelde: '(Al) diegenen die met hem toen omgegaan zijn, zowel acteurs als vrienden en relaties, getuigen dat hij nooit blijk gaf van Duitsgezindheid; integendeel, (hij heeft) hulp geboden aan arbeidsplichtigen en Israëlieten; (en hij) heeft in zekere omstandigheden de bezetter in woorden, zelfs op het toneel beschimpt.'

Gründgens grote rol was zoals hoger vermeld Mefisto uit de *Faust* van Goethe. In de voorstelling *Mefisto for ever* wordt daaruit een fragment geciteerd uit de vertaling die Joris Diels in 1940 maakte. In Goethes stuk wordt de geleerde Faust door de duivel Mefisto verleid om zijn ziel te verkopen voor absolute kennis en macht. In de bewerking van Tom Lanoye speelt dat gegeven van de verleiding een grote rol. Uiteindelijk is het Kurt Köpler als Faust die zich laat verleiden door de newspeak (om de term van George Orwell te gebruiken) van de fascistische orde, geïncarneerd in de figuur van de Dikke, de minister van Cultuur.

Tom Lanoye heeft zich voor zijn figuur van Kurt Köpler evenveel door de bizarre levensloop van Gründgens als door de roman van Mann laten inspireren. Lanoye trekt het verhaal door tot na het einde van de oorlog. Hij toont niet alleen hoe Köpler door een rechts-extremistisch regime wordt ingepakt, maar ook hoe hij daarna in het nieuwe (linkse) regime een plaats aangeboden krijgt: 'Wat wij nodig hebben, mijnheer Köpler, zijn ingenieurs van de ziel. De massa is onmondig en dom. Ze moet in banen geleid worden, zoals water. Door mensen zoals u. Die de morele moed bezitten om mensen zoals ik bij te staan. Met instructieve, verantwoorde toneelstukken, en vertier dat getuigt van beschaving', aldus de nieuwe leider. Köpler aanvaardt ook deze keer. Dat hij lijkt te functioneren in twee zo verschillende regimes, zegt iets over de manier waarop politieke systemen met kunstenaars omgaan en hoe zij erin slagen kunst te instrumentaliseren. Maar het zegt ook iets over Köplers eigen opvattingen over wat kunst is.

Het zijn Köplers ideeën over de plek van kunst in de samenleving die hem ontvankelijk maken voor de verleiding om tijdens het rechts-extremistische regime in het land te blijven, door te gaan met theatermaken en zelfs een leidende functie op zich te nemen. Köpler heeft ongetwijfeld zijn ijdelheid, maar hij denkt oprecht de strijd tegen het rechts-extremisme van binnenuit te kunnen voeren. Net zoals vele andere personages in het oeuvre van Cassiers zit Köpler gevangen in zijn eigen universum. Deze keer is dat het universum van het theater. Het is van belang dat het hele verhaal zich in een schouwburg afspeelt. We zien Köpler steeds aan het werk bij het repeteren aan voorstellingen. Hij reflecteert in het theater en via het theater over wat er buiten gebeurt: in de dramatische traditie gaat hij op zoek naar een antwoord op de situatie buiten het theater. Met teksten en woorden van anderen probeert hij het gevaar dat buiten woedt te bezweren.

Wat hij echter niet beseft, is dat het gevaar al lang binnen zit. Door niet te vluchten en een pact aan te gaan met het regime is hij terechtgekomen in een compromissituatie die steeds uitzichtlozer wordt. Köpler beroept zich op een humanistische wereldvisie als golfbreker tegen het aanrollende fascistische geweld. Tegen de jonge actrice Angela zegt hij: 'Wat stelt ons verleden voor, als we het zo gemakkelijk opgeven? Mensen zoals jij en ik moeten dus wel blijven, en risico's nemen. We moeten ons minstens laten buitengooien. Dat zou pas een statement zijn. Je nek uitsteken is de essentie van ons vak.' En verder: 'Ik kan maar één ding goed, jij ook, en dat is acteren. In je taal. Je moedertaal. Dat is het enige wapen dat we hebben. Begrijp je?' En nog: 'De ware kunstenaar is autonoom. Hij staat boven de woeling van het alledaagse leven. Boven de anekdote. Hij kàn die gebruiken. Als hij wil. Als bouwstof, als bron. Maar hij wordt er nooit zelf onderdeel van. (…) Talent is genadeloos. Wie het niet heeft, zoals die Niklas? Die moet oprotten. Dat is voor het theater een kwestie van levenskracht, van zuiverheid. Tot onze laatste snik moeten we vechten tegen inferieur acteursmateriaal. Dat is het eerste onderdeel van onze artistieke roeping.'

Het is die houding die Köpler uiteindelijk fataal wordt. Zijn poging om het verval van de taal tegen te gaan door het gebruiken van de grote teksten uit de dramatische literatuur (Goethe, Shakespeare, Tsjechov) mislukt jammerlijk. We weten intussen dat de kampbeulen niet ongevoelig waren voor de verzen van Goethe en de muziek van Beethoven. Köpler wordt het slachtoffer van zijn esthetisch ideaal van een kunst die zich aan de woeling van het alledaagse leven onttrekt. Hij gaat moreel ten onder omdat hij zichzelf niet in het spel durft te brengen. De hele voorstelling heeft hij zijn positie uitgesproken via de woorden van de traditie. Dat wordt heel duidelijk in het deel na de pauze, dat begint met een lange montage van citaten uit de dramatische literatuur. Wanneer hij op het einde van het stuk opnieuw geconfronteerd wordt met de jonge actrice Angela, die ook naar het buitenland vluchtte en nu terugkeert, beschikt hij niet over 'eigen woorden' om zichzelf te rechtvaardigen. Hij blijft steken in een leeg geworden identiteit: 'Ik bedoel… Ik voel… (stilte, kijkt de zaal in) Ik… (stilte)'. De taal en de literaire traditie waaraan hij zijn identiteit ontleende, laten hem hier fataal in de steek.

Van de Duitse filosoof Adorno is de bekende uitspraak dat na Auschwitz geen lyriek meer mogelijk is. Hij bedoelde daarmee niet dat er geen poëzie meer geschreven kan worden, maar wel dat de taal op een bepaalde manier haar onschuld verloren had en niet meer gebruikt kon worden als voorheen. De opgebroken syntaxis en de gefragmenteerde versregels van de Duits-joodse dichter Paul Celan zijn de consequentie van dit spreken na Auschwitz. Köpler heeft geprobeerd zijn taal zuiver te houden, binnen de muren van het theater afgeschermd van de buitenwereld. Heeft hij precies daardoor de taal en de mogelijkheid zich uit te spreken volledig verloren? Is het de kloof die ontstaan is tussen zijn artistiek talent als acteur en zijn morele houding als mens die hij niet meer kan dichten en die hem sprakeloos maakt? Is het een illusie om te denken dat de kunst een dam zou kunnen opwerpen tegen fascisme en extremisme? Of heeft Köpler zich gewoon te ver gehouden van het gebeuren van alledag? Is hij toch de kunstenaar in zijn ivoren toren die denkt dat esthetische schoonheid het enige antwoord is op het morele kwaad in de wereld?

De Nederlandse regisseur Hans Croiset schreef in 1983 in het programmaboekje van zijn enscenering van *Mephisto*[82] het volgende: 'Wanneer je als kunstenaar zegt: mijn kunst is zo verheven, zij is immuun voor invloeden van buitenaf (zoals gezegd werd door Fürtwängler, Von Karajan, Mengelberg, Gründgens e.v.a.) dan is er geen verbinding meer met de tijd waarin je leeft. Wanneer je zegt: mijn kunst wordt pas over jaren, eeuwen begrepen, dan moet je onderduiken, vluchten, in ieder geval geen opdracht meer aanvaarden van moordenaars. Ook van die houding zijn recente voorbeelden, ik denk aan Melina Mercouri en Mikis Theodorakis. Een voorstelling die hieromtrent twijfel laat, of begrip wil kweken voor zo'n meelopershouding, kan ik niet laten doorgaan. Want toneel, dat zich beperkt tot het formuleren van de vraagstelling alléén, faalt. Als het publiek mijn visie straks niet ontvangt in de voorstelling, dan is de voorstelling mislukt. Als het publiek straks mededogen voelt voor de aarzelende toneelspeler Hendrik Höfgen, is de voorstelling mislukt.'

Het hoofdpersonage in *Mefisto for ever* is minder zwart-wit. Ook Köpler gaat in de fout, maar het is moeilijker precies te zeggen wanneer en om welke reden. Het gaat Tom Lanoye en Guy Cassiers niet in de eerste plaats om mededogen met Kurt Köpler, maar om het tonen van het grijze gebied, de morele gevarenzone, waar goede bedoelingen en catastrofale gevolgen in elkaars verlengde liggen, waar blindheid en

[82] Tekst: Ariane Mnouchkine/Klaus Mann.

inzicht elkaar ongemerkt kruisen. In *Mefisto for ever* staat de verleiding van en door de macht centraal. Het is het verhaal van Kurt Köpler en ‘de dikke’ (geïnspireerd op Göring) en van hoe de kunstenaar zich laat verleiden door de macht tot een moreel dubieuze houding. De dikke dwingt Köpler aanvankelijk tot niets, integendeel, hij maakt gebruik van een humanistisch discours (we mogen niet vertrekken van vooroordelen en clichés, we moeten elkaar leren kennen) om Köpler een rad voor ogen te draaien en hem de illusie te geven dat hij nog zelfbeslissingsrecht heeft. Köpler komt in een moeras terecht: hoe meer hij beweegt, in welke richting ook, des te dieper hij wegzakt. Uiteindelijk pleegt hij verraad tegenover iedereen die hem dierbaar is.

Middenpaneel
Wolfskers of de vergiftiging van de macht[83]
Aanvankelijk zou deze voorstelling *Triptiek van de macht* heten omwille van de drie historische machthebbers die erin behandeld worden. Maar al snel beschouwde Guy Cassiers deze voorstelling als het tweede deel, na *Mefisto for ever*, van een drieluik. Guy Cassiers besliste om het overkoepelende drieluik *Triptiek van de macht* te noemen. Jeroen Olyslaegers kwam met een voorstel voor nieuwe titels voor de afzonderlijke voorstellingen: *Wolfskers* en *Atropa* (atropa belladonna is de Latijnse naam voor wolfskers). *Wolfskers* ontleent zijn naam aan een van de meest gevreesde kruiden ter wereld. De naam wolfskers zou slaan op het gebruik van de glanzend zwarte bessen om lokaas dat voor wolven was uitgelegd van gif te voorzien.[84] In de middeleeuwse christelijke folklore nam het kruid dezelfde plaats in als de wolf: een symbool van de grote goddeloze wildernis die de ‘beschaving’ aan alle kanten omringt. Hoewel de wolfskers geen populair kruid was bij gifmengers – omdat het niet bruikbaar was als enige ‘subtiliteit’ vereist was – zijn er toch referenties naar het gebruik ervan. Toen de Denen in de elfde eeuw Schotland trachtten binnen te vallen, kregen ze op een bepaald ogenblik vlees van de (schijnbaar) overwonnenen. De Schotten, onder leiding van Macbeth, hadden het vlees in het sap van de wolfskers gedrenkt. Vervolgens waren de Denen een gemakkelijke prooi...

De verwijzingen naar de wolf als een bedreiging van de beschaving, naar de vergiftiging als een militaire techniek en naar de figuur van Macbeth, brengen ons een stap dichter bij de inhoud van de voorstelling. ‘Wolfskers’ verwijst naar de giftige plant, maar in het woord klinkt ook de verwijzing naar de wolf mee. De wolf jaagt ons schrik aan precies omwille van zijn verwantschap met de hond. De wolf staat voor het wilde dat we in de gedomesticeerde hond niet langer zien. De wolf staat voor een ongecontroleerd geweld dat plots kan uitbarsten en de samenleving ontwrichten. Op een bepaalde manier leeft de mens altijd tussen hond en wolf. De hond wordt geassocieerd met bescherming, huiselijkheid, trouw. De wolf met agressie, vernieling en onvoorspelbaarheid. In de figuur van Macbeth, en vooral in het gelijknamige personage uit het stuk van Shakespeare, komen hond en wolf samen. In het begin is Macbeth een trouwe en moedige dienaar van

[83] Voor het tweede deel van de trilogie baseert Guy Cassiers zich op drie films van de Russische cineast Sokurov over Lenin, Hitler en Hirohito. In Wolfskers snijdt Guy Cassiers deze drie verhalen door elkaar. Centraal staan de machthebbers, zij het niet op hun ‘moment de gloire’. Sokurov toont de drie machthebbers veeleer in hun passiviteit en hun lethargie. In de enscenering van Cassiers zijn de drie hoofdfiguren statisch. Ze worden geconfronteerd met hun onmacht: Hirohito ontmoet de Amerikaanse opperbevelhebber MacArthur; Lenin wordt door Stalin aan de kant gezet en Hitler krijgt van Speer te horen dat de kansen voor Duitsland gekeerd zijn.

[84] Hondachtigen en katachtigen zijn uiterst gevoelig voor het gif in de plant. In de middeleeuwen waren er heel wat kruidendeskundigen die de plant weigerden te kweken, en zelfs de kroniekschrijvers onder de monniken, die over het algemeen alles uiterst zorgvuldig noteerden, hebben zeker een eeuw lang het kruid in geen enkel werk genoemd.

koning Duncan. Hij is een hond die het erf van zijn meester verdedigt en beschermt. Macbeth wordt door zijn ambitie om zelf koning te worden door de macht vergiftigd en hij wordt een wolf. Hij keert zich tegen zijn meester en zaait vernieling en verderf. De soeverein (de koning, de vorst, de machthebber) is bij uitstek een figuur die zich tussen hond en wolf bevindt. Of anders geformuleerd: hij bevindt zich binnen en buiten de wet. Als hond verdedigt hij de wet, als wolf stelt hij zich boven en buiten de wet. Hij is tegelijk de beschermer van de wet en de mogelijke misdadiger die de wet schendt. Hij is het roofdier dat verslindt. 'Tussen de soeverein, de misdadiger en het beest bestaat een obscure en fascinerende compliciteit, een verontrustende wederzijdse aantrekking, een verwarrende familiariteit, een *unheimliche, uncanny* wederzijdse bespoking', schrijft de Franse filosoof Derrida. De machthebber en het beest 'verslinden' de wereld rondom hen. De monsters van Bacon komen weer in beeld. 'Oompje Wolf ' was niet toevallig een koosnaam van Hitler.

Wolfskers is gebaseerd op drie films van de Russische cineast Sokurov: over Hitler (*Moloch*), Lenin (*Taurus*) en Hirohito (*The Sun*). De scenario's werden geschreven door Arabov. Sokurov toont ons de drie machthebbers echter niet zoals we ze uit de geschiedenis kennen. Hij toont ze ons veeleer op momenten van passiviteit, lethargie en onmacht dan op momenten van macht en besluitvorming. Hij is minder geïnteresseerd in de gedetailleerde geschiedkundige context van zijn hoofdfiguren dan in het creëren van een bepaalde atmosfeer. Sokurov zegt gefascineerd te zijn door de mens en wat er met hem gebeurt wanneer hij in het bezit komt van macht: 'Deze mensen in machtsposities hebben van hun leven theater gemaakt. Geleid door een bepaalde mythe, hebben zij hun leven vormgegeven, geënsceneerd, aangepast en ondergeschikt gemaakt aan rituelen en ceremonies.' Toch is het precies het afbrokkelen van die theatrale façade wat hij toont. De scenario's van Arabov/Sokurov waren het vertrekpunt van *Wolfskers*, maar werden tijdens het werkproces met de hulp van Jeroen Olyslaegers herwerkt en aangevuld zodat een nieuwe geïntegreerde verhaallijn ontstond. Er zijn tekstfragmenten uit geschriften van o.a. Marx, Lenin, Hitler, Darwin, Hirohito, Canetti (*Massa en Macht*), Bernlef (*Hersenschimmen*) en Lanoye (*Mefisto for ever*) toegevoegd.

Wolfskers vertelt een tegelijk banale en beslissende dag uit het leven van drie machthebbers: de leider van de Russische revolutie Lenin, de Duitse dictator Hitler en de Japanse Keizer Hirohito. Alle drie wilden ze een historische rol spelen in de bevrijding van hun volk. Alle drie hebben zij daarvoor, zij het op verschillende manieren, het leven van velen geofferd.[85] Ook de legitimatie van hun macht is verschillend. Hirohito is de afstammeling van een oud keizerlijk geslacht waaraan een goddelijke status werd toegekend. Hij besteeg in 1926 de troon. Hitler kwam met zijn nazi-partij via democratische verkiezingen aan de macht in 1933, maar hij ontpopte zich onmiddellijk tot een dictator. In 1917 werd Lenin de onbetwiste leider van de Russische revolutie. Zowel voor Hitler als voor Lenin viel hun leven samen met hun politieke rol en hun politieke actie. Dat is gecompliceerder bij Hirohito. Hirohito was vooral geïnteresseerd in natuurwetenschappen en biologie. Hij deed zelfs enkele niet onbelangrijke wetenschappelijke ontdekkingen op dat terrein. Ook door zijn opvoeding in het zeer strikte hofritueel maakte hij een

[85] Het woord 'bevrijding' heeft een specifieke invulling in de drie contexten. Voor Hitler en voor Hirohito stond de bevrijding van hun volk expliciet in het teken van een agressieve en destructieve imperialistische expansie van het grondgebied. In het geval van Hitler ging de bevrijding van het Duitse volk zelfs gepaard met de bewuste en geplande vernietiging van het Europese jodendom. De bevrijding zoals Lenin die zag, was de revolutionaire bevrijding van het proletariaat en de installatie van een klasseloze maatschappij naar marxistisch model. Hij oefende daarbij een harde terreur uit tegen opstandige boeren, arbeiders en tegenstanders. Toch was hij nooit de dictatoriale alleenheerser die Stalin later zou zijn.

wereldvreemde indruk. Hun respectieve dood is veelzeggend in dit verband. In 1918 werd een aanslag gepleegd op het leven van Lenin waardoor zijn gezondheid erg verzwakte. Hij stierf in 1924. Geconfronteerd met de totale nederlaag pleegde Hitler samen met Eva Braun zelfmoord in 1945. Hirohito stierf pas in 1989. Na de nederlaag van Japan in 1945 beslisten de Amerikanen onder leiding van generaal MacArthur om Hirohito niet te berechten als oorlogsmisdadiger. De VS zagen in de keizer een stabiliserende factor in de strijd tegen het communisme in de regio. Hirohito bleef keizer, weliswaar zonder goddelijk statuut en onder controle van de Amerikanen.[86]

Aan het scenario van Arabov/Sokurov, dat nogal welwillend staat tegenover de figuur van Hirohito en hem afschildert als een wat wereldvreemde man, werden tekstfragmenten toegevoegd die Hirohito's imperialistische ambities explicieter maken. We zitten met *Wolfskers* in het oog van de orkaan. Het moment dat de macht met een andere (sterkere) macht en dus met zichzelf geconfronteerd wordt. Lenin wordt geconfronteerd met Stalin. Hirohito wordt geconfronteerd met de opperbevelhebber van de geallieerde strijdkrachten MacArthur. En Hitler wordt geconfronteerd met de toekomstige ruïne van zijn Duizendjarig Rijk.
De macht heeft maar drie uitwegen: de laatste wanhopige aanval (Lenin), retorische sluwheid en diplomatie (Hirohito) en het niets ontziende morbide en blinde geloof in eigen kunnen (Hitler).[87] De voorstelling wordt opgebouwd rond het verloop van een dag: ontwaken, opstaan, maaltijd, wandeling, diner waarbij een nieuwe gast opduikt, avond. Dit heeft gevolgen voor het herschikken van bepaalde passages uit de drie scripts. Parallel hiermee ontwikkelt zich een proces van verinnerlijking: we dringen steeds dieper door in het hoofd van de machthebbers. Visueel wordt dit verbeeld door het op elkaar projecteren van de drie uitvergrote gezichten waardoor een hybride (monsterlijk) hoofd ontstaat. De voorstelling vertrekt vanuit drie ruimtelijk duidelijk onderscheiden delen. Drie naast elkaar geplaatste stalen constructies bakenen de wereld af van (van links naar rechts) Hitler, Lenin en Hirohito. Het is geen oninteressant detail dat Francis Bacon de personages op zijn schilderijen vaak afbeeldt alsof ze in een vreemdsoortige constructie gevangen zitten. Het gevolg van de drie leiders wordt door dezelfde groep van acteurs gespeeld.

Naarmate de voorstelling vordert, lopen de drie werelden ruimtelijk langzaam in elkaar over. Uiteindelijk ontstaat er een soort van mentaal landschap van de macht, een nachtmerrie-achtige wereld die de drie figuren als individu opslokt en uiteindelijk even sprakeloos achterlaat als Kurt Köpler in *Mefisto for ever*. Het laatste woord dat ieder van hen uitspreekt is een leeg geworden 'ik'. Een 'ik' dat letterlijk ontdaan is van iedere 'soevereiniteit'. Bij Lenin heeft de verlamming toegeslagen, Hirohito heeft zijn goddelijke status moeten afleggen en is een politieke speelbal in de handen van de geallieerden geworden en voor Hitler gaat het enkel nog

[86] Biografen zijn het oneens over de verantwoordelijkheid van de keizer in het wrede en bloedige optreden van Japan tijdens de Tweede Wereldoorlog en vooral in China. Intussen is duidelijk geworden dat Hirohito veel dichter betrokken was bij de politieke en militaire beslissingen dan het officiële verhaal wil doen geloven. Voor velen is hij een oorlogsmisdadiger. Zijn staatsbezoeken, onder andere aan Nederland, lokten vaak hevig en verontwaardigd protest uit.

[87] Door de keuze voor historische figuren is Wolfskers een 'gewaagdere' voorstelling dan Mefisto for ever of Atropa. Zeker wanneer gepoogd wordt de machthebbers op een 'onbewaakt' moment te tonen. De ingrepen die gebeurd zijn ten opzichte van de scenario's van Arabov/Sokurov zijn aanzienlijk. De situaties en de personages zijn min of meer hetzelfde gebleven – op de figuur van Hitlers architect Speer na (een suggestie van Tom Lanoye) –, maar de dialogen zijn gewijzigd en aangevuld. Een historisch juiste reconstructie is nooit de bedoeling geweest. In dat documentaire aspect ligt de functie van het theater niet.

om de ruïnewaarde van zijn universum. En dat is precies wat hun door macht vergiftigde ‘ik’ geworden is: een ruïne.

Rechterpaneel
Atropa. De wraak van de vrede of de agonie van de macht[88]
Iedere tragedie is een familietragedie. Dat geldt ook voor *Atropa* met de driehoek Agamemnon, zijn vrouw Klytaimnestra en hun dochter Ifigeneia. Maar ook in de twee andere delen van de *Triptiek van de macht* spelen (semi-) familieverhoudingen een belangrijke rol. De groep rond Kurt Köpler kan in familieverhoudingen beschreven worden en ook de drie machthebbers in *Wolfskers* worden geportretteerd in intieme kring. In het derde deel wordt de tragedie binnen de familie tot een extreem gevoerd: om gunstige wind te krijgen om naar Troje uit te varen zal Agamemnon zijn dochter offeren. Agamemnon offert zijn bloed om zijn militaire plicht uit te oefenen.

In de eerste twee delen van de *Triptiek* worden de gewelddadige effecten en de slachtoffers van de (militaire) macht niet of nauwelijks expliciet getoond. Het zijn veeleer de machthebbers en zij die erdoor verleid worden die in beeld komen. In het derde deel, *Atropa. De wraak van de vrede*, komen de slachtoffers uitgebreid aan het woord. Basismateriaal voor Tom Lanoyes stuk zijn de Griekse tragedies die verhalen over de Trojaanse oorlog: *Ifigeneia in Aulis* van Euripides, *Agamemnon* van Aischylus en *Trojaanse vrouwen* van Euripides. Een andere tekst die een rol gespeeld heeft in de voorstelling is *Troyennes*, Jean-Paul Sartres bewerking van Euripides *Trojaanse vrouwen*, waarover de schaduw hangt van een escalerende oorlog in Vietnam. De vertaling die gebruikt werd, is die van Joris Diels uit 1965. Zo wordt de *Triptiek* een dicht weefsel van onderlinge verwijzingen en al dan niet expliciete samenhangen. Iedere tekst is uiteindelijk een netwerk van brokstukken van andere teksten. Dat geldt in hoge mate voor de *Triptiek*. Wie de voorstellingen snel na elkaar ziet, hoort bovendien een groot aantal echo’s.

Voor de speeches van Agamemnon ging Tom Lanoye in de leer bij George Bush en Donald Rumsfeld. Ook speeches van Winston Churchill en Patton lagen op tafel. Daaruit distilleerde hij een zeer herkenbare actuele oorlogsretoriek. Tegenover Agamemnon staan zes vrouwen wier levens door de oorlog verwoest worden: Ifigeneia, Klytaimnestra, Helena, Kassandra, Hecabe en Andromache. De titel *Atropa* verwijst niet alleen naar *Wolfskers*, het is ook de naam van de schikgodin die verantwoordelijk is voor het doorknippen van de levensdraad. Lanoye voegde in een later stadium de ondertitel *De wraak van de vrede* toe. De macht, in de figuur van Agamemnon, wordt hier tot haar uiterste grens gebracht en in haar uiteindelijke onmacht getoond. De doodstrijd van de macht verwijst hier naar de morele aftakeling van Agamemnon en zijn politiek.

De Griekse tragedie is bij uitstek de plek waar de klacht over het menselijk lijden uitgeschreeuwd wordt. Er zijn weinig andere plekken in de wereldliteratuur waar zo krachtig en zo intens het menselijk lijden uitgesproken wordt als in de Griekse tragedie. Er is iets voor te zeggen dat de tragedie ontstaan is uit de rouwklacht bij het graf van de overledene.

[88] In het derde en afsluitende deel van de trilogie wordt de macht bekeken vanuit het perspectief van hen die gedwongen worden de macht te ondergaan. Daarvoor keert Cassiers terug naar de Griekse tragedies, meer in het bijzonder naar de tragedies die de Trojaanse oorlog als onderwerp hebben. Aan het woord komen in de eerste plaats de Griekse en de Trojaanse vrouwen die het slachtoffer werden van de oorlog: Ifigeneia, Klytaimnestra, Kassandra, Hecabe en Andromache. Tegenover hen staat Agamemnon, opperbevelhebber van de Griekse troepen.

De klaagzang van de klaagvrouwen is misschien de eerste koorzang geweest. Als politiek de kunst van het bespreekbare is, dan is rouwen de confrontatie met het onuitsprekelijke van het lijden.

Politiek is discussie en dialoog. De klaagzang is een eindeloze monoloog, een dialoog met de goden die niet antwoorden. De jammerklacht is iets 'ongehoords' in de polis. De Griekse polis zag grote rouw als een exces dat geweerd moest worden, zowel van de officiële begraafplaats als van de politieke agora. Het rouwen werd aan strikte regels onderworpen om wanorde te voorkomen. Een stad vol huilende burgers destabiliseert de politieke orde. De rouw vond een onderkomen in het theater en de tragedie, die tegelijk de grootsheid en de extremen ervan toont. Als het geslacht van de politiek mannelijk is, dan is het rouwen vrouwelijk. Zowel de tranen als de vrouwen worden buiten het politieke debat gehouden. Op het toneel keert het verdrongene echter terug in het uitzinnige en verwoestende verdriet van Medea, Jocaste, Antigone, Klytaimnestra, Andromache en Kassandra. De sombere en eenzame poëzie van het lijden en het klagen is de muziek van *Atropa*.

Onderdeel van die muziek is een aantal fragmenten uit de weblog van een Iraakse vrouw (die schuilgaat achter het pseudoniem Riverbend). Zij heeft een dagboek bijgehouden vanaf het ogenblik dat Bush de bevrijding van Irak aankondigde. Zij vertelt over de oorlog na de oorlog, over het dagelijks overleven in een kapotgeschoten Bagdad, over geweld. Niet toevallig noemt zij haar weblog ook een klaaglog. Aanvankelijk zou ook een aantal fragmenten uit deze weblog onderdeel zijn van de voorstelling. In de finale repetitieweek werd echter beslist de passages van Riverbend niet te behouden.

Toch is de voorstelling geen eenvoudig tegenover elkaar zetten van een mannelijke agressor en vrouwelijke slachtoffers. Ifigeneia neemt het offer op zich en wordt daardoor een soort *suïcide bomber*: 'Ik bied ons land mijn leven aan. Ik offer mij / Opdat de vijand zou vernietigd worden – dat / Wordt mijn gezin, mijn kind, mijn man, mijn monument. / De Griek moet heersen over de barbaren, en / Barbaren niet over de Griek.' De manier waarop aan het nieuwe en verrassende einde van de bewerking van Tom Lanoye de drie Trojaanse vrouwen (Hecabe, Andromache en Kassandra) en Helena zich in het zwaard van Klytaimnestra werpen, maakt van hen meer dan alleen maar slachtoffers. Zij geven de voorkeur aan een zelfgekozen dood boven een leven in slavernij. Hun zelfgekozen dood is het ultieme morele failliet van Agamemnon. Het is de vernietiging van de laatste humanistische sluiers waarmee deze zijn geweldpleging probeert te rechtvaardigen.

Zijn laatste woorden zijn een vergeefse en wanhopige poging om te midden van een berg lijken een 'wij' te construeren, een gemeenschap, een politieke collectiviteit. Maar de zelfmoord van de vrouwen heeft dat 'wij' van iedere zin en betekenis ontdaan. Hun zelfmoord maakt van Agamemnon een misdadiger. De beschermer van de wet is de verkrachter ervan geworden. 'Tu n'as rien vu à Hiroshima.' Dat zegt de Japanse man tegen de Franse vrouw in *Hiroshima, mon amour*, een voorstelling die Guy Cassiers vroeger ensceneerde. 'Je hebt niets gezien in Hiroshima.' Wat hebben wij gezien van Irak, van Rwanda, van Palestina, van Sarajevo? Op het eerste gezicht veel: we worden overspoeld met informatie en beelden van lijden en geweld. Dagelijks. Zoveel dat al dat leed virtueel dreigt te worden door zijn opzichtige zichtbaarheid en zijn media-aandacht. Een voorstelling als *Atropa* is ook een (onmogelijke) poging om het lijden aan die representatiemachine te onttrekken. Theater als

een plek waar het lijden zich aan de politiek (van de mediatisering) onttrekt en zichzelf terugvindt?

In zijn essay *Het zwijgen van de tragedie* stelt Stefan Hertmans dat wij, moderne Westerlingen, niet meer kunnen rouwen: 'Er is geen exterioriteit meer, geen plek buiten ons, om te rouwen over de tragedies van onze tijd. Hoe zou de moderne, ironische mens tragedisch moeten rouwen, wanneer hij de Arabische klaagvrouwen alleen maar als hysterisch krijsende non-subjecten kan ervaren 'die niet door de Verlichting zijn gegaan'.' Het is de Westerse ironie – het spiegelpaleis van de voortdurende relativering – die de tragedie als ervaring onmogelijk heeft gemaakt. Niet dat er geen tragedies meer zouden zijn, integendeel zelfs. Maar als Westerlingen kunnen we er alleen maar over wenen, niet over rouwen: 'we zien de massale verschrikkingen van de recente politieke geschiedenis aan zonder een koor het Lot te horen definiëren; er valt daar geen stem meer te vernemen, het wenen is geen rouwen meer, maar een sentimentele, tot mislukken gedoemde identificatie met het slachtoffer geworden.' Ook tegenover die onmogelijkheid wil een voorstelling als *Atropa* zich verhouden: in de literaire retoriek iets van het onzegbare, woordeloze leed hoorbaar maken, in de visuele enscenering iets van een onzichtbare gruwel tonen. In de Griekse tragedie werd de toeschouwer niet in de eerste plaats aangesproken als lid van een politiek collectief, als burger, maar als lid van het menselijk ras, of om het zijn tragische naam te geven, als lid van het ras der stervelingen.

Is er dan geen uitweg uit de dodelijke greep van het driekoppige monster Verleiding, Vergiftiging & Agonie? Toch wel. In de figuur van Klytaimnestra en in haar weigering om wraak te nemen. Ze staat met de bijl in haar handen en heeft binnen de logica van het verhaal alle redenen om Agamemnon te doden, maar ze doet het niet. Ze doorbreekt de kwade cirkel van het geweld in een indringende eindmonoloog:

Ik heb genoeg gedood, genoeg vergoed, genoeg
Betaald. Een vrouw moet leven geven, dat hebt u
In mij kapot gemaakt. Wat valt er meer te zeggen?
'Sla toe'? Welnee. Laat dit uw dood zijn: blijf in leven.
(bedekt de vier lijken met een laken)
Of nee. Slá toe, en neem uw volk, uw Griekenland,
En heel uw leger mee, en heel uw prachtcultuur,
En leg ze naast u in uw kist, en laat ze rotten.
Mij om het even. Ik heb nooit om ze gevraagd —
Wat zou ik ze beklagen, dan? (kust zijn voorhoofd)
Doe maar. Ik ga.
De wereld is enorm. Ik wil verloren lopen.
Weer naakt zijn. En opnieuw beginnen. Zonder doel.
Niets meer verlangen. Niet meer hopen. En wie weet?
Misschien kom ik u tegen. Ergens. Misschien niet.
De wereld is enorm. Het leven ook. Wij niet. (af)

Erwin Jans (Hasselt, 1963) studeerde Germaanse Filologie en Theaterwetenschap aan de KULeuven. Hij werkte als dramaturg in Brussel (KVS) en Rotterdam (ro theater). Op dit ogenblik is hij dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Hij doceert over theater en drama aan de KULeuven en aan de Artesis Hogeschool Antwerpen. Hij was redacteur van het tijdschrift *freespace Nieuwzuid*. Hij publiceert uitgebreid over theater, literatuur en cultuur. In 2006 verscheen zijn essay 'Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil' (Epo). Hij was medesamensteller van de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie (1945-2005)* (2008).

Mefisto for ever (2006). Regie: Guy Cassiers; tekst: Tom Lanoye; Vrij naar Klaus Mann, *Mephisto*; spel: Katelijne Damen, Gilda de Bal, Josse de

Pauw, Vic de Wachter, Suzanne Grotenhuis, Abke Haring, Dirk Roothooft, Marc van Eeghem; dramaturgie: Corien Baart, Erwin Jans; scenografie: Marc Warning; stijlconcept & vormgeving: Enrico Bagnoli, Diederik de Cock, Arjen Klerkx; kostuums: Tim van Steenbergen.

Wolfskers (2007). Regie: Guy Cassiers; tekstadvies: Tom Lanoye; tekst: Guy Cassiers, Erwin Jans, Jeroen Olyslaegers; naar: Yury Arabov / Aleksandr Sokurov; spel: Gilda de Bal, Vic de Wachter, Suzanne Grotenhuis / Veerle Eyckermans, Johan Leysen, Marc van Eeghem, Dries Vanhegen, Jos Verbist, Michaël Vergauwen; muziek: Dominique Pauwels; stijlconcept & vormgeving: Enrico Bagnoli, Diederik de Cock, Arjen Klerkx; ontwerp videoschermen: Peter Missotten / De Filmfabriek video IEF Spincemaille; kostuums: Tim van Steenbergen.

Atropa. De wraak van de vrede (2008). Regie: Guy Cassiers; tekst: Tom Lanoye; vrij naar: Euripides, Aischylos, George W. Bush, Donald Rumsfeld, Curzio Malaparte; bewerking: Guy Cassiers, Erwin Jans, Tom Lanoye; dramaturgie: Erwin Jans; spel: Katelijne Damen, Gilda de Bal, Vic de Wachter, Suzanne Grotenhuis, Abke Haring, Marlies Heuer, Ariane van Vliet; stijlconcept & vormgeving: Enrico Bagnoli, Diederik de Cock, Arjen Klerkx; kostuums: Tim van Steenbergen; zang: Marianne Pousseur.

De macht(eloosheid) van lonesome cowboys
- Een kritiek op *De Goeie, de Slechte en de Lelijke* van Het Gevolg -

Cultuurjournalist Evelyne Coussens zag De Goeie, de Slechte en de Lelijke van Het Gevolg en was onder de indruk van de manier waarop er in deze voorstelling voor jongeren naast een knappe dramaturgische structuur ook ruimte is voor brede ethische vragen over schuld en onschuld. Antwerpenaar Bart van Nuffelen liet zich voor zijn tekst inspireren door zijn eigen jeugd en door de gelijknamige film van Ennio Morricone. Hij laat zien hoe driejonge pubers hun weg zoeken in de hedendaagse stadsjungle. Wanneer het uit de hand loopt, kom je volgens Coussens onvermijdelijk uit bij de afweging wie hiervoor verantwoordelijk is: de ouders, de maatschappij, of het lot.

Evelyne Coussens

De ijle mondharmonicaklanken missen hun uitwerking niet. Ennio Morricones *main theme* uit *The Good, the Bad & the Ugly* roept spontaan associaties op met ruige cowboys, zinderende prairies en het doorgroefde gezicht van Clint Eastwood. Sergio Leone's western uit 1966, nu geboekstaafd als klassieker, werd in zijn tijd nochtans erg negatief ontvangen door het Amerikaanse publiek. Het harde verhaal en het genadeloze gedrag van de drie anti-helden shockeerde. De Amerikanen vonden de film 'immoreel': Sergio Leone had in zijn film immers nagelaten om duidelijk te onderscheiden wie *good* en wie *bad* was. Erg verontrustend.

Even verontrustend blijft drieënveertig jaar later *De Goeie, de Slechte en de Lelijke* van Het Gevolg. Geïnspireerd door zijn eigen jeugd in de Antwerpse deelgemeente Borsbeek verplaatst auteur Bart Van Nuffelen, naast auteur ook regisseur bij het Antwerpse MartHa!tentatief, de setting van het Wilde Westen naar een hedendaagse stadsjungle. De wind suist nog als vanouds over het landschap, maar hij voert vooral fijn stof aan, dat zich afzet op de troosteloze braaklanden aan de rand van de grote stad. Briesende paarden zijn vervangen door racende BMX'jes. Clint Eastwood en de zijnen, dit keer in de gedaante van *urban cowboys*, kijken nog steeds met toegeknepen ogen in de zon. En ze zijn, moreel gesproken, nog steeds even ambigu als de cowboys van Leone. Vervelend ambigu.

De kinderen uit *De Goeie, de Slechte en de Lelijke* staan ver af van het in het jeugdtheater nog verbazend reguliere beeld van 'het kind' als een zuiver en onschuldig schepsel. Niet zo bij Van Nuffelen. De twee hoofdpersonages zijn te klasseren onder de noemer 'crapuul': ze zijn wreed en dictatoriaal, gemeen en achterbaks. De dertienplussers in de zaal vinden hen geweldig, wij hebben van onze kant de grootste moeite om enige sympathie voor de ettertjes op te brengen. Maar ons oordeel verschuift, en het zal gedurende de voorstelling steeds stuurlozer alle richtingen uitschieten. Niet doordat regisseur Nathalie Roymans, vaste regiegast bij Het Gevolg, de kinderen in de rol van zielige sociale slachtoffertjes duwt, integendeel. Wel omdat ze zonder enige verschoning, zonder een greintje sentiment maar genadeloos helder tóónt in welke omgeving ze leven. Door deze 'objectivering' treft de vraag naar verantwoordelijkheid ons als een mokerslag. De wereld waarin deze ettertjes opgroeien is minstens even meedogenloos als zijzelf. Dat brengt ons in verwarring – handelen deze kinderen immoreel? Wie is verantwoordelijk voor hun daden? Had dit verhaal überhaupt anders kunnen aflopen? *De Goeie, de Slechte en de Lelijke* neemt ons mee op een *bad trip* die rusteloos de grenzen van goed en kwaad, schuld en onschuld verkent.

De dagen schokken van den ellentriek

De scène is sober aangekleed. We zien drie *houten skate-ramps,* een verkeerssignalisator (die voortaan 'de zwaaimens' zal heten) en een reusachtig vrachtwagenwiel. Het zijn attributen die hun suggestieve doel niet missen: het doffe geraas van de nabijgelegen ring, het zwerfvuil en de troosteloze plukjes groen tussen de woontorens denken we er op eigen kracht bij. Wie hier opgroeit, heeft het niet onder de markt. Nog voor de eigenlijke handeling inzet, zien we een bleke jongen met een indrukwekkend stel cowboylaarzen over het terrein struinen. Hij heeft een zachte oogopslag en een schuchtere, verlegen glimlach. Hij geeft geen kik, maar verdwijnt als een geest opnieuw in de coulissen. De woordenloze, onaardse verschijning van Tim David als de 'Lelijke' zal ons de hele voorstelling lang ademloos aan de scène kluisteren.

De 'Goeie' en de 'Slechte' worden met groot geweld geïntroduceerd. Van over de ramp komen ze aangegleden: lastige, luidruchtige hangkinderen, die zich in het braakland van hun omgeving bezighouden met gewelddadige spelletjes – ballen uit elkaars mond slaan, in een tapijt van de ramp rollen, gooien met dartspijltjes. Nathalie Roymans neemt haar tijd om hun leefwereld en onderlinge verhoudingen uiteen te zetten. De Goeie (Tom Van der Velde) is het naamloze vertelpersonage, meteen ook stem en blik van auteur Bart Van Nuffelen. Het is een klein, schriel mannetje met een te hoge stem, wiens pientere inzichten door angst vertroebeld worden. Zijn overlevingsstrategie is het spelen van zijn rol: 'Ik ben de Goeie, maar ze moesten eens weten wat er in mijn kop zit'. Het leven heeft hem vals en achterbaks gemaakt, en

‘eens je dat geleerd hebt, duurt het een heel leven om het weer af te leren.’ Zijn gluiperigheid garandeert hem een sociaal overleven, net zoals zijn familieband met zijn kolossale stiefbroer Rello (Bert Dobbelaere), de Slechte. Rello’s overlevingstactiek heet ‘bruut geweld’: de grote, zware jongen terroriseert als een ware *bully* zijn leeftijdsgenoten. Rond beide broers cirkelt een onzichtbare groep kinderen die stuk voor stuk een geschiedenis meezeulen van verlies en beschadiging, of zoals de Goeie opmerkt: ‘Iedereen heeft hier wel een reden om geen kind meer te zijn.’ Nieuwe mama’s en papa’s doen hun intrede, brengen stiefbroers en stiefzussen mee, vloeken, slaan met de deuren, verhuizen opnieuw en rukken zo vriend- en broederschappen uit elkaar. Vroegwijs word je daar wel van.

In de wijk en op school geldt een strikte pikorde. Rello is de baas. Samen met zijn ‘panters’ hangt hij in een boom en met ontluikende bronstigheid kijken ze naar de meisjes op weg naar de dansles. Bengelend aan die tak balanceren de jongens nog even tussen kindertijd en puberteit, *entre les garçons*, terwijl het stilaan begint te kriebelen in de buik. Onafwendbaar nadert het keerpunt waarop de hechte kliek mannetjes zich tegen elkaar zal keren in de strijd om een vrouwtje, en de eensgezinde groep kameraden verstrooid raakt tot afzonderlijke koppels. Het zindert in de lucht, zoals Van Nuffelen het zo prachtig zegt: ‘De dagen schokken van *den ellentriek*’. Er staat iets groots te gebeuren, maar nu nog niet, nog net niet. Voorlopig hangen de panters rustig in hun boom, en is hun wereldbeeld intact.

Alles verandert de dag dat ‘den Amerikaan’ in de wijk verschijnt. Hij is de zoon van ‘Hesters’, een vroegere diva uit de buurt, die jaren geleden naar Amerika trok om er haar geluk te zoeken. Het loochenen van z’n afkomst wordt door een gemeenschap niet makkelijk vergeven. Hesters is terug uit Amerika, mét een zoon en zonder illusies. De afgunst, de rancune en de spot van de wijk zijn niet van de lucht. Haar vreemde, in zichzelf gekeerde zoon vindt in navolging van zijn moeder geen aansluiting bij de kameraden uit de buurt. Dus dwaalt hij in z’n cowboylaarzen langs de grote baan, sluit vriendschap met de metalen ‘zwaaimens’ en vervult de andere urban cowboys met angst en afgunst.

Sleutel voor het eigenlijke drama is het moment dat den Amerikaan op school verschijnt. De smeltende blik in de ogen van de vrouwelijke leerkracht en het verlegen geschuifel van de meisjes in hun banken vertelt Rello instinctief dat zijn dagen als leider geteld zijn. Het moment is gekanteld: waar in zijn mannelijke machowereld fysiek overwicht tot op dat ogenblik het hoogste goed was, brengt de knappe, mysterieuze nieuweling plots een nieuw criterium binnen voor status: de liefde van de meisjes. De ster van den Amerikaan rijst, Rello’s gezag taant. De kinderen worden minder bang, ze lachen minder hard om Rello’s grapjes. De panters komen niet meer naar de boom. Rello en zijn broer gooien hun cowboyhoeden weg, en grijpen in.

Het ‘vreselijke accident’ dat al van in de eerste scène werd aangekondigd, wordt door beide kinderen rechtstreeks geïnitieerd. Ze leggen ‘de zwaaimens’ op de grote baan. In een poging zijn robotvriend te redden raakt den Amerikaan onder de wielen van een aanstormende tientonner. Het kind wordt in stukken teruggevonden. Levend weliswaar, maar als een zucht verspreidt de mare van zijn toestand zich door de gemeenschap: ‘Die gaat daar nooit normaal uitkomen’. De ‘Lelijke’ is geboren.

Therapeutische wedersamenstelling

Een logische reconstructie van het handelingsverloop, zoals hierboven, doet de intelligente en complexe verhaalstructuur

eigenlijk onrecht. In zijn tekst husselt Bart Van Nuffelen de chronologie van het verhaal compleet door elkaar, vlot schakelend tussen heden en verleden. Hoewel de Goeie en de Slechte al van bij de eerste scène op sappige wijze de uiteengerukte ledematen van de Lelijke beschrijven, zorgt de langzame, thrillerachtige onthulling van de volledige toedracht van het verhaal voor aanhoudende spanning. Het is een spanning die niet enkel schuilt in het bijeenpuzzelen van de feitelijke gebeurtenissen, maar vooral trilt in de hoofden van de betrokkenen. Vanaf de dag dat den Amerikaan, na een lange revalidatie, opnieuw op school verschijnt, voelen Rello en zijn broer zich niet meer op hun gemak. In hun geschokte fantasie worden ze achtervolgd door 'de cowboy': een levende dode met een kruk en slechts één, alziend blauw knikkeroog. Hun pogingen om de herinnering aan het ongeval van zich af te schudden mislukken – het eindeloze remmen en de machteloos molenwiekende robotarm van de zwaaimens zijn in hun geest verankerd. In ware Lynchiaanse stijl laat Nathalie Roymans de spookcowboy opduiken doorheen het verhaal, een huiveringwekkend beeld van een verminkt kind, de verpersoonlijking van een loodzware schuld. Wiens schuld?

Van Nuffelen situeert de flashback-vertelling van de Goeie grotendeels in zijn eigen kindertijd, maar naar het einde toe laat hij daar nog een tweede, breder perspectief overheen glijden, dat uitzoomt in de tijd. Jaren later is het *jongske* geen jongske meer maar een man, die met de ontwarring van het kluwen rond het dramatische voorval eindelijk rust probeert te vinden. Het perspectief geeft de tekst op slag de diepgang van een *coming of age*-verhaal. In de vorm van een soort therapeutische wedersamenstelling probeert de volwassen Goeie zijn demonen uit te drijven. De Slechte, die niet lang na het ongeval uit zijn leven zal verdwijnen, blijkt dat al veel eerder gedaan te hebben: nog voor hij uit de wijk verhuist, gaat Rello spreken met de kreupele Amerikaan. Daar is de Goeie op dat moment te laf voor, want 'eens je geleerd hebt achterbaks te zijn, duurt het een heel leven om dat af te leren.' Het gevolg is dat jaren later, van achter het raam van de woonkamer waar de Goeie met z'n gezin zit, nog steeds een cowboy met één blauw oog zijn woonkamer in loert. 'Vertel me toch wat er is gebeurd', smeekt de cowboy. En dus spreekt eindelijk de man, door het verhaal te vertellen van *De Goeie, de Slechte en de Lelijke*.

Race, moment et milieu

Het opentrekken van het tijdskader is meer dan een intelligente dramaturgische zet die het verhaal lostrekt van de anekdote en het een grotere psychologische diepgang geeft. Het baant ook de weg voor een heleboel vragen van nog bredere, ethische aard. Wie heeft het drama van den Amerikaan op zijn geweten? Zijn deze kinderen slecht? Of zijn het zelf slachtoffers? Wat de productie zo boeiend en waardevol maakt, is dat Van Nuffelen noch Roymans een welomlijnd antwoord geven of ons oordeel in de een of andere richting sturen. Bijgevolg mislukt elke poging tot het onderscheiden van 'daders' en 'slachtoffers'. Toch even proberen.

Natuurlijk zijn het in eerste instantie de Goeie en de Slechte die den Amerikaan naar de baan lokken: twee rotventjes, die weinig aanspraak lijken te maken op hun titel van sociaal slachtoffer. Ze hengelen in ieder geval niet naar medelijden, noch naar begrip. Ze handelen uit angst, uit afgunst en uit eigenbelang. En toch kunnen we – als we dat willen – hun gedrag evengoed verklaren als instinctief logisch en in het belang van de groep. Beschouw hen even niet als kinderen maar als dieren, gehoorzamend aan de regels van de dieren. Die strikte pikorde in hun 'roedel' heeft zo z'n nut. Hoeveel pesterijen, vernederingen en *bully*-gedrag er ook aan te pas komen: eens de hiërarchie is geïnstalleerd brengt ze

helderheid en veiligheid, begrippen die in het al wankele leven van deze kinderen van enorm belang zijn. Wie inbreekt op de pikorde tast met andere woorden de fundamenten van een miniatuurmaatschappij aan, en dat zoiets agressie uitlokt, spreekt voor zich. Het onschadelijk maken van een destabiliserende factor zou je dus evengoed kunnen zien als een nobele daad van 'goed bestuur' – hoe cynisch dat ook klinkt.

Wanneer er drama's met kinderen voorvallen, worden traditioneel de ouders als eerste met de vinger gewezen. Waar waren zij toen hun zoon langs de grote baan liep? Konden zij hun kinderen niet beter beschermen? Ook over dit cliché zaait Van Nuffelen twijfel. De ouders uit De Goeie, de Slechte en de Lelijke hebben misschien juist veel te hard hun best gedaan om, vanuit hun eigen troosteloze situatie, zo lang mogelijk hun kinderen te beschermen. Die poging tot versuikering wordt hen in een zeldzame rechtstreekse aanklacht door de Goeie in het gezicht geslingerd: 'Waarom maken ze ons iets wijs? Waarom vertellen ze verhalen over kinderen die rond een kampvuur dansen, of een schat vinden, als dat bij ons nooit gebeurt?' Op de drempel tussen kind en kind-af voelt deze generatie zich alvast bedrogen. Terwijl de realiteit zich elke dag onder hun neus afspeelt onder de vorm van slaande deuren en kletterende ruzies, proberen volwassenen hen tegelijkertijd nog steeds in sprookjes te doen geloven. *Get real*. Maar in hoeverre hebben deze volwassenen zelf ooit geleerd te spreken?

Wat met de stad, de 'gemeenschap', de 'maatschappij'? De leefwereld van de kinderen wordt zo rauw en zo onontkoombaar getekend, dat zich tegenover hun persoonlijke verantwoordelijkheid als vanzelf een monumentale 'maar' opdringt. Hoe schuldig is het braakland aan de buitenwijken van die stad, geklemd tussen de oprukkende metropool, het vliegveld en de grote baan die 'de grens tussen leven en dood' betekent? Hoe verantwoordelijk zijn haar politici maar ook haar architecten, haar sociale werkers, haar leerkrachten, haar bakkers, krantenmannen en theaterpubliek? Op dit niveau kan je de vraag naar maatschappelijke verantwoordelijkheid opnieuw stellen met betrekking tot iedereen, kind en volwassene, die tussen de mazen van het maatschappelijke net dreigt te glippen: generatie- en kansarmen, allochtonen, vluchtelingen, noem maar op.

Daaroverheen situeert zich nog die vreemde, onvatbare, blinde kracht die sommigen god en anderen lot noemen. Je kiest niet waar je wieg staat. Waar liggen de grenzen van de vrije wil, waar botst de menselijke kracht tegen wat de sociologische positivist Taine *race, moment et milieu* noemt? Op het eerste gezicht lijkt Van Nuffelen het somber in te zien. De idee van determinisme vindt in De Goeie, de Slechte en de Lelijke haar schrijnendste voorbeeld in de anekdote rond de moeder van 'den Amerikaan': een vrouw die op eigen kracht vleugels schijnt te krijgen en boven haar omgeving uitstijgt, om er jaren later eenzaam en depressief toch opnieuw te landen. Hybris. Wie zich durft te verheffen wordt gestraft, een pessimistische gedachte. Hetzelfde donkere gevoel van voorbestemming overheerst wanneer de Goeie zegt: 'Wij spelen mee in een verhaal. Wij moeten doen wat we moeten doen.' Deze kinderen lijken willoos vastgespijkerd aan lot – wat hen in zeker opzicht zou vrijspreken van elke verantwoordelijkheid voor hun daden.

Dat zou al te makkelijk zijn. Wees gerust, er komt geen happy end, geen verzoening, geen verschoning. Net zoals Sergio Leone weigert Het Gevolg de grens tussen goed en kwaad te expliciteren. Wel schrijft zich in de grote geschiedenis een kleine menselijke nuancering in, in de manier waarop de jongens uiteindelijk omgaan met hun 'schuld'. Rello, brute

kracht, spreekt als eerste. Jaren later neemt ook de bange verteller zijn verantwoordelijkheid op. Niet dé verantwoordelijkheid, maar zíjn verantwoordelijkheid, zijn deel, hoe groot of klein dat ook moge zijn. Heeft het zin om spijt te krijgen? Is het ooit te laat om spijt te krijgen? De biecht van de Goeie maakt niet ongedaan wat gebeurd is. Maar het spreken verandert hem wel als mens. *De Goeie, de Slechte en de Lelijke* bewijst dat de mens niet helemaal machteloos staat tegenover zijn lot, en dat een woord, een spreken de wenteling van het rad kan beïnvloeden, met als gevolg: een kans.

Evelyne Coussens schrijft als freelance cultuurjournalist voor verschillende media (Zonemagazines, rekto:verso, Etcetera). Verder werkte ze als redacteur mee aan diverse uitgaven over theater, zoals *De speler en de strop*, tweehonderd jaar theater in Gent (*Snoecks* 2005). In 2008/2009 neemt ze deel aan het Corpus Kunstkritiek van VTi.

Bad and the maiden

- Over *Johnson & Johnson* van Manah Depauw -

Een frisgroen gazonnetje, gemillimeterd. Daarop een statig huisje, stemmige lichtjes achter de ramen. Even verder een grote houten wachttoren. Het decor van* Johnson & Johnson*, een landhuisomgeving in miniatuur, is de lieflijke idylle zelf. Al ziet het vlakke, bordkartonnen bos rondom er wel erg sinister uit, met zijn zwarte bomen zonder groen. En voorspelt ook de volle maan, bol als een schotelantenne, weinig goeds. Plots dondert het en zwelt de vervaarlijke score van thrillers aan. Het kwade loert, maar van waar?

Wouter Hillaert

Wat is dat, 'het kwaad'? Het is er in allerlei maten en gewichten, maar de helft ervan is dat het loert. Het heeft geen gezicht, en het komt steeds van buitenaf, van elders. Kijk naar films, luister naar sprookjes. Ze doen je standaard identificeren met het goede, de onschuld, terwijl het kwaad in hun marge hoort: onder donkere kappen in portieken, in de schemer van het bos, in een ver kasteel op een berg. Zoek je het gevaar op, dan vraagt dat een reis. Maar nog veel vaker komt het kwade naar jou, sluipt het op je toe. De hele systematiek van thrillers bouwt daarop: van buiten infiltreert het kwaad de veilige haven van het goede. Het kwade is wat wij niet zijn, het is ons vreemd. En omdat het ons vreemd is, en vaak geen identificeerbaar gezicht heeft, hebben we er eenduidige iconen voor gevonden. De duivel, de boze wolf, Pietje de Dood. En vaste plekken: het bos, de kelder, het kerkhof, de hel. Plekken die perifeer zijn, net buiten of onder het centrum van ons geluk, de huiselijke idylle. En om precies

dezelfde reden van ongrijpbaarheid bestaat er geen scherpere tegenstelling, tenzij misschien leven-dood, dan die tussen goed en kwaad. We moeten het kwaad structureren, het ergens aan of aan iemand toewijzen. Dat is de bijna mentaalhygiënische functie van traditionele volkslegenden en populaire Hollywood-films. Kunst daarentegen ontstaat waar die oppositie vertroebelt, waar de grenzen tussen ik en het vreemde, binnen en buiten, vervagen.

Johnson & Johnson, een Engelstalige productie van de Brusselse theatermaakster Manah Depauw, begint naar gewoonte met de onschuld, het goede. Het is een meisje, zelfs een reine maagd. Met een geruit rokje en lange zwarte glanslokken, los in de heupen, schrijdt actrice Soetkin Demey over het gazonnetje naar voren. “A woman is born again!” Ze articuleert het met de welluidendheid en tegelijk de ironie die de hele verdere voorstelling zal kenmerken. Met elke verleidelijke beweging pakt deze oervrouw heel bewust uit, als in een ceremonie op de rand van *camp*. Ze zoekt naar effect, maar geeft dat grif toe. Ze speelt een icoon, of liever: overdrijft dat icoon. Dit meisje leeft in de bossen als een nimf, voedt zich met wilde aardbeien en praat met de dieren. Sneeuwwitje, kortom. Alleen haar wulpse, bijna animale lustgevoelens passen niet in het plaatje. Ze zijn wel typisch Depauw: wat al haar voorstellingen doen, is een artistieke vorm vinden voor vrouwelijke erotiek. En dat doen ze zo eigenzinnig dat *Endless Medication*, haar debuut met Marijs Boulogne, het in 2002 meteen tot het Theaterfestival schopte. Van installaties met stukken van barbiepopjes en natuurlijke resten als botjes en bloemen, tot haar knusse voorstelling *Het Lichaamshof* (2006) met tien toeschouwers in een klein sprookjeshutje: steeds zijn het authentieke combinaties van een pientere kinderlijkheid met de humor van de stomme film, de surreële kracht van grote visioenen, het barre geweld van oersprookjes en de barensmetaforiek van het vrouwenlijf. Dat haar werk evenwel nooit tot dat louter feminiene te herleiden valt, toont ook het voorkomen van de Schone in *Johnson & Johnson*: over haar gezicht kleeft een rosse snorrebaard, vol als van een Spaanse conquistador. Iconen zijn er om te verwarren.

Net dezelfde baard (én lokken) draagt de jager die even later uit het bos opduikt. Hij is het Beest. In legerbroek en -vest, zich opdringend met grote hanenpoten en brede armzwaaien, maakt Manah Depauw van hem de stoere mannelijkheid zelf. Zijn kwaad hangt tussen zijn benen: van achteren neukt hij de meisjespop die hij opgraaft uit een berg potaarde in het tuintje. Die draagt dezelfde kleren als Demey, maar heeft een plastic zak over haar hoofd. Is deze geweldscène een flash-forward in wat een donker verkrachterverhaal zal worden? Een donkere wensdroom? En van wie dan? De Pauw laat dat in het midden, maar zeker is wel dat de tegenstelling goed-kwaad in *Johnson & Johnson* een donkere tango aangaat met die tussen man en vrouw, jager en buit. Johnson, zo heet de kwaadwillige jager, weet het bosmeisje aan zich te binden, haar zelfs tot bruid te nemen. Hij is immers in het bezit van ‘de pijnstiller’ voor haar vreemde ziekte: haar nood aan affectie. De kostprijs is zwaar: levenslange opsluiting in zijn statige huis. Daarmee bekent deze voorstelling zich tot een hele categorie van cultuurproducten, van sprookjes als *Blauwbaard* tot Roman Polanski’s thriller *Death and the maiden* (1994), waarin een vrouw die ooit door haar gevangenisbeul verkracht is, hem nu -zoveel jaar later- terug bij haar thuis over de vloer krijgt. De penetratie van het kwaad, van buiten naar binnen, valt in dit soort verhalen heel letterlijk te nemen. Mannen terroriseren vrouwen, binden hen aan zich, en op hun voorwaarden. Net zoals de beul bij Polanski nooit zijn gezicht laat zien, zal ook de kwaadwillige jager Johnson alle spiegels vernietigen, zodra hij met het meisje hun huwelijksnest betrokken heeft. Nooit krijgt ze zijn ware aard te zien. Hij blijft

het kwaad zelf: eenduidig, gesloten, onmenselijk, machtswellustig sluipt hij met zijn masculiene schietgeweer door het bos, rond haar gevangenis.

Sneeuwzwartje

De relevantie van *Johnson & Johnson* zit 'm in hoe Depauw dat oorspronkelijke, vandaag vaak commercieel uitgebuite icoon van het kwaad, niet alleen verwart, maar uiteindelijk ook ontmaskert. Een sleutelscène is het relaas van onze tragische heldin over het moment dat ze Johnsons gezicht eindelijk toch te zien krijgt in het badwater. "Johnson, you son of a bitch, why the fuck do you have two fucking different monster faces? What are those two bloody cock-sucking faces glued to your head? Johnson, why don't you have one face just like everybody else?" Dat het kwaad twee gezichten blijkt te hebben, is nog vreselijker dan dat het er geen heeft. Johnson blijkt ook niet zozeer de klassieke veelkoppige draak (het summum van loerend kwaad), maar de al even klassieke dubbelganger, die wel te identificeren, maar niet te beoordelen valt. In wat volgt, blijkt de jager immers een kwade én een goede persoon te hebben. Maar wie is wie? Het wordt een terugkerende slagzin in de voorstelling, telkens in nood uitgeroepen door het meisje: "Which one, which one, which one will destroy you, Johnson or Johnson? Or Johnson?" Elke scherpe goed-kwaad-tegenstelling krimpt ineen tot één complexe synthese, zoals ook de beul in *Death and the maiden* uiteindelijk een mens met twee gezichten blijkt te zijn. Hoe neem je daar wraak op? In een geniale scène gaat Johnsons bosnimf te rade bij de dieren van het woud: terwijl uit de oude Disneyfilm *Snowwhite* een gelijkaardige scène tussen Sneeuwwitje en de dieren geprojecteerd wordt, dubt Demey op die tekenfilmbeelden heel andere replieken, waarin de dieren haar opzetten om met een steen Johnson de kop in te slaan, precies doormidden. Het is van de kant van Depauw niet zomaar een ironisch flirten met populaire vormen (zoals ze dat ook met musical, horrorprenten en tv-series doet), maar een even speelse als intelligente deconstructie van de basisnarratieve goed-kwaad-schema's van die vormen. De lieflijke dieren transformeren ineens in bloeddorstige sadisten, Sneeuwwitje zelf gaat evenmin vrijuit. Het kwaad heeft nooit één smoel.

Daar vallen nu hoge maatschappelijke analyses bij te betrekken, waartegen Depauw bewust of onbewust een gebaar zou maken. Tegen de As van het Kwaad, jarenlang de PR-strategie van de Amerikaanse oorlogsretoriek en wapenwedloop onder Bush. Tegen de manicheïstische stemmingmakerij tussen Vlamingen en Walen in België (Depauw is trouwens een franstalige maakster aan het werk in Vlaanderen). Tegen het ideologische afweergeschut van Fort Europa tegen vreemdelingen van buitenaf. Tegen de populistische haat jegens moslims en hun Koran. Kortom: tegen alles wat uit eigenbelang gebaat is bij een polariserend 'us against them'-discours, bouwend op een rigoureuze opsplitsing tussen *the good* en *the bad*. Depauw zou dan pleiten voor nuance, voor begrip, voor pogingen tot empathie en helderzicht. Maar het is naar het slot toe een ander, veel noodzakelijker punt dat ze maakt, louter en alleen vanuit haar zelfgerichtheid als individueel kunstenaar. Alles begint bij de geïmproviseerde rechtszaak annex terechtstelling (net als in *Death and the maiden*) waaraan het vrouwelijke hoofdpersonage Johnson onderwerpt, nadat ze inderdaad zijn twee gezichten gekloven heeft en op die beide groggy kanten een spervuur aan vragen afschiet. De korte antwoorden van Johnson & Johnson leiden tot een discussie over wie slecht is en wie goed. 'Slecht zijn zij die het verdienen te sterven', zo suggereert de ene Johnson. 'Zij die niet de goede dingen van het leven verdienen', vult de andere aan. Je zou het kunnen lezen als een arbitrair, autoritair moorddiscours. Maar je kan ook de omgekeerde conclusie trekken: slecht is al wie zichzelf

de goede dingen van het leven niet gunt, die het leven niet omarmt. Dat zou dan betekenen dat niet zozeer Johnson, maar de bruid zelf het kwaad is. Ze heeft zich laten vangen en blijft zich in die situatie wentelen tot haar hart helemaal is gaan verstenen. Tijd voor actie, dus. In een slotscène die grenst aan *grand guignol*, snijdt ze beide Johnsons de keel door (hun bloed spuit door de watersproeier op het gazon), castreert ze hun 'pijnstiller' en schuift ze die in de dorre holte van haar hartstreek. Prompt begint ze weer te bloeien, te leven. Zo wint ze weer het goede van weleer: vrouw te zijn op zichzelf, bevrijd van haar smacht naar de goede dingen des levens terwijl ze die aan anderen toegeschreven heeft. Ze is weer één.

In de diepte gaat *Johnson & Johnson* dus over een banale zelfbevrijding uit een claustrofobische man-vrouw-verhouding, maar het inzicht dat tot die emancipatie leidt, is allerminst banaal: het kwaad is meer dan een loerend monster van buitenaf, meer dan wat ons vreemd is. Veel ervan is projectie van waar we zelf, binnenin bij onszelf, niet mee in het reine zijn. Vergeet de scherpe tegenstellingen en de makkelijke iconen. Het kwade, zo poneert Manah Depauw in een even intuïtieve als beredeneerde stijlvoorstelling, loert vanuit onszelf.

Wouter Hillaert is sinds 2002 actief als freelance theaterjournalist: lang voor *De Morgen*, even voor *Klara* en sinds kort voor *De Standaard*. Als podiumredacteur van het cultuurtijdschrift *rekto:verso* schrijft hij ook in andere magazines over theater. Sinds 2007 neemt hij deel aan het Corpus Kunstkritiek van VTi.

Lachen met Yasmina Reza
- Over haar nieuwste stuk, een 'funny tragedy' -

Le Dieu du Carnage is het meeste recente stuk van Yasmina Reza (Parijs, 1959) wier eerdere stuk ART haar grote roem bracht. Ze behoort op dit moment tot een van de meest gespeelde moderne theaterschrijvers. Terwijl haar ster mondiaal blijft rijzen, klinken er ook kritische geluiden rond haar werk en positie. De ontvangst van Le Dieu du Carnage zet deze discussie op scherp. Rosanne Thesing zag een Duitse en een Nederlandse enscenering, twee interpretaties die de uiteenlopende meningen over haar werk weerspiegelen. Verdragen humor en tragiek elkaar? Wat blijft er over van het Kwaad als we er om lachen?

Rosanne Thesing

Yasmina Reza gebruikte een anekdote uit haar eigen leven als uitgangspunt voor *Le Dieu du Carnage*, dat een waardige opvolger moest zijn van *ART* uit 1994. De verwachtingen waren hooggespannen: *ART* was een publiekslieveling die vanuit Parijs de overstap naar West End maakte en daar acht jaar lang zeer succesvol was. Het publiek was enthousiast, de critici, zowel in Frankrijk als daarbuiten, waren echter niet geheel overtuigd. Haar theaterwerk werd onder andere gekarakteriseerd als 'big ideas lite' en 'little black dress theatre'.[89] Daar komt bij dat commercialisering binnen het theater in Frankrijk, net zoals in Nederland overigens, nog altijd een omstreden kwestie lijkt, zoals Agnes Poirier in haar

[89] Poirier, Agnes, 'Yasmina Reza: 'Please stop laughing at me'', The Independent, 16-03-2008.

artikel uitlegt: ‘In France, amusement is regarded almost as badly as commercial success. (…) The French elite doesn't mind if the public doesn't come to see your plays, as long as you have been endorsed by la profession.’[90] Reza’s positie in de mondiale theaterwereld lijkt zich precies te bevinden op de scheidslijn tussen commercieel en artistiek theater. David Ng schrijft: ‘She is the most-performed French dramatist abroad, where she has won prestigious awards and has obtained considerable success. But at home, she has never benefited from the recognition of the intellectual or artistic communities, which have relegated her to the world of private theatre.’[91]

Reza, die haar loopbaan begon als actrice, heeft zich herhaaldelijk uitgesproken over het onbegrip en gebrek aan respect voor haar werk van zowel haar publiek (‘I have no tolerance for them at all’) als de theatercritici.[92] In reactie op de uiteenlopende meningen en interpretaties geeft ze de controle over de uitvoering van haar werken zelden uit handen. Daarnaast is ze vaak betrokken bij de casting, vertaling en regie van haar werk. Ook haar nieuwste stuk heeft nu al een opmerkelijke geschiedenis achter de rug.

Le Dieu du Carnage liet niet alleen vijf jaar op zich wachten, voor het stuk zijn première in eigen land beleefde, was er eerst een Duitse versie. In een regie van de gelauwerde regisseur Jürgen Gosch ging op 2 december 2006 *Der Gott des Gemetzels* in wereldpremière bij het Schauspielhaus Zürich. Deze oeropvoering won diverse theaterprijzen en werd tevens geselecteerd voor het Theatertreffen van 2007. Een jaar later ging het stuk pas in Parijs in première in een regie van Reza zelf en met Isabelle Huppert in een van de hoofdrollen. Volgens Reza was deze late première te wijten aan het feit dat ze Huppert voor de rol wilde en deze eerder geen tijd had door andere werkzaamheden. Kwade tongen beweren echter dat er in Frankrijk simpelweg geen belangstelling was voor Reza’s nieuwe werk. Als dit werkelijk waar is, is het een meesterzet geweest om Jürgen Gosch de wereldpremière te laten regisseren. Deze veelbekroonde regisseur is immers zeer gerespecteerd om zijn provocatieve en originele werk. Het stuk van Reza zou door zijn hand niet langer genegeerd kunnen worden.

Na de première in Parijs maakte *Le Dieu du Carnage*, net als *ART* destijds, de oversteek naar het Londense West End waar het eveneens succesvol was. De ove rtreffende trap was de première op Broadway in maart dit jaar, met in de hoofdrollen Hollywoodacteurs als James Gandolfini en Jeff Daniels. Hiermee lijkt Reza definitief gekozen te hebben voor commercieel succes, terwijl ze het ondertussen niet nalaat kritiek te leveren op hoe regisseurs en publiek met haar stukken omgaan. Een belangrijk thema binnen deze kritiek is de humor in haar stukken: ‘My plays have always been described as comedy but I think they're tragedy. They are funny tragedy, but they are tragedy. Maybe it's a new genre. (…) they are not pure comedy, not nonsense. I hope that they have a deep, profound meaning. Most of the time I don't agree with the reaction to my plays. It's very contradictory.’[93] Hiermee verzet Reza zich tegen het idee dat haar stukken alleen amusementswaarde zouden hebben, in feite verzet ze zich tegen het commerciële theater waartoe ze, blijkbaar tegen haar zin, behoort.

[90] Porier, 2008.
[91] Ng, David, ‘The Americanization of Yasmina Reza’, Theatre Communications Group, januari 2007.
[92] Jones, Alice, ‘Yasmina Reza on writing a play that can rival ‘ART’’, The Independent, 21-03-2008.
[93] Poirier, 2008.

Reza's angst voor de lach van het publiek is niet ongegrond, de lach is altijd een lastig punt: lachen ze op het 'goede' moment of lachen ze op een moment dat de maker of schrijver helemaal niet grappig had bedoeld? Het is vervelend om in de zaal te zitten, als auteur maar ook als 'gewoon' publiekslid, en te zien dat iets komisch wordt bedoeld, terwijl er niet gelachen wordt. Minstens zo vervelend is het echter, als er om werkelijk alles gelachen wordt. Er komt in zulke voorstellingen vaak een soort omslagmoment waarbij duidelijk wordt dat het publiek niet meer te stoppen is. Als een stel schoolmeisjes met de slappe lach gaat een publiek er met het stuk vandoor, alles reducerend tot een platte grap.

Misschien heeft Reza gelijk en is haar werk werkelijk 'funny tragedy'. De humor in haar stukken lijkt in elk geval samen te hangen met een wankel evenwicht tussen tragedie en komedie, wat zeer verschillende ensceneringen tot gevolg kan hebben. Ik zag haar laatste stuk twee keer in de afgelopen tijd: de versie van Gosch op het Theatertreffen en een versie van eigen bodem door Theatergroep Suburbia. Deze twee voorstellingen hadden niet méér van elkaar kunnen verschillen, vooral op het vlak van de publieksreacties. In Berlijn werd er zeker gelachen om het stuk, op sommige momenten meer dan andere, maar dit stond in geen vergelijk met de voorstelling van Suburbia die ik in Zaandam zag, waar mensen niet meer bijkwamen van het lachen. 'Is het werkelijk zo grappig?' vroeg ik me af. 'Is het niet ook tragisch wat er op het podium gebeurt?'

Het stuk draait om een ontmoeting tussen twee ouderparen. De zoon van het echtpaar Houillé, de elfjarige Ferdinand, heeft met een stok twee snijtanden uit de mond van de eveneens elfjarige Bruno Reille geslagen. De ouders van Bruno ontvangen de ouders van Ferdinand bij hen thuis met koffie en gebak, om de zaak te bespreken en tot een pedagogisch verantwoorde oplossing te komen. Deze ontmoeting ontaardt echter in een chaos van conflicten tussen de twee koppels en de echtelieden onderling. Reza toont vier ontwikkelde, succesvolle, moderne mensen die niet bij machte blijken om een toch relatief simpel probleem gezamenlijk op te lossen.

De voorstelling die ik in Berlijn zag, was vooral ontluisterend. Grappig op bepaalde momenten maar in de eerste plaats een tragedie, zij het met een lichte toon. De vier mensen op het toneel doorzagen elkaar, maakten elkaar kapot en lieten uiteindelijk al hun scrupules varen. Wat begon als een samenkomst om de orde te herstellen, ontaarde in een nog grotere chaos. In de versie van Suburbia ging het op hol geslagen publiek met de voorstelling aan de haal, waardoor deze tot een vreemde klucht werd gereduceerd; iets waar de enscenering blijkbaar aanleiding toe gaf. Wanneer is iets tragisch en wanneer is iets grappig? Twee voorbeelden kunnen deze verschillende interpretaties illustreren.

Om te beginnen het decor. Bij Gosch was dit een geheel witte ruimte met een vloer en plafond, alleen naar de zaal toe was een opening. De personages bleven de gehele voorstelling op het podium en er werden geen andere ruimtes gesuggereerd buiten de witte ruimte. De personages waren de hele voorstelling dus op elkaar aangewezen, iets wat de inhoud van het stuk ondersteunt omdat het de onderlinge verhoudingen op scherp zet. In de ruimte bevonden zich alleen meubels en spullen die later in de voorstelling gebruikt werden. De speelruimte was door de klinisch witte muren bovendien zeer vatbaar voor rotzooi en vernielingen. In de loop van de voorstelling verwerd de ruimte van een minimalistische designkamer tot een uitgewoond hol. De verandering van het decor verbeeldde zo de ontaarding van

de personages, die bij binnenkomst nog rustig en beschaafd waren.
Het decor van Suburbia was duidelijk herkenbaar als een verantwoord ingerichte huiskamer met designbank en koffietafel. Hier werden echter wel meerdere ruimtes achter het toneel gesuggereerd. De personages verlieten de scène om naar de keuken, badkamer of het toilet te gaan. Hiermee werd hen een ontsnappingsmogelijkheid gegeven: ze werden niet gedwongen bij elkaar in dezelfde ruimte te blijven waarmee het conflict en dus het tragisch gehalte van het stuk werd afgezwakt. Door de realistische meubels en andere huisraad positioneerde de voorstelling zich bovendien in de naturalistische traditie, waardoor de vormgeving zich niet leende voor de verbeelding van een innerlijke ontwikkeling, zoals de abstracte ruimte bij Gosch.

Een tweede element waarin het verschil in toon merkbaar werd, was de scène waarin Annette plotseling begint over te geven. Haar braaksel komt terecht op de kostbare kunstboeken van Veronique die als trofeeën rond de bank en koffietafel zijn gerangschikt. Bij de Duitse versie twijfelde ik of het braken wellicht echt was. Ander werk van Gosch in acht genomen (zijn *Macbeth* bijvoorbeeld, waar wel degelijk echt werd gebraakt) zou dit helemaal niet zo raar zijn. In ieder geval leek het echt, waardoor het na het eerste schrikeffect eigenlijk niet meer zo grappig was. Bij Suburbia schoot een lange dunne straal ‘braaksel’ vrijwel recht de zaal in. Het miste z’n effect niet, de mensen op de eerste rij schrokken zich rot, tot groot vermaak van de rest van de zaal. Het braken was hier heel duidelijk niet echt waardoor het verwerd tot slechts ‘een effect’ en alle eventuele ongemakkelijkheid direct kon worden weggelachen. De Duitse versie bood deze ontsnappingsmogelijkheid niet. Daar had het braken een licht misselijkmakende, verwarrende en daardoor inhoudelijke uitwerking. De vervelende sfeer op de scène breidde zich uit in de zaal en maakte het publiek deelgenoot in de ongemakkelijkheid van de personages. Hier brak in de meest letterlijke zin een dierlijke drift door een laagje beschaving.

Hoe hard mag er gelachen worden om *Le Dieu du Carnage*? Het stuk heeft wel degelijk een inhoudelijk verhaal te vertellen. De personages zijn ontwikkelde, welopgevoede mensen. Zij zijn beschaafd, wat in de meest brede zin betekent dat ze hun driften weten te beteugelen. Hun kinderen kunnen dat nog niet, het kind is immers een ‘noble savage’ en moet nog leren zich te beheersen. Beschaving is, behalve evolutionair ontwikkeld, ook aangeleerd: we weten hoe we ons in verschillende situaties moeten gedragen, wat wel en niet mag, omdat ons dat van kleins af aan wordt bijgebracht. De prijs die we betalen als we ons niet beschaafd gedragen is hoog: het kost ons het respect van de mensen om ons heen. Wanneer we het respect van anderen verliezen, worden we buiten de groep (samenleving) geplaatst. Wie de regels van het spel niet kent, kan niet langer meespelen. Het spel bestaat bij de gratie van het feit dat iedereen zich aan de regels houdt, wie dat niet doet, verstoort de orde. Omdat beschaving is aangeleerd, blijven we ons ergens bewust van het fragiele laagje dat het vormt. We voelen onze driften wel, maar geven er geen gehoor aan. Er bestaat echter altijd een zekere onbewuste angst voor het moment dat we onszelf niet meer in de hand hebben.

De personages in *Le Dieu du Carnage* doen dit: stukje bij beetje breken ze elk door hun laagje beschaving heen om hun ware gezicht te tonen aan elkaar en aan het publiek. Onder het laagje beschaving ligt een hoop lelijks verborgen. Omdat de personages dit voor ons doen en wij veilig in het donker van de zaal zitten, kunnen we om hen lachen. Geen volle lach, maar een lach waar iets achter steekt. Dit is de lach die *Le Dieu du Carnage* verdient en ik vermoed tevens de lach die

Yasmina Reza wil horen. Haar positie in de mondiale theaterwereld en haar relatie met haar publiek zijn op zijn minst opmerkelijk te noemen. Het is de onmacht van een schrijfster die haar werk niet los kan laten en het permanent oneens is met haar eigen publiek. Na het zien van beide ensceneringen kan ik me iets voorstellen bij haar frustratie. Wie haar een plezier wil doen, lacht niet te hard bij haar voorstellingen en komt met een denkrimpel in het voorhoofd gegrift de zaal uit.

Rosanne Thesing studeerde in januari 2009 af aan de Masteropleiding Dramaturgie met de scriptie 'Wegwerfsoldaten/ Wegwerfbilder: een onderzoek naar de functie en het belang van een dramaturgie van het beeld aan de hand van Babel van Elfriede Jelinek en Nicolas Stemann.' Momenteel is zij werkzaam bij het productiehuis Urban Myth.

Der Gott des Gemetzels (2006). Tekst: Yasmine Reza; regie: Jürgen Gosch; spel: Corinna Kirchoff, Dörte Lyssewski, Michael Maertens en Tilo Nest; dramaturgie: Klaus Missbach; vormgeving: Johannes Schütz; licht: Sascha Haenschke.

De God van de Slachting. Een komedie over beschaafde mensen (Theatergroep Suburbia 2009). Tekst: Yasmina Reza; vertaling: Laurens Spoor; regie: Albert Lubbers; spel: Reinout Bussemaker, Marcel Hensema, Roos Ouwehand, Tjitske Reidinga.

"Een mens handelt vaker uit twijfel dan uit geloof"[94]

- Over de bijbelse / historische figuur Judas -

Het lezen van de monoloog Judas van Désanne van Brederode, als stuk afgedrukt in Theater Schrift Lucifer # 8, verleidde dramaturg Cecile Brommer tot een verhandeling over de verschillende interpretatiemogelijkheden van de historische en bijbelse figuur Judas Iskariot. Net als veel wetenschappers twijfelen verscheidene toneelschrijvers aan zijn kwade bedoelingen. In hun recent geschreven stukken laten zij Judas aan het woord.

Cecile Brommer

Bij het werken aan de voorstelling *De jonge Matthäus*[95] werd ik me er opnieuw van bewust hoeveel grondstof de bijbelse vertellingen al eeuwenlang leveren voor de westerse kunst. Vanaf Genesis en de verhalen in het oude testament tot en met het leven van Jezus en de verspreiding van de christelijke leer; talloze kunstenaars hebben zich hierdoor laten inspireren voor religieuze en seculiere voorstellingen, op het schildersdoek, in de beeldhouwkunst, voor films, liederen en andere kunstuitingen.
Ook in Nederlandse theatervoorstellingen zitten regelmatig verwijzingen naar dit deel van ons religieuze culturele erfgoed, al is het zeldzaam dat er letterlijk een bijbelverhaal wordt bewerkt. Nu liggen er op mijn bureau twee monologen met de titel *Judas* en de toneeltekst voor *De jonge Matthäus* waarin Judas een hoofdrol speelt. Désanne van Brederode schreef

[94] Uit *Judas*, Lot Vekemans, 2006
[95] Hans van den Boom, 2008

de monoloog *Judas* in 2006 in opdracht van toneelgroep Het Syndicaat; Lot Vekemans schreef, eveneens in 2006, de monoloog *Judas* voor haar eigen theaterstichting MAM en de tekst voor *De jonge Matthäus* is geschreven door Hans van den Boom in 2008 voor een muziektheater-voorstelling van Stella Den Haag[96].

Judas Iskariot staat sinds de jaren 70 van onze jaartelling – sinds het Nieuwe Testament werd opgetekend - bekend als de ultieme menselijke slechterik in de christelijke overlevering (naast de duivel als personificatie van het kwaad). En al krijgt hij berouw en brengt hij het geld dat hij met zijn daad verdiende terug, hij is toch met name bekend om het bijbelse gegeven dat hij Jezus overleverde aan de Hogepriesters, waarna Jezus in handen van de Romeinse bezetter kwam en werd terechtgesteld. Als het om een ultieme slechterik gaat, wat drijft toneelschrijvers er dan toe om over een dergelijke eendimensionale figuur te schrijven?
De plotselinge opleving van de aandacht voor de Judasfiguur in deze eeuw hangt ongetwijfeld samen met de onthulling van het bestaan van het Evangelie volgens Judas in 2005.[97]

Ik heb begrepen dat er de laatste tijd
nogal veel over mij te doen is
Dat ik – zogezegd – in de belangstelling sta
Wéér in de belangstelling sta, moet ik zeggen
Er schijnt zelfs WAARDERING te zijn
VERERING
Nee nee, dat bedoel ik niet cynisch
Het maakt niet uit
Niet echt
Wie mij vereert
Wie mij verguist
Door het ene voel ik mij iets beter
Door het andere iets slechter[98]

In het Evangelie volgens Judas, dat ergens in de jaren 50 of 60 van de vorige eeuw in Egypte werd gevonden maar door zwendel, prijsopdrijving en onwetendheid pas vanaf de jaren 90 kon worden bestudeerd, wordt de slechtheid van Judas ontkracht. Een belangrijke zin hierin is 'Ik weet wie jij bent'. Judas wist wie Jezus was, zo leert dit evangelie. Jezus wijdde hem in en leerde hem dat ook híj deel uitmaakte van een goddelijk plan. Het 'verraad' dat Judas pleegt, doet hij als het ware in opdracht van Jezus als afgezant van God, zodat deze door het proces en de terechtstelling de onsterfelijkheid bereikt. Er bleek dus nuance mogelijk in de rechtlijnige opvattingen over de figuur Judas.

Er is niet veel onderzoek nodig om meer kanttekeningen bij de zogenaamde kwaadheid van Judas te plaatsen. Als je alleen al de vraag stelt waaróm hij dit zogenaamde verraad eigenlijk pleegde, kom je in een wijdvertakt onderzoeksgebied terecht waarin feiten, meningen en gissingen elkaar aan moeten vullen, waarin wetenschappers over de meest kleine details heftig met elkaar in debat zijn, waar bij tijd en wijle oude documenten worden gevonden die een hele nieuwe zienswijze op de materie bevatten.
Om te beginnen is 'slechterik' eigenlijk geen goed woord om deze figuur te classificeren. Want een slechterik is in de verteltraditie meestal een domme en/of kwaadaardige boef die wellicht onverbeterlijk is, maar die opgesloten of uitgeschakeld

[96] In de voorstelling was de toneeltekst gecombineerd met een selectie van arias en koralen uit de *Matthäus Passion* van Bach, live uitgevoerd door het Residentieorkest en operazangers.
[97] De Nederlandse journalist Henk Schutten onthulde in Het Parool op Goede Vrijdag 2005 het bestaan van het evangelie. Er volgde een lezing in Genève door Rodolphe Kasser op het achtste internationale congres van Koptische studies. Dit was het eerste openbare wetenschappelijke bericht over het gevonden manuscript.
[98] Lot Vekemans, *Judas*

kan worden zodat hij of zij niet opnieuw tot slechte daden overgaat. Judas' daad is echter eenmalig en onomkeerbaar. Hij verraadde zijn vriend en leermeester Jezus en door zijn toedoen belandde Jezus aan het kruis.
Hij begint dus een misstap, daar zijn de meeste bronnen het wel over eens. Maar was het puur kwade zin of speelden er andere, minder eenduidige motieven? Alledrie de toneelschrijvers geven ruimte aan deze vraag, maar behandelen en beantwoorden hem verschillend, van politiek-historisch tot psychologisch. In ieder geval geven alledrie de toneelschrijvers Judas het woord om vanuit zijn graf te spreken en zijn handelen toe te lichten.

Laat ik eerst eens inzoomen op de daad van Judas. Deze vindt volgens de bijbelse evangeliën plaats rond Pesach, het joodse Paasfeest. Na zijn triomfantelijke intocht in Jeruzalem en heldhaftige optreden in de tempel[99], vertrekt Jezus met de discipelen naar een klein dorpje net buiten de stad, Betanië, waar ze de maaltijd gebruiken. Een vrouw giet aldaar dure olie over Jezus' hoofd, tot ontzetting van zijn volgelingen. De evangelist Matteüs vervolgt: "Daarop ging een van de twaalf, die met de naam Judas Iskariot, naar de hogepriesters en zei: 'Wat krijg ik van u als ik hem aan u uitlever?' Ze betaalden hem dertig zilverstukken. Vanaf dat moment zocht hij naar een gunstige gelegenheid om hem uit te leveren."[100] Dit moment komt als Jezus gaat bidden op de Olijfberg bij Jeruzalem en drie van zijn leerlingen vraagt bij hem te blijven en wellicht op de uitkijk te staan – hij wist immers dat hij gezocht werd. De drie vallen echter telkens in slaap en uiteindelijk wordt Jezus daar opgepakt. In het evangelie van Marcus staat het als volgt: "Toen hij voor de derde maal terugkwam, zei hij tegen hen: 'Liggen jullie daar nog steeds te slapen en te rusten? Het is zover: het ogenblik is gekomen waarop de Mensenzoon wordt uitgeleverd aan de zondaars. Sta op, laten we gaan; kijk, hij die me uitlevert, is al vlakbij.' Nog voor hij uitgesproken was, kwam Judas eraan, een van de twaalf, in gezelschap van een met zwaarden en knuppels bewapende bende, die door de hogepriesters, schriftgeleerden en oudsten was gestuurd. Met hen had zijn verrader een teken afgesproken. Hij had gezegd: 'Degene die ik kus, die is het.'"[101]

Als gevolg van deze afspraak komt Jezus voor het gerecht. Hij slaagt er niet in een overtuigende verdediging te voeren – het vermoedelijk corrupte gerechtshof geeft hem ook geen gelegenheid, of Jezus doet er expres het zwijgen toe en wordt uiteindelijk door de raad van Joden, het Sanhedrin, uitgeleverd aan de bezetter en veroordeeld tot de kruisdood. De naam Judas is sindsdien synoniem voor verrader.

Judas Iskariot:
Verradersgeld: Judasgeld.
Valse groet: Judasgroet.
Vosachtig haar: Judashaar. (...)
Kiespijn: Judasgreep.
Valse lach: Judaslach. (...)
Geen mens zal zijn kind nog ooit Judas noemen.[102]

Van den Boom heeft zich voor de vorming van 'zijn' Judas onder meer laten inspireren door de artikelen van theoloog Hilde Burger over de gebeurtenissen tijdens de laatste dagen van Jezus[103]. Een belangrijk motief voor het verraad wordt door Burger gezocht in de gebeurtenissen in Betanië. Zij

[99] Hij zou de tollenaars (belastinginners voor de Romeinse bezetter) en duivenverkopers de tempel uitgegooid hebben.
[100] Het evangelie volgens Matteüs, Bijbel (uitgave Nederlands Bijbelgenootschap, 2004), p.1942
[101] Het evangelie volgens Marcus, Bijbel, p.1978
[102] Uit Hans van den Boom's *De jonge Matthäus.*
[103] Hilde Burger, *Donkere majesteit*, 1994, p.174 e.v.

betoogt dat Judas tot en met de intocht in Jeruzalem overtuigd was van Jezus als de nieuwe koning. Jezus was de beloofde messias[104] die Jeruzalem zou heroveren op de Romeinse bezetter en die de collaborerende Hogepriesters zou verjagen. Tot Jezus zich in Betanië met dure olie laat zalven door een onbekende vrouw. Judas begrijpt deze handeling niet, net zo min als de andere discipelen. In een dialoog in *De jonge Matthäus* tussen Judas en zijn (fictieve) dochter komt dit naar voren:

Isabel Iskariot:
Waarom zo boos?

Judas Iskariot:
Ga naar huis.

Isabel Iskariot:
Dat je vriend Jezus in Betanië bij Simon de melaatse is geweest, en dat hij zich daar heeft laten verleiden door een vrouw die niemand kende, die zijn hoofd liefdevol met zachte handen gebalsemd heeft, met één van de allerduurste oliën uit heel Palestina. Dat betekent dan toch niet dat je zo boos op mij hoeft te zijn? Pappa, alsjeblieft?

Judas Iskariot:
Ga naar huis Isabel, in godsnaam. Waarom, waarom, waarom hebben we die balsem niet meteen uit haar handen gerukt, en onmiddellijk verkocht om het geld aan de armen te geven? Zoals Hij het ons geleerd heeft.

[104] De titel *Christus* komt van het Griekse woord *christos*, dat in het Hebreeuws *masjie'ach* betekent, hetgeen in het Nederlands vertaald is met *messias* of *gezalfde*. Het woord gezalfde wordt in de joodse traditie gebruikt voor koningen, priesters en profeten, en er was de verwachting van de komst van "Gods gezalfde", die het joodse volk verlossen zou van de Romeinse overheersing. Bron: Wikipedia, lemma: 'Jezus (historisch-kritisch)'.

Isabel Iskariot:
Omdat je nog genoeg armen in je leven zou zien, heeft hij toch gezegd...

Judas Iskariot:
Ga naar huis Isabel, bemoei je er niet mee.

Isabel Iskariot:
En hem binnenkort nooit meer.

Judas Iskariot:
Naar huis!

Had Jezus niet, zoals evangelist Matteüs beschrijft, de discipelen opgedragen om alles wat zij hadden, te verkopen om de opbrengst aan de armen te geven? Jezus wijst hen er echter op dat de vrouw juist goed handelt; ze heeft zijn lichaam op deze manier voorbereid op het graf. Maar waar was dan de messiaanse belofte van een nieuw koninkrijk dat zou komen, als Jezus beweerde spoedig te sterven? "Het is dán, *tote*, dat hij, één van de twaalf, Judas Iskariot, naar de overpriesters gaat. Vanuit de verontwaardiging. Het is een Toragebod de valse profeet en droomdromer uit Israël te verwijderen." Zijn daad is "een vertolking van de teleurstelling dat de messias zich liet zalven nog voordat hij heeft bevrijd, nee zelfs spreekt van zijn begrafenis".[105]

Judas hoopte wellicht, zo maakt de theorie van Burger aannemelijk, dat Jezus zich voor de Hogepriesters op een dusdanige manier zou verdedigen, dat hij ook deze heersende klasse zou overtuigen van zijn messiaanse visioen. Dat Judas de leider van zijn groep overleverde aan de Hogepriesters

[105] Hilde Burger, *Donkere majesteit*, p.197

stond in dienst van ‘de goede zaak’. Judas wilde Jezus op de proef stellen, zoals God Abraham op de proef stelde.[106] Vanuit deze zienswijze kun je Judas, onder meer door het berouw dat hij toont nadat zijn verraad anders uitpakt dan verwacht, een tragisch personage noemen. Hij begaat een misstap in de volle overtuiging dat hij dat moet doen. Als Jezus geen verdediging voert maar zwijgt, ziet Judas pas werkelijk wat hij teweeg heeft gebracht. Als hij beseft dat dit niet meer te herstellen is, pleegt hij zelfmoord.

Ook het personage Judas dat Désanne van Brederode schept, is verontwaardigd, onthutst. Ook hier heeft deze emotie te maken met het feit dat Jezus niet lijkt te handelen met het oog op de beloofde toekomst, dat hij afwijkt van de voor de hand liggende weg naar een nieuwe wereldorde. Hij geeft zijn gaven namelijk niet door aan zijn discipelen. Wat als hij overlijdt, vraagt Judas hem, maar Jezus lijkt geen voorzorgsmaatregelen te willen treffen om de komst van het beloofde koninkrijk veilig te stellen. Na de ontmoeting met een oude vriend die hem hierop wijst, begint Judas te drinken:

Maar na de laatste slok wist ik het zeker: Jezus kwam niet eerlijk voor zijn machtshonger uit. Die speelde dat hij democratisch was, dat iedereen meetelde, dat zijn koninkrijk voor iedereen binnen handbereik lag. Wat bedoelde Hij eigenlijk met: ‘Ik kom geen vrede brengen, maar tweedracht zaaien?’ Altijd die raadsels, als je vroeg hoe bedoel je dit dan, en dat, mompelde hij iets over de wil van de Vader, schoof hij de verantwoordelijkheid af naar een Hogere, Onzichtbare macht waarmee hij en hij alleen een lijntje had. Lekker makkelijk. Nee, macht, dat wilde hij niet, hoor. Bah, smerig, macht, o, gruwel... Nee, nee, dat nooit. Zijn koninkrijk was ‘niet van deze wereld.'

Weer zo'n dooddoener. Het gepeupel een gelukkig leven voorhouden, als een vette worst voor hun armzalige tronies, en als ze dan helemaal klaar zijn voor een omwenteling in hun eigen hart, stad, land, wereld, gauw die worst de lucht intrekken. ‘Nee-hee, ik bedoelde niet dat er nú al... Niet hier op aarde, ben je gek! Mijn koninkrijk beërf je pas na je dood, hè?' God, wat een uitstel van executie. Zo kan ik het ook.[107]

Deze woede, in combinatie met een sluipend gevoel van miskenning én een grote hoeveelheid drank, zijn de aanleiding om de Hogepriesters te bezoeken. Hier dus geen politieke of utopische visie die tot het verraad leidt, maar vooral een vorm van puberale verongelijktheid. De overwegingen van de *Judas* van Lot Vekemans zijn eveneens persoonlijk van aard maar daarentegen heel nuchter:

Ik wilde hem WAKKER schudden
Iemand moest dat doen
Iemand moest hem laten zien dat zijn hele idee van de vervulling van de profetieën een waanidee was, een droom
Ik wilde hem niet dood
Ik wilde hem wakker schudden
Ik wilde samen met hem verder gaan

Samenvattend kun je drie beweegredenen voor Judas’ daad onderscheiden die de toneelschrijvers suggereren (waarbij ik het feit dat het om fictie gaat even buiten beschouwing laat): Jezus wakker schudden (Vekemans); Jezus op de proef stellen, hem een laatste kans geven zich ten overstaan van volk en Hogepriesters te verantwoorden (Van den Boom); Jezus een lesje leren, zijn werkelijke karakter aan het licht brengen (Van Brederode). Het Evangelie volgens Judas

[106] Voor de opvatting dat Judas Jezus op de proef stelde zoals God Abraham beproefde, zie: Jan Rot, *Dagboek Mattheus, Verhaal van een hertaling*, 2006.

[107] Désanne van Brederode, *Judas*, 2006

oppert dan nog de mogelijkheid dat Judas deel uitmaakte van een groter goddelijk complot.

Een volledig andere visie wordt vertegenwoordigd door een opmerkelijke persoon tussen de wetenschappers: filmregisseur Paul Verhoeven[108]. Hij is al zijn hele leven gefascineerd door Jezus en mag als enige niet-theoloog aanschuiven bij het 'Jesus Seminar'. Deze denktank stelt zich tot doel om de historische figuur Jezus en de mythische bijbelfiguur Jezus van elkaar te onderscheiden.[109] In zijn boek *Jezus van Nazareth* wijdt Paul Verhoeven ook een hoofdstuk aan Judas. Hierin stelt hij onomwonden dat Judas al geen deel meer uitmaakte van de groep van Jezus tijdens het laatste avondmaal. De evangelisten en andere vroeg-christelijke geschiedschrijvers hebben hem terug in de groep discipelen geplaatst, omdat ze het bestaan van een afvallige liever verdonkeremaanden. Ze combineerden handig de figuur van de deserteur Judas met de figuur van de verrader die de schuilplek van Jezus verried.[110]

In dezelfde lijn maakt Lot Vekemans gebruik van een sterke omkering als ze Judas laat zeggen: "Ik kan je één ding zeggen: / Hij is niet gestorven voor jouw zonden / Schei toch uit / Schei toch uit ja / Hij is niet gestorven voor jouw zonden / Als er al iemand gestorven is voor jouw zonden dan ben ik dat / Ik ja".[111]

[108] Bekend van films als *Turks Fruit* (1973), *Soldaat van Oranje* (1977), *RoboCop* (1987), *Basic Instinct* (1992) en *Zwartboek* (2006)
[109] "Vijftien jaar lang heeft het Seminar daarover gestemd. De resultaten daarvan werden vastgelegd in twee boeken die in vier kleuren zijn gedrukt. Eenvoudig gesteld: rood betekent dat Jezus dat echt heeft gezegd of gedaan, paars dat Jezus *zoiets* heeft gezegd/gedaan, grijs staat voor 'misschien, wie weet', en zwart: nooit gezegd, nooit gedaan." Paul Verhoeven, *Jezus van Nazareth*, 2008, p.11/12
[110] Idem, p.196 e.v.
[111] Lot Vekemans, *Judas*

Als Judas dan geen kwade bedoelingen had, juist deel uitmaakte van Gods *masterplan*, dat verraad misschien helemaal niet pleegde, of zelfs degene zou kunnen zijn die voor onze zonden is gestorven, waar is het dan misgegaan? Na de verwoesting van de tempel in 70 n.C. liepen de spanningen tussen joden en christenen (veelal bekeerde joden) hoog op. Van Paulus, die in de eerste eeuw na Jezus' dood kerken stichtte en het Christendom verspreidde, wordt gezegd dat hij de geschiedenis herschreef in het voordeel van de nieuwe religie. En al heeft geen van de vier evangelisten het over 'verraad' of 'verrader' - zij gebruiken het woord 'uitleveren' of 'overleveren' - ook zij namen de gelegenheid te baat om de gebeurtenissen wat te verdraaien.
Met name Matteüs, die nu in de Bijbel als eerste evangelist aan het woord mag komen maar historisch gezien pas ná Marcus de overlevering boekstaafde[112], was nogal fanatiek in het herschrijven van de geschiedenis. "Het evangelie van Mattëus legt Jezus felle en vrij onstichtelijke beschimpingen aan het adres van de 'schriftgeleerden en Farizeeën' in de mond waarin Jezus hen uitmaakt voor waardeloze huichelaars. Afgezien van het feit dat dit een lasterlijke verdraaiing van de feiten is en in flagrante tegenspraak met de barmhartigheid die zijn missie heette te kenmerken, is die bittere veroordeling van de Farizeeën vrijwel zeker niet authentiek."[113] Paul Verhoeven voegt daaraan toe: "Ook het Nieuwe Testament is een vorm van entertainment, de evangelisten hebben gedacht: hoe houd ik de lezer bij de les? Hoe kan ik de toehoorder winnen voor mijn visie? Hoe behaag ik mijn publiek? En: wat kan ik beter weglaten omdat het 'onprettig' is, of – politiek gezien – gevaarlijk?"[114] In Verhoevens optiek was er een verrader, een onbekende, die

[112] De meeste bijbelvorsers gaan er ook vanuit dat het evangelie van Marcus betrouwbaarder is.
[113] Karen Armstrong, *Een geschiedenis van God*, 1993, p.101
[114] Paul Verhoeven, *Jezus van Nazareth*, p.15

aan de Hogepriesters de schuilplek van Jezus doorseinde. Dit verraad was een vuile streek, maar Judas had er part noch deel aan; hij had de groep rond Jezus al verlaten.

Enkele opvattingen over de historische Judas lijken door veel vorsers te worden gedeeld[115], namelijk: Judas en Jezus waren lid van een politieke groepering die tegen de Romeinse bezetter streed. Jezus was een bekende gebedsgenezer en leider van de groep. Het zogenaamde 'verraad' van Judas kan vanuit die opvatting gezien worden in het licht van het utopische verlangen van de vrijheidsstrijder. Het verbaast dus niet als toneelschrijvers die Judas als hoofdpersoon kiezen zijn politieke engagement naar voren halen om de eenduidige opvattingen over deze figuur te nuanceren. Voor de behoefte aan die nuance kan ik twee oorzaken suggereren: enerzijds maakt het Judas tot een interessant dramatisch / tragisch personage, anderzijds is het misschien zo dat wij anno 2009 meer behoefte hebben aan de grijswaarden tussen wit en zwart, tussen goed en slecht dan rond het begin van de jaartelling?

Regisseur en schrijver Hans van den Boom vroeg zich af waarom het verhaal over Jezus een slechterik nodig had, waarom Goed en Kwaad in twee kampen moesten worden verdeeld, en wie deze man Judas eigenlijk was. Op de eerste vraag formuleerde hij in de voorstelling geen antwoord, de tweede vraag kwam daarentegen ruimhartig aan bod. In een van zijn eerste zinnen in *De jonge Matthäus* zegt Judas:

"Ik ben Judas Iskariot en heb in mijn leven een paar dingen gedaan, die ik beter niet had kunnen doen.

[115] Onder meer: Hilde Burger *Donkere majesteit, Bijbelverhalen tegendraads gelezen*; Wikipedia, *Judas Iskariot*; Karen Armstrong, *Een geschiedenis van God*; Charles Vergeer, *Een nameloze*, e.a.

Maar ik heb het gedaan met de volle overtuiging, en met het idee dat ik er goed aan deed. Misschien voortgedreven door wanhopige teleurstelling?"
Deze Judas had zijn hoop gevestigd op Jezus als de verlosser, die het visioen waar zou maken van een verenigd Palestina, "voortbordurend op de visioenen van Ezechiël en Jeremía, waarin Judea en Israël samen één land zullen vormen"[116].

Ook Désanne van Brederode haalt het idealisme van Judas naar voren. Judas heeft een bescheiden vorm van sociaal engagement, ontleend aan zijn eigen ervaringen. Hij hoopt op een wereld zonder 'smerige bordelen, goed verstopt achter fonkelende façades', zonder 'uitgemergelde kinderen'. Hij volgt Jezus, die hij een revolutionair noemt, in de hoop op het door hem beloofde koninkrijk. In ruil voor deze belofte wil hij wel een massagodsdienst voor hem scheppen, "met kruisen wentelend als zonnen, met de verering van het gezonde, vitale lichaam, met de belofte van een totale oorlog of totale vrede, net hoe het uitkomt, als het maar totaal is, absoluut". Van Brederode portretteert Judas als een intellectuele aanhanger van Jezus die tobt met zijn geloof in de wonderen en voorspellingen van zijn vriend en leermeester. Een ontmoeting met een oude vriend heeft zijn twijfelen aangewakkerd. Deze vroegere drankmaat heeft hun buitensporige leventje van weleer nogal driftig voortgezet en zit nu als een stinkende zwerver aan de stadspoort. Judas slaagt erin om de man op wonderbaarlijke manier te 'genezen' – Nahoem gaat fluitend, fris en fruitig op huis aan, alwaar hij in weelde verder zal leven. Sprookjes bestaan in deze wereld, maar helaas heeft Nahoem het zaadje van twijfel dat in Judas op zijn kans wachtte, doen ontkiemen. "Als je werkelijk het beste met iedereen voor hebt, en je hebt verdomme twaalf

[116] Hans van den Boom, *De jonge Matthäus*

leerlingen, discipelen of voor mijn part vrienden […] Dan zorg je er toch voor dat die vrienden het werk gedurende jouw afwezigheid kunnen voortzetten?! Wat, als Jezus plotseling doodgaat? Wie neemt de boel dan over?" Na dergelijke aantijgingen van Nahoem begint Judas zijn goeroe Jezus te zien als een "door-en-door Joodse oplichter", een "mies mannetje" dat uitsluitend wordt gedreven door machtshonger. De uitspraken van Jezus die hem eerst op een voetstuk zetten, interpreteert Judas nu uitsluitend vanuit dit perspectief.

Judas kwam naar eigen zeggen, in de monoloog van Van Brederode, op school in de knel met zijn intelligentie; hij had meer honger naar kennis dan de leraren ("die zogenaamde wijze mannen met hun grijze baarden") konden aanbieden. Hieruit verklaart hij zijn losbandige leven. Jezus spreekt hem op een ontvankelijk moment aan ("met mijn door-en-door cynische dronken rotkop stond ik ooit achteraan in een rij...") en kiest dan ook nog de juiste woorden. Judas is in de kern van zijn wezen getroffen: "Durfde ik arm van geest te worden? Was dit niet de moeilijkste opdracht die mij ooit gegeven was? Was dit niet de vraag waarop ik had gewacht… De pijnlijkste hersenkraker? En hoe kon ik de vraag beantwoorden, anders dan door mezelf met hoofd en hart, en met hart en ziel, en met ziel en geest, en huid en haar aan die vreemde, helderziende leermeester over te geven?"

De auteur lijkt mij te willen vertellen dat het geloof een bevrijding kan betekenen van een hinderlijke vorm van hyperintelligentie. Het intellect hoeft de daad van geloven niet in de weg te staan, al blijft duidelijk dat deze daad telkens weer gepleegd moet worden. Dit Judaspersonage beschrijft zichzelf als een nogal pientere jongen die nergens met zijn slimheid terecht kan. Dit puberachtige zelfbeeld, deze *sehnsucht* komt hij niet te boven omdat hij zich, voordat hij volwassen kan worden, tot een geloof bekeert dat hem vraagt 'arm van geest' te worden. Désanne van Brederode schreef de monoloog in 2006. Ik herinner me dat de filosoof in hetzelfde jaar in boekvorm een pamflet uitbracht, getiteld *Modern dédain*. Hierin neemt zij het op voor de intellectueel. Ze stelt een in mijn ogen zeer brandende kwestie aan de orde, namelijk de teloorgang van (het respect voor) het intellect en de intelligentsia. (Zoals in de vorige editie van Lucifer besproken, stelt David van Reybrouck in *Pleidooi voor populisme* de intellectuelen zelf hiervoor verantwoordelijk.)

Ondanks dat Van Brederode ruim aandacht besteedt aan de psychologische overwegingen van het Judaspersonage en in andere publicaties een pleit houdt ten gunste van het intellect, lijkt het erop dat zij in deze monoloog denken en geloven als een tweeheid poneert die moeilijk te verenigen is en waarbij het geloven rust en vrede biedt, het denken daarentegen onrust, ongenoegen. Het denken kan zelfs leiden tot het verraden van je beste vriend en leermeester. Interessant is dat zij aandacht besteedt aan de fascinerende overgang van weten naar geloven, van kritische distantie naar overgave, van (gezonde) scepsis naar (blind) vertrouwen. Het is er ineens, al 'geloof' ik het in het geval van deze Judas niet.

Sterk zijn in dit licht de woorden die Judas spreekt over twijfel en geloof in de monoloog van Lot Vekemans. Zowel Vekemans als Hans van den Boom laten Judas' twijfel zien. "Weet je wat nog veel erger was dan die klap die hij me gaf? (...) Zijn twijfel, zijn hartverscheurende twijfel, / die ik in zijn ogen las, voordat hij me sloeg. / Hij twijfelde, hij twijfelde of hij er wel goed aan had gedaan / naar het Sanhedrin te gaan, om zijn vriend uit te dagen", zegt Isabel, de dochter van Judas in *De jonge Matthäus*. Lot Vekemans beschrijft het prachtig, ze laat Judas zeggen:

Ik heb in heel veel geloofd

En aan heel veel getwijfeld
Sterker nog: ik heb aan alle dingen getwijfeld
waar ik ook in geloofd heb
Echt
En weet je wat ik ontdekt heb?
Een mens handelt vaker uit twijfel dan uit geloof
Ja dat klinkt... onwaarschijnlijk?
Je denkt misschien dat de mens vooral handelt uit geloof
Maar dat is niet zo
Geloof vraagt niet om actie
Twijfel wel
Geloof wil je behouden
Twijfel wil je kwijt
Daar moet je iets voor doen
Wie twijfelt moet beslissen
Om te kunnen blijven leven
Om deel te nemen
Om jezelf niet weg te laten vagen
Uit te vegen
Twijfel is het zwarte gat tussen twee acties
Is de weg van het een naar het ander
Ja zo zie ik dat.

De twee *Judas*-monologen en de tekst voor vier acteurs en musici *De jonge Matthäus* laten zien hoe rijk aan interpretatiemogelijkheden de (historische, bijbelse) figuur Judas is. Aan regisseurs en acteurs de uitdaging om te verbeelden waar Judas op uit is, waarom hij de moeite neemt om in de 21e eeuw, na zovele jaren tot een publiek te gaan spreken, om zijn verhaal te vertellen. Is hij uit op sympathie, genoegdoening of zijn eigen gelijk, en tot wie richt hij zich eigenlijk?

Cecile Brommer is redactielid van Theater Schrift Lucifer

Met dank aan dr. E.J.P. Brommer, auteur van *De bijbel voor denkers*, Amphora Books Amsterdam, 2003.

Judas (2006); auteur: Lot Vekemans / spel: Han Kerckhoffs / regie: Allan Zipson / toneelbeeld: Manny Dassen / première: 2 maart 2007

Judas Iskoriot (2006); auteur: Désanne van Brederode / in opdracht van het Syndicaat i.h.k.v. festival *God zoekt het Syndicaat (en hier is het)* / spel: Niek van der Horst / regie: Daniëlle Wagenaar.

De jonge Matthäus (2008): tekst en regie: Hans van den Boom / muziek: Matthäus Passion - Bach / dirigent: Johannes Leertouwer / musici: Residentie Orkest / zang: (oud) studenten diverse conservatoria / spel: Paul R. Kooij, Floor van Berkestijn, Erna van den Berg, Rik Engelgeer / jongenskoor: Haags Matrozenkoor / dramaturgie: Cecile Brommer / decor en licht: Bart Visser / kostuums: José Huibers / geluid: Jeroen Bas / première: 26 maart 2009

Judas Iskariot

- Ik ben een verrader, maar ik weet het tenminste; een monoloog -

In 2006 schreef Désanne van Brederode in opdracht van theatergezelschap Het Syndicaat, in het kader van het festival God zoekt het Syndicaat (en hier is het), de monoloog Judas. De auteur geeft inzicht in de overwegingen van het Bijbelse personage Judas Iskariot voor en na zijn fatale verraad van Jezus. De hier geplaatste versie is op verzoek van de redactie herzien.

Désanne van Brederode

Begin: onrustig, snel, overdreven monter. Misschien met het overdreven – dus argwaan wekkende - enthousiasme van een bekeerling?

Een paar weken geleden. Zes. Zes weken geleden, zoiets. Ik loop buiten. Een mooie ochtend, nog fris, zonnig - zingende vogels, en vlak boven de grond een dunne laag mist, bijna roze. Dauw in de bomen, op het gras. Uit de werkplaatsen de eerste geluiden. De fanatieke bedrijvigheid van de vroege ochtend; snelle hamers, het heldere geluid van metaal op metaal, voetstappen, schorre stemmen die orders uitdelen: por het vuur op, haal eens water… Als ik bij de bakkerij naar binnen kijk, zie ik drie jongens dikke bollen draaien uit het deeg in de trog. Ze leggen ze op een bakplaat, binnen vijf minuten gaan de broden de oven in, de eerste lading kan er alweer uit, ik snuif de zoete geur op en één van de jongens betrapt me, herkent me, werpt me een misbaksel toe. Ik brand mijn handen eraan, laat het vallen, raap het op, sla het zand eraf, lach, bedank hem, steek het broodje in mijn zak - als het is afgekoeld eet ik het op.

Zo'n ochtend. Je kent het wel. Zo'n stemming van: alles is goed, ik leef, ik besta, ik ben getuige van andere levens en die zijn ook goed, prachtig zelfs, wat wens je nog meer? Dit, dit is het wat ze met het paradijs bedoelen. Feestelijke, alledaagse bedrijvigheid, mooi weer, mooi licht, mooie meisjes op de markt, meisjes in mooie kleren, die mooi naar mij glimlachen, die zelfs heel mooi, heel stil denken: dat is Judas, Judas Iskariot... Ja! Zo'n ochtend waarop je denkt: al kon ik alles kopen wat hier ligt uitgestald, dan nog zou ik het niet doen. Nergens behoefte aan, geen enkel verlangen - een voldaan gevoel.

Ja, zo was het. Ik slenter maar door, zin in aanspraak had ik niet, misschien was mijn lopen een vorm van bidden, met open ogen, een dankgebed met mijn voeten, niks verhevens aan. Ik kom bij de stadsmuur. Bij de poort zit een bedelaar, als gewoonlijk. Als ik dichterbij kom zie ik dat hij slaapt, misschien heeft hij de avond ervoor te veel gedronken: zijn pokdalige gezicht is vuurrood en glimt van het zweet. En de stank! Alsof de damp van hem afslaat. Braaksel, knoflook -rauw-, bedorven vlees. Mijn maag draait zich om, maar ik denk: ook dit is het leven, vecht er niet tegen, ontvlucht het niet… Omhels het. Al die schoonheid zou niks betekenen zonder deze smet erop, deze barst erin, ja toch?

Misschien heb je zo'n vieze vent wel nodig om te kunnen genieten van alles wat wél op onnadrukkelijke wijze perfect is, van de geur van de nog vochtige basilicumplanten, de rozemarijn, van de iriserende schubben van de pasgevangen karpers, van de muziek die zomaar ontstaat wanneer de koperslager zijn vaatwerk stapelt...

De man slaapt, de man wordt wakker. Hij opent zijn schele, bloeddoorlopen ogen. Hij rochelt, hij spuugt op de grond. Hij krabt de neten uit zijn haar. Bijt een gescheurde, zwarte nagel

af. Ik weet dat hij mij ziet, mij heeft zien aankomen. Ja, hij heeft zich slapende gehouden, maar mij al beloerd van tussen zijn plakkerige wimpers en nu richt hij het woord tot mij, de bekende vraag om de bekende aalmoes, ik tast in mijn zak, vind nog een stuk van mijn broodje, gooi het achteloos in zijn schoot.

'Hoho!' Dat zegt 'ie. ‘Hoho! Zo kom je niet weg! Ik ken jou, jongen. Ik ken jou. Jij bent een volgeling van die Jezus van Nazareth en die zou nooit...'. Stom, maar ik ga er op in, ik vraag: 'Die zou nooit... Nooit wát, mijnheer?!' De dronkelap houdt het korstje in de lucht. Dreigend, alsof hij het in mijn gezicht wil gooien. Apengrimas. Achter de baard blikkeren een paar goudgele tanden. 'Een stuk afgekloven brood! Hoe lang zit dat al in die zak van jou? Heb je geen geld? Een beetje startkapitaal? Jouw Jezus zou mij meteen een nieuw leven hebben gegeven. Dat zegt iedereen. Hij kijkt je aan, hij legt een hand op je kop, hij drijft de duivel uit of weet ik veel, plant het zaad van het succes in je borst, het is een toverkunstje, maar het werkt, want de volgende dag al ben je een ander mens, iemand die opnieuw kan beginnen, met alles. Nou goed dan, geld geeft hij niet, maar wat hij zeker niet geeft is een kruimel oud brood! Hier, moet je kijken, het is op de grond gevallen ook nog, het zand zit er nog aan!'
De ondankbare hond. Ik wil weglopen, maar de man staat op, trekt aan mijn mantel.
'Zou je mij dit ook hebben gegeven als je meester erbij was geweest? Nou?! Waar is 'ie eigenlijk? Waar zijn de anderen? Net als jij maar een beetje lummelen, zeker. Discipelen noemen jullie jezelf! Maar discipline? Ho maar. Waar is jouw Jezus? Zeg op!'

Ik zeg dat ik het niet weet. Soms trekt hij zich terug om te bidden, zeg ik. Tussen redevoeringen, geestuitdrijvingen en handopleggingen door. Gaat hij het onbewoonde land in, een berg op, aan de rand van de woestijn. Dan blijft hij langer dan een etmaal weg. Een enkele keer neemt hij twee, drie vrienden mee, maar ze houden het waken niet vol en als ze de slaap uit hun ogen wrijven, zien ze een stralend wit licht rondom Jezus, schalt de stem van de Allerhoogste uit een donkere wolk... Toen ze mij dat vertelden werd ik aanvankelijk verteerd door jaloezie. Waarom zij wel, en ik niet? Later begreep ik dat er soorten van… Hoe zal ik het zeggen?... 'uitverkorenheid' bestaan.

Misschien ben ik iemand die geen ander godsbewijs nodig heeft dan ochtenden als deze, waarop alles klopt. Als de woorden, de regels, de beeldspraak, het rijm in een waarachtig gedicht.

'Wat ik Jezus kwalijk neem,' begint de dronkeman weer '... is dat hij zichzelf zo onmisbaar maakt. Ik bedoel: als je werkelijk het beste met de mensheid voor hebt... En dat heeft hij toch? Als je werkelijk het beste met iedereen voor hebt, en je hebt verdomme twaalf leerlingen, discipelen of voor mijn part *vrienden* die alles en iedereen hebben verlaten om met jou mee te gaan, die met hun laatste spaarcenten in je levensonderhoud voorzien, zodat je niet meer hoeft te timmeren... Als je dat allemaal hebt, én daarbij merkt dat je je werk niet aankunt, dat je af en toe even alleen moet zijn... Dan zorg je er toch voor dat die vrienden het werk gedurende jouw afwezigheid kunnen voortzetten?! Wat, als Jezus plotseling doodgaat? Wie neemt de boel dan over? Niemand. Zonder hem zijn jullie niks, maar wij, het volk ook niet. Eén aanval van dodelijke koorts, weg Jezus, en we zijn allemaal weer terug bij af. Een béétje leermeester geeft zijn ambacht door. Een goede koning ziet vooruit en als hij door wat voor omstandigheden ook kinderloos is gebleven, kiest hij zich al bij zijn kroning een waardige vervanger. Zodat het land, wanneer hij onverhoopt jong sterft, verzorgd achterblijft. Maar van zijn gaven deelt jullie meester niks uit. Hij heeft het alleenrecht op zijn toverkunsten. Dat is niet gul. Dat is ijdel. Kan hij zich nog zo genereus voordoen, maar hij is doodsbang voor concurrentie. Voor inwisselbaarheid. Heeft

hij ook maar iets gedaan om Johannes de Doper, die hij toch voor een serieus profeet aanzag, uit de gevangenis te krijgen?'

Het verbaast me dat de bedelaar zo goed uit zijn woorden komt. Zijn dialect komt me bekend voor. En als hij zinspeelt op mijn verleden, mijn drankzucht, goklust, mijn gerotzooi met de hoeren die achter de met juwelen en zijden doeken volgestouwde, witgepleisterde bazaars op schimmelige, schemerige binnenplaatsen hun vuile klusjes opknappen, te midden van hun vuile, hongerige bastaardkinderen, als hij zegt dat ik, juist ik, toch weet hoeveel werk er nog te verzetten is... Dan weet ik dat wij ooit vrienden zijn geweest. 'Nahoem!' roep ik. Jij bent Nahoem!' Ik durf hem niet te omhelzen. Zijn stank deert me niet meer, het is schuldgevoel dat me ervan weerhoudt mijn oude maat te kussen.

Ooit waren hij en ik de slimste jongetjes van de klas. Snel, sluw en scherpzinnig. Altijd met alles als eersten klaar; onze leraren konden ons amper bezighouden. Op een dag wisten we zelfs meer dan die zogenaamde wijze mannen met hun grijze baarden – we wisten oneindig veel meer, en we wisten ook alles beter. Dromers werden we, spijbelaars, avonturiers in de geest. Maar aan de mooie verhalen die we voor elkaar verzonnen, aan de theorieën en utopieën die we voor elkaar bouwden, uitsluitend om elkaar te imponeren, hadden we op den duur niet meer genoeg. Noem het: het drama van het hoogbegaafde kind. Verveling, verveling. We verveelden ons dood. Waar bleef het echte, het spannende, het volle, het enerverende leven nou? Het leven dat we uit onze verbeelding kenden? Waarom was er nog zo weinig over dat onze zintuigen kon prikkelen, ons intellect kon aanvuren, waar was het werk, de taak die ons zou uitdagen, elke dag weer? Waar konden wij met onze begeestering terecht?
Waren we nog wel begeesterd? Nee. We hadden honger en dorst. Kennishonger, dorst naar grootse ervaringen, we stonden strak van een dadendrang die geen kant op kon, niemand leek op ons talent te wachten… Wat zeg ik nu? Op ons talent? Op onze genialiteit!

De rest mag duidelijk zijn. In plaats van lijvige boeken te schrijven, gingen Nahoem en ik onze boeken leven. In elk geval: dat dachten we. We leefden van God los, deden alles wat God verboden heeft, we raakten elkaar kwijt, het werd ieder voor zich, wij gulzigaards, wij gretige genieters, onverzadigbaar… En op die weinige momenten waarop ik iets van wroeging voelde… maakte ik mezelf wijs dat God misschien wel in de smerigste zonden woont, je kon nooit weten… Ja, misschien vond je toch pas op de bodem van de allerzwartste drek… Dat licht wat mensen doorgaans diepgang noemen, heiligheid, mystieke kennis van het oergeheim… Hoe je eigen intellect je een loer kan draaien! Kan recht-denken wat krom is.

Met mijn dronken kop, met mijn door-en-door cynische dronken rotkop stond ik ooit achteraan in een rij… Ik liep achter de meute aan, een opstootje, altijd leuk… en opeens hoorde ik iemand zeggen: ‘Zalig de armen van geest…’. Zomaar. En ik zocht de man met de zachte stem, en ik vond hem vlak bij mij, naast mij, en ik zei: ‘Zalig? Zalig? Klets niet, het is juist domheid die de wereld zo treurig maakt. Als deze mensen eens een goed boek zouden lezen, zouden leren nadenken, zorgvuldig, op eigen kracht… Dan zouden ze minder te lijden hebben van al die valse machthebbers, die misbruik maken van hun goede vertrouwen. En niet zo dankbaar zijn met een loos pleziertje als dit knokpartijtje, waarover ze weer dagen kunnen kletsen. Zielloze, elkaar napratende kuddedieren. En dat zou zalig zijn?!’ De man keek me aan en knikte. Ja, hij was het met me eens.

Toen pakte hij mijn hand en stelde een vraag die ik nooit meer zal vergeten: ‘…Maar durf jij arm van geest te worden?’ Ja, dat

vroeg hij. Alsof hij dwars door me heen keek. Alsof hij zag hoe rijk van geest ik was, altijd geweest was, schatrijk, trotsrijk, dodelijk vervelend rijk, ongezond rijk, onverdiend rijk, veel te rijk, de rijkste.

Durfde ik arm van geest te worden? Was dit niet de moeilijkste opdracht die mij ooit gegeven was? Was dit niet de vraag waarop ik had gewacht… De pijnlijkste hersenkraker? En hoe kon ik de vraag beantwoorden, anders dan door mezelf met hoofd en hart, en met hart en ziel, en met ziel en geest, en huid en haar aan die vreemde, helderziende leermeester over te geven?

Laat mij arm worden, Jezus. Schop dat zeurende, arrogante, leugenachtige, o, zo speelse, altijd voortjagende, lucide brein uit mijn kop en leg er jouw eenvoud in. Jouw simpele, bijna kinderlijke liefde, die niet met complimenten rekent. Ik vroeg het - het gebeurde. Ik hoefde niet te smeken. Het gebeurde. Ik volgde hem. Maar het kan evengoed zijn dat hij mij volgde – hij week niet meer van mijn zijde. Alsof hij mij evenzeer nodig had, als ik hem. Onzin, dat snap ik wel. Kijkend en luisterend naar Nahoem, die ik al haast vergeten was, vraag ik me plotseling af: ‘Waarom ben ik wel gered en hij niet? Waarom kan ik hier vrij en in vrede rondlopen, zonder enige begeerte - en is hij nu zo'n oude, boze, kranke man geworden, ziek van goedkope wijn en vluchtig genot?’ God is niet rechtvaardig, maar dat wisten we al. Door Jezus ben ik gaan denken dat Hij wel rechtvaardig is, en dat het op geloof aankomt.

Toch heeft Nahoem, nog altijd briljant, gelijk. Wat, als Jezus nu inderdaad sterft? Als een adelaar hem de ogen uitpikt, een schorpioen hem de gifsteek toebrengt, een dolle stier hem op de horens neemt, een leeuw hem verscheurt, een rover hem wurgt? Dan is niet al het werk gedaan. Dan kunnen wij, dan kan niemand Jezus' werk voortzetten. We kunnen van alles hopen, wensen, willen... 'Wohlt Ihr den totalen Gerechtigkeit?!', maar zolang we niet kunnen wat Jezus vermag, zullen er smerige bordelen blijven bestaan, goed verstopt achter fonkelende façades, en uitgemergelde kinderen, en mannen als Nahoem. En we zullen ze niet kunnen helpen. Niet zoals Jezus, met zijn wonderen. Die bovendien rekent met een vroege dood. Die regelmatig waarschuwt voor valse messiassen en profeten. Nahoem heeft gelijk, denk ik, gelijk: Jezus gelooft dat hij onvervangbaar is en wil dat graag zo houden.

Ik wil niet twijfelen aan mijn meester. Kan het niet zo zijn dat Jezus ons, zijn vrienden, zijn gaven allang gegeven heeft - alleen hebben wij er nog nooit iets mee uitgericht en daarom weten we niet... Zo kan het zijn. Waarom probeer ik het niet een keer? Stel dat ik de gaven inderdaad bezit. Je bent een idioot als je het niet probeert en hier dient zich een proefpatiënt aan. Baat het niet dan schaadt het niet…

Dát denk ik opeens en ik pak het stukje brood weer en zeg: 'Nahoem, luister goed. Aan handoplegging durf ik me niet te wagen. Maar laten we een simpel sommetje maken. Eén: Ik, Judas Iskariot, ben door Jezus genezen en veranderd in een beter mens. Twee: Ik, Judas Iskariot, heb vanmorgen van dit, mij als een geschenk toegeworpen, brood gegeten. Drie: Dit brood is door mij aangeraakt, in stukken gebroken. Het kan best zo zijn dat mijn veranderde, nieuwe, betere ik, ook het brood veranderd heeft. Vier: Het kan dus ook zo zijn dat als jij dit brood eet... Een sommetje. Probeer het.'

Nahoem neemt het brood aan, argwanend. Maar hij eet en onmiddellijk beginnen zijn ogen te schitteren. Hij schudt zijn dronkenschap van zich af zoals een hond die heeft gezwommen de waterdruppels uit zijn vacht schudt, onstuimig, opgetogen, hij staat op, bepaald niet wankel, slaat zijn armen om mijn hals en de volle geur van bloeiende Dasmascusrozen

na een onweer deint om ons heen.
Voor me staat een jongeman die alleen nog een bad, een barbier en schone kleren nodig heeft om naar de stad van zijn vader te kunnen terugkeren; en dankbaar om zijn terugkomst zal zijn familie de boerderij aan hem overdoen - hij weet het zeker, het is geen loze praat, ik geloof hem. Mijn laatste zilverling geef ik nu ook, genoeg voor schoon goed en eten voor onderweg.
Drie weken later bereikt mij het bericht dat Nahoem goed is aangekomen, dat zijn vader in vrede is gestorven, dat hij inderdaad... Een uitnodiging voor zijn bruiloft ontvang ik ook. Ik ben verbijsterd. Sprakeloos. Vreugde die bijna angstig maakt. Een gave! Ik?! Die niets meer hoefde, niets meer zocht…

Nu stiller, ingetogener

We waren met de hele groep bijeen. We naderden Jeruzalem. Ik vroeg aan Jezus of ik hem onder vier ogen kon spreken. ‘Nou goed, even dan, zeg het maar Judas…’, en ik vertelde hem van het wonder dat ik had laten plaatsvinden gedurende Zijn afwezigheid.

'Toeval,' zei Jezus. 'Een stukje brood, zei je? Je had er brood voor nodig?!' Op zo'n minachtende toon. Van 'verbeeld-jij-je-maar-niks.'

Ik legde Jezus de vragen voor die Nahoem me had gesteld. Ik zei: 'Als dit verhaal dan geen wonder is, als jij ervan overtuigd blijft dat jouw vrienden niet kunnen, nooit zullen kunnen wat jij kunt, waarom laat je dat dan zo? Waarom leer je ons niet hoe het wél moet? Zodat we jouw werk kunnen voortzetten wanneer je zelf afwezig bent? Er is nog zo ongelooflijk veel te doen,' dat zei ik, ik zei dat ik zo graag veel meer mensen zou willen helpen, zoveel meer mensen een verandering gunde, ik zei: 'Hoe moet het als jij onverhoopt doodgaat?' en zweeg toen ik in zijn ogen keek, die donker waren als de nacht, als aarde op de bodem van een kuil, als droesem, als geronnen bloed, intriest.

Hoe hij de stad binnenreed, op een simpele muilezel, dat was een stunt. Maar na die zegetocht, dat hysterische gezwaai met palmtakken en het Hosanna-gejubel, sloeg mijn vertwijfeling om in woede. Ik mocht Nahoem genezen hebben, met niets dan mijn geloof in Jezus – maar Jezus geloofde mij niet. Wat hij deed, noemde men wonderen – deed een ander, een vriend, precies hetzelfde, dan heette dat plotseling toeval. Stom, stom toeval. Er kan er maar één de baas zijn, toch? Valse rat, dacht ik. Met je goed geacteerde nederigheid!

Ik maakte me los uit de vriendenclub. Uit de gehersenspoelde sekte. Ik kocht een kruik wijn, voor mij alleen. Niet om me te bezatten. Om weer te kunnen denken. Te kunnen denken zoals ik vroeger had gedacht; snel, scherp. En spits. En systematisch. Soeverein. Ik herinnerde me een gesprek dat we voerden halverwege Jezus' grote Israël-tournee. Misschien kinderachtig, maar ik had het destijds niet kunnen uitstaan dat Jezus er voor een groot publiek met mijn verhalen vandoor ging, zonder bronvermelding. Ja, ik zeg het nu zoals het was: de meeste parabels waren van mij! Dat wist ik, dat wisten de anderen, dat wist hijzelf het beste. Jezus begreep mijn kwaadheid, o, o, wat begreep hij alles weer goed en stelde me gerust. Zoals Johannes de visionair was en Simon Petrus de Doener, zo was ik, Judas, de filosoof en literator - dat zou hij nooit ontkennen. Maar deed het er werkelijk toe wie mijn verhalen vertelde? Ging het er niet vooral om dat ze effect hadden? We dienden toch dezelfde zaak, wie de speeches schreef was dan toch niet belangrijk? Mensen kwamen voor hem, wilden hem horen spreken - als Jezus mij naar voren zou hebben geschoven, Judas, de man met het borende intellect maar zonder de zo ‘menselijke’ warmte, zonder die zo onmiddellijk treffende tederheid… Dan

zou het publiek veel minder ontvankelijk voor dezelfde woorden zijn. Dat zei hij, min of meer, en ik heb zijn uitleg mak aanvaard. Natuurlijk, Jezus, vergeef me mijn kleinzielige jaloezie… 'Nog een verhaaltje nodig? Morgen voor zonsopkomst heb ik het klaar. Zeg jij maar wat de boodschap moet zijn, ik verzin er wel iets moois omheen. Iets doen met mosterdzaad dit keer, met leliën des velds?'

De wijn werd bitter in mijn mond. Ik was er met open ogen ingetuind. In hem! Ik had me laten gebruiken, als de eerste de beste domme slaaf! Alles voor Jezus, ook als ik niet precies begreep wat hij bedoelde. Met zijn geheimzinnige dubbelzinnigheden: 'Hij die oren heeft, hore…' Ja, ja!
En als hij nou nog maar een charismatische leider was geweest! Ik heb niets tegen grote geesten die er eerlijk voor uit komen dat ze sterke leiders zijn, dat iedereen beter af is met hen aan de macht, ik heb niets tegen een harde hand en niets tegen het dienen van zo iemand, in de schaduw, in de anonimiteit. Integendeel - als Jezus de overredingskracht, de visie en uitstraling van een Revolutionair had gehad, had ik me dag en nacht voor hem uit de naad gewerkt, zijn beslissingen filosofisch en retorisch ondersteund, een prachtige massagodsdienst voor hem geschapen, met kruisen wentelend als zonnen, met de verering van het gezonde, vitale lichaam, met de belofte van totale oorlog of totale vrede, net hoe het uitkomt, als het maar totaal is, absoluut. En ja, ik zou in zo'n leider blijven geloven, zelfs als de feiten op de neergang van diens Heilsleer wezen.

Maar na de laatste slok wist ik het zeker: Jezus kwam niet eerlijk voor zijn machtshonger uit. Die speelde dat hij democratisch was, dat iedereen meetelde, dat zijn koninkrijk voor iedereen binnen handbereik lag. Wat bedoelde Hij eigenlijk met: Ik kom geen vrede brengen, maar tweedracht zaaien? Altijd die raadsels, als je vroeg hoe bedoel je dit dan, en dat, mompelde hij iets over de wil van de Vader, schoof hij de verantwoordelijkheid af naar een Hogere, Onzichtbare macht waarmee hij en hij alleen een lijntje had. Lekker makkelijk. Nee, macht, dat wilde hij niet, hoor. Bah, smerig, macht, o, gruwel... Nee, nee, dat nooit. Zijn koninkrijk was 'niet van deze wereld.' Weer zo'n dooddoener. Het gepeupel een gelukkig leven voorhouden, als een vette worst voor hun armzalige tronies, en als ze dan helemaal klaar zijn voor een omwenteling in hun eigen hart, stad, land, wereld, gauw die worst de lucht intrekken. 'Nee-hee, ik bedoelde niet dat er nú al... Niet hier op aarde, ben je gek! Mijn koninkrijk beërf je pas na je dood, hè?' God, wat een uitstel van executie. Zo kan ik het ook.

Ja, dat dacht ik. Jezus viel door de mand: de o, zo gewoon, zo bescheiden gebleven goeroe bleek een listige, door-en-door Joodse oplichter. Een mies mannetje en precies zo vals en hypocriet als de Farizeeërs die hij aanviel. Zo kon ik het ook. En steeds weer dat gehamer op Zijn onvervangbaarheid. 'Ik ben de weg, de waarheid en het leven, niemand komt tot de Vader dan door Mij.' Noem dat maar nederig.

Het wonder met Nahoem had ook mij veranderd. Al sukkelde ik nog steeds als een lijdzaam schaap achter hem aan, ik doorzag Jezus helemaal. Niet goed - geld terug. Vlak voor Pesach bezocht ik een paar Hogepriesters en soldaten en vertelde hen waar ze de smeerlap konden vinden. Leg die dertig zilverlingen maar onder een boom, ik pak ze later wel, ik moet eerst nog

naar dat Avondmaal van hem en het gerinkel in mijn zak zou me maar verdacht maken. Het bekende verhaal. Ik ga naar dat bovenzaaltje waar ze allemaal zitten, geef Jezus een kus, schuif aan. Pakt Jezus opeens het brood dat voor hem ligt. Hij breekt het. Ik herken het gebaar. Ik denk terug aan de stralende ochtend waarop ik Nahoem ontmoette, aan ons gesprek, aan het stoffige stuk brood dat ik in mijn mantel had voelen branden, alsof het erom vroeg gedeeld te worden, nee, alsof dat broodje

al mijn geloof bevatte, al mijn geloof… Mijn geloof in een nieuw leven voor Nahoem. Ik zie Jezus het brood breken, een schoon en ongedesemd brood, ik herken het gebaar, ik denk niet 'Héhé, die truc heb je alweer van mij gejat'. Ik zwijg. Het zwijgt in mij. Het is doodstil.

Ik hoor Jezus denken aan mij, aan mij en mijn brood en mijn geloof en het spontane wonder… En ik begrijp dat Jezus mij werkelijk nodig heeft gehad. Altijd. Dat hij mij inderdaad niet beschouwde als een leerling die niet mag weten wat zijn meester doet, maar als een vriend. Dat hij net zoveel van mij heeft willen leren als ik van hem. Dat hij alleen maar een Messias heeft kunnen zijn dankzij mij, dankzij ons, zijn vrienden. Dat hij zijn wondergaven weliswaar dankte aan God, maar evenzeer aan ons geloof in hem.

Hij zegt dat het brood zijn lichaam is, en de wijn zijn bloed. We eten en drinken zwijgend. Ik zwijg het hardst van iedereen. In mijn mond verandert het brood in zand, in straatvuil, stof, in kiezels. Steen. De wijn: ijswater dat mijn hart verlamt. Alles bevriest. De tijd wordt stop gezet. Ik ben geketend aan dit moment, kan niet vooruit, kan niet meer terug, niet meer naar links of rechts, naar boven of beneden. Ik wil wel schuilen, maar hij vindt me toch. Hij blijft me zien, omdat hij in mij is.

Ik ben een verrader. Zijn verrader. En hij, hij wist het al. Hij wist het al meteen, dat is het ergste. Ik kijk de kring rond, naar de anderen. Ik denk aan de martelingen en de kruisdood die zullen volgen en aan de anderen die zullen jammeren dat het vreselijk is wat mensen hun heiland aandoen, onmenselijk wreed en dom en laag. Ik kijk weer naar Jezus. Ik ben een verrader, maar ik weet het tenminste. Niet dat dat wat waard is…

Straks, in de hof van Olijven, als Jezus de andere vrienden vraagt of ze nog één nacht met hem willen waken, zullen zij hem verraden. Door in slaap te vallen. Net als hij hen in zijn doodsnood het hardste nodig heeft. En ze zullen zich 's morgens hooguit een beetje schuldig voelen, even maar, daarna wint zelfmedelijden het van genadeloze zelfkritiek: 'Wee ons, we hebben onze vriend verloren!' En het zal niet bij ze opkomen dat ze even grote verraders zijn als ik. Jezus mag mij haten. Hij zal er waarschijnlijk niks van merken dat ik vannacht wél wakker blijf, een dolende, ver uit zijn buurt, en voor hem zal bidden. Hij zal er ook niks van merken dat ik mijzelf ophang precies op het ogenblik dat hij wordt vermoord. Ik kan hem niet redden met dit veel te laat opwellende medeleven-op-afstand.

Ik zal er niet door vergeven worden. In het paradijs zal ik niet met hem samen zijn. Dat hoeft ook niet. Ik zal herinnerd worden als trouweloze duivel en het zal niemand opvallen hoe trouweloos de anderen zijn, in die donkere, slapeloze nacht, waarin Jezus bloed zal zweten van angst en Zijn Vader smeken 'Laat deze beker aan mij voorbijgaan.' Het helpt niet dat ik de beker met hem leeg wil drinken. Zijn pijn wil ondergaan. Maar ik wil trouw kunnen blijven aan mezelf. Als ik ooit nog in een spiegel mag kijken, wil ik kunnen zien dat ik ondanks alles een vriend ben geweest. Te aards soms, te zinnelijk, een dweper... Dan weer te kritisch, te achterdochtig, een afgunstige, een verrader - maar ook iemand die klinkklaar wakker bleef toen alle anderen hun roes uitsliepen en al over het licht van Pasen droomden.

Ik ben bij je, wil ik zeggen, ik ben bij je. Net als tijdens die veertig dagen en nachten in de woestijn, waar je onafgebroken worstelde met je grootse, veel te grote, veel te kleine roeping. Ik heb je met mijn zuigerige vragen, mijn verlokkingen (‘Kun je niet van stenen brood maken? Als je God bent, kan dat toch? En kun je niet een keer van de hoogste rots afspringen en weer opstaan? Geef eens een bewijs!’) steeds weer het vuur aan de schenen gelegd. Ik heb gezien hoe jij je goddelijke tovenaarsgaven liet voor wat ze waren – alleen om net zo’n

mens te worden als ieder ander mens. Jij, die zo bovenmenselijk machtig had kunnen zijn… En ik begreep het niet. Of half. Misschien wilde ik het niet begrijpen. Ja, ik heb meer met jou gestreden dan wie ook. Omdat je Alles voor me was. Mijn overgave aan jou mocht niet klakkeloos zijn, niet zonder slag of stoot gaan - wat ervan rest zijn vuile handen. Maar liefde zonder drek blijft hol. In liefde die geen etterende littekens nalaat kan ik niet geloven. Zulke liefde is even onvruchtbaar als het hart van degenen die niet eens voor één keer hun heilige nachtrust willen offeren. Zo is het.

En welterusten straks. Laat mij maar slapeloos, om jou, tot in de eeuwigheid.

Désanne van Brederode (1970) studeerde filosofie. In 1994 debuteerde ze met de roman *Ave verum corpus*. Hierna volgden onder meer *Mensen met een hobby* (2001), *Het opstaan* (2004) en *Hart in hart* (2007) en het pamflet *Modern dédain* (2006). Van Brederode schrijft en houdt lezingen, vaak over levensbeschouwelijke thema's. Ze publiceerde onder meer in De Groene Amsterdammer, werkte mee aan het radioprogramma Knetterende Letteren en het televisieprogramma Buitenhof.

Visioenen van schoonheid
- Vooruitblik Lucifer # 9 -

Reeds in de Oudheid werden wetten geformuleerd die de ervaring van schoonheid moesten verklaren. Regisseur Anouke De Groot vraagt zich af of die ook vandaag de dag nog gelden. Hieronder geeft ze een vooruitblik op het essay dat ze hierover schrijft voor het volgende nummer van Theater Schrift Lucifer, nummer # 9, met het thema 'schoonheid'. De Groot onderzoekt de betekenis(sen) van het begrip 'esthetisch' en wat schoonheid voor haarzelf zou kunnen betekenen.

Anouke de Groot

We verlangen altijd naar visioenen van schoonheid, we dromen altijd van onbekende werelden.
Maxim Gorki

In het woordenboek staat het woord 'esthetisch' omschreven als 'met de waardering van het schone in betrekking staand' en synoniem aan 'schoon'. Vragen 'wat esthetisch is', is daarmee vragen 'wat (van) schoonheid is'. De wetenschap die zich met deze vraag bezighoudt is de esthetiek, de schoonheidsleer. In zijn toegankelijke boek *Filosofie van de schoonheid* probeert John Armstrong via verschillende esthetische theorieën die ontwikkeld zijn door de eeuwen heen, een antwoord te vinden op de vraag waar het geheim van schoonheid in schuilt. Dit boek wil ik in het essay gebruiken om naar verschillende esthetische theorieën te verwijzen.

Formalisme
Een aantal van door mij geïnterviewden[117] associeerde het woord ‘esthetisch’ met ‘vormbewust’. Werken die zij als esthetisch hebben ervaren, omschreven ze als vormbewust, wat inhield dat er heldere, consequente vormkeuzes gemaakt leken te zijn.

Inderdaad proberen sommige filosofen het geheim van de schoonheid van een object (en daarmee waarschijnlijk ook van niet-materiële kunstwerken als muziek en theater) te vinden in de vorm van het object. John Armstrong noemt in zijn boek het voorbeeld van de Engelse schilder William Hogarth: hij schreef dat schoonheid ligt in de vorm van een lijn of lijnen die een object heeft en daarbij vond hij licht glooiende lijnen de mooiste. Hiermee laat de schilder Hogarth zich volgens Armstrong kenmerken als een formalist, iemand die gelooft dat schoonheid afhangt van patroon en vorm.
Hogarth geeft ook nog een psychologische verklaring voor onze voorliefde voor de kronkellijn. Wij hebben weliswaar behoefte aan regelmaat, maar te veel daarvan wordt saai. We hebben ook behoefte aan variatie, maar bij te veel variatie raken we de draad kwijt. Schoonheid ontstaat dus bij uniformiteit te midden van variatie, zegt Hogarth. Dit is ook het geval bij de spiraal; de lijn die het oog het meest behaagt; de lijn verandert voortdurend subtiel van richting, en de mate van verandering versnelt en vertraagt naarmate de curve wijder of smaller wordt. De verhoudingen van een patroon voldoen hier volgens hem perfect aan. Deze lijn toont dat eenheid en variatie samen kunnen gaan, een basale eis van de geest, waar schoonheid in voorziet[118]. Het ‘geheim’ van schoonheid valt volgens formalisten dus terug te brengen naar het patroon en daarmee vorm.

Ordening
Een patroon wordt gevormd door een aantal regels of afspraken, bijvoorbeeld over de afmeting van de diameter die de spiraal heeft en over de scherpte van de bocht van de draaiing. De vorm van het patroon wordt, zou je kunnen zeggen, door deze regels of wetten bepaald. Vergelijk het met spelregels: een bepaald oppervlak waarop gespeeld wordt, een bal die met de voet in het doel moet worden geschopt en niet in een putje of door de korf aan een paal. Een ordening, zoals een reeks van getallen, heeft een bepaalde eenheid omdat deze allemaal dezelfde gemene deler hebben, bijvoorbeeld twee of zesentwintig.
Door de regels ontstaat een selectie, een ordening. En door de ordening ontstaat vorm; zoals in dans de gecreëerde wetmatigheden (spelregels voor het gebruik van ruimte en tijd en kracht) de vorm van de bewegingen bepaalt. Zo is het ook bij de kronkellijn: door een aantal regels of wetmatigheden wordt uit de chaos van mogelijke lijnen één lijn gecreëerd. Door ordening ontstaat vorm. Maar ook: in de vorm toont zich de ordening.
Een wiskundige formule kan de wetmatigheden en daarmee een ordening van de natuur blootleggen. Ik moet denken aan een lezing van Robbert Dijkgraaf, een Nederlandse natuurkundige, waarin hij stelt dat als men ooit een formule zou vinden die alle wetmatigheden in zich draagt, deze van de allergrootse schoonheid zou moeten zijn. Pythagoras schreef dat achter de ogenschijnlijke chaos en verwarring van de waarneembare wereld een wiskundige orde schuilt van grote schoonheid. Deze orde wordt, zei hij, gereflecteerd in alles dat schoonheid in zich draagt.

[117] Al deze mensen zijn studenten aan een kunstvakopleiding of werkzaam in het theaterveld, omdat ik geïnteresseerd ben hoe het woord ‘esthetisch’ in relatie met de waardering voor theater wordt gebruikt.
[118] John Armstrong , p. 13

Maar waarin zit precies de schoonheid van een orde? Of van de blootlegging van een ordening? Waarin zit de schoonheid van een consequente ordening die zich in de vorm toont? En staat ordening hier tegenover willekeur? Creëert het kader van de ordening naast schoonheid ook betekenis, zoals een bal tussen twee paaltjes doorschoppen betekenis krijgt binnen de ordening van de spelregels? Ik vraag me af: zou het te maken hebben met een verlangen naar overzichtelijkheid temidden van complexiteit? Heb ik een verlangen naar eenheid en betekenis door deze eenheid, die ik vervolgens als schoon ervaar?
In de natuur spreken we van oorzaak en gevolg. In de kunst maak je zelf een keuze, elke keer opnieuw. Wat volgt had ook niet kunnen volgen. Je zou kunnen spreken van consequenties: welke consequenties volgen er uit mijn (artistieke) keuze. Als de keuzes consequent blijven, ontstaat er een ordening (i.p.v. willekeur) die de vorm bepaalt, een consequente vorm. En door de vorm toont zich de ordening, een ordening die dwingend kan zijn waardoor een esthetische noodzakelijkheid lijkt te ontstaan. De noodzakelijkheid voor het tonen van deze ordening (en niet een andere) ligt bij de kunstenaar. Maar is de orde eenmaal gecreëerd, dan ontstaat er binnen de orde een eigen noodzakelijkheid.

Anouke de Groot volgde een vooropleiding dans aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, studeerde filosofie en theaterwetenschap aan de UvA en als gaststudent lessen aan de Mimeschool AHK. Als stagiair was ze betrokken bij *Tien Geboden* van NTGent. Dit seizoen regisseerde ze *Grijs Gedraaid* en in de zomer van 2009 studeert zij af aan de Regieopleiding AHK met de voorstelling *Onder Anderen*. Eerder schreef ze in Lucifer # 6, najaar 2006 het essay 'Het onderworpen lichaam'.

Dit is een voorpoefje van het uitgebreidere artikel dat verschijnt in Theater Schrift Lucifer # 9 met als thema 'schoonheid', najaar 2009.