

HET KOOR IN MODERNE OPVOERINGEN VAN ANTIEKE TRAGEDIES*

Bij veel recente opvoeringen van klassieke tragedies voel je dat het gebruik van het koor, zo het er nog is, niet juist zit of dat het de regisseur voor grote uitdagingen heeft geplaatst. Marc Steemans plaatste het koor in zijn bewerking van *Antigone* (Zuidpool, 1994) op een stelling boven de hoofden van de spelers en liet het enkele malen de trappen afdonderen om een tekst gezamenlijk af te dreunen. Jean-Pierre De Decker had reeds jaren daarvoor ditzelfde koor uit de *Antigone* op een verhoog laten plaatsnemen langs de zijkanten van de scène en vroeg het poëtische teksten uit de wereldliteratuur te lezen (NTG, 1981). Een zingend en dansend koor dat op scène blijft, dramatisch inspeelt op de verschillende karakters en gebeurtenissen is maar zelden te zien. In de *Antigone*-voorstelling van Walter Tillemans (Raamtheater, 1990) was het wel present (muziek: Wannes Van de Velde). Bijzonder effectvol bleek toen het gebruik van een jonge danseres die "Het lied van de liefde" (derde stasimon, vert. Johan Boonen) begeleidde en het koor van oude mannen aan andere dingen dan de oorlog deed denken.

Dat de twintigste eeuw met zijn sterk individueel bewustzijn eerder haaks staat op het collectief bewustzijn dat de Atheense vijfde eeuw zo kenmerkte is nogal evident. Een tragedie opvoeren betekende toen vooral de beschikking krijgen over een koor en de rijkere burgers voelden zich vaak vereerd wanneer ze de kosten van de voorstelling en dus ook van het volledig uitgeruste koor als een vorm van belasting (*leitourgia*) op zich mochten nemen. Aangezien jonge mannen van in hun jeugd getraind werden om samen te zingen en te dansen met het oog op gezamenlijke optredens in koren (reeds vanaf de zesde eeuw), had deze praktijk werkelijk een opvoedkundige taak en kaderde in de ideologische intrede in de polisstaat. Aan de jongeren werden de grote mythologische verhalen van hun stad doorverteld, de geschiedenis van hun voorvaderen en dus ook alle ethische waarden die in hun gemeenschap van kracht waren. De dichters- schrijver-componist-choreograaf werd beschouwd als een leraar in de wijsheid en een opvoeder in functie van zijn medeburgers. Aangezien de koren maanden voor de voorstelling reeds samen oefenden (er waren ook speciale prijzen voor de koren zelf) en elk jaar aanzienlijke aantallen burgers zich hiervoor inzetten, was de tragedie een specifiek maatschappelijke aangelegenheid, een activiteit door en voor de burgers. Het gevolg was dat, zoals P. Arnott het stelt, "over the years an increasing proportion of the audience must at some time have taken part in the festivals they were now watching. Audience and chorus were united

* Deze tekst verscheen eerder reeds in *Documenta. Tijdschrift voor theater*, 12,3 (1994), p.152-164.

in spirit, as well as in space; most of the audience could call upon their own experience when evaluating a new production"¹.

Wanneer men nu de vele opvoeringen van klassieke tragedies uit de twintigste eeuw analyseert, dan stelt men vast dat zeker de volgende **drie benaderingen** de nodige aandacht verdienen.

1. In de eerste benadering volgt de moderne voorstelling de literaire tekst zo nauwkeurig en getrouw mogelijk. De regisseur wil de oorspronkelijke Griekse tekst respecteren, de structuur van de tragedie behouden en ook het koor nadrukkelijk aan bod laten komen. Dit is een vorm van theater die uitgaat van een "author-centered vision" en die de intentie van de antieke schrijver wil bestuderen. Het wetenschappelijk werk van grote filologen zoals Theodor Mommsen, Ulrich von Wilamowitz, ... diende in het begin van de eeuw zeker als uitgangspunt om Griekse tragedies op scène te brengen en dit in het kader van een herontdekken van repertoiretheater en bedoeld als een eerbetoon aan de klassieke voorvaders. Vanaf de jaren '20 zouden dan in Duitsland bv. de poëtische Sophoklesvertalingen van een Hölderlin (*Antigonae*, *Oedipus der Tyrann*) een nieuwe norm voor bewerking aandragen.

Een recent voorbeeld van groot respect voor de brontekst levert Peter Stein in zijn bewerking van de *Oresteia*. Hij verduidelijkt zijn intenties door bij zijn vertaling de opmerking te voegen: "Sie versucht so genau wie möglich den Wortsinn des überlieferten Textes zu umschreiben, wobei ich mich bemüht habe, widersprüchliche Meinungen der Forschung nebeneinander zu verarbeiten. So kommt es -zumal in den Chorliedern- vor, dass dort, wo im Griechischen ein Wort oder ein Satz steht, bei uns zwei oder mehr entsprechende Uebersetzungsvorschläge stehen". Bremer herinnert eraan dat Stein bv. voor de godin *Peitho* de Griekse eigenaam behoudt en niet minder dan drie Duitse equivalenten erbij gevoegd heeft: *Versuchung*, *Verführung*, *Ueberredung*, met twee supplementaire adjectieven er bovenop: *schmeichelnd*, *unwiderstehlich*². Dit groot respect voor de brontekst weerhoudt er Stein echter niet van in zijn Russische voorstelling (zie recentelijk de opvoering in Rotterdam, 18 september 1994) een betuttelende en sterk betwistbare interpretatie van deze *Oresteia* op scène te brengen: het slot van de Eumeniden prijst de komst van de democratie

¹ Peter D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London, 1989, p.24.

² Jan M. Bremer, Ein kritischer Vergleich dreier Oresteia-Aufführungen, in: *Le théâtre antique. Son rôle et son importance dans l'optique des enseignements supérieurs et secondaires*, Orléans, 2-6 Septembre 1982, in: *Didactica Classica Gandensia* 22, 1982, ed. F. Decreus & J. Veremans, p.143.

als het hoogste goed ter wereld, een weldaad voor de mensheid, wat in de hedendaagse Russische politiek nogal betweterig overkwam.

Uiteraard is de twintigste-eeuwse existentiële en socio-politieke achtergrond globaal gezien fel gewijzigd tegenover de Atheense en wordt de toegang tot de tekst uiterst bemoeilijkt door tal van tekstinterne en tekstexterne factoren (b.v. kennis van het Grieks en van antieke theaterconventies, verkeerde voorstellingen ten gevolge van de poëtica van Aristoteles en Horatius), door onbewust gehanteerde criteria (vooronderstellingen uit bv. Romantiek en Verlichting) of door een tanend begrip van het tragische op zich.

Daarom ook pleit Hans Oranje voor een voorstelling van geslaagde "transformaties" van de globale vorm/inhoudsrelatie: "De temps à autre, cependant, on voit un metteur en scène qui s'efforce de retrouver l'unité de la forme et des idées dans une tragédie grecque. C'est ce qu'il y a de plus difficile, de plus à admirer. Il va sans dire qu'une telle réalisation exige une étude approfondie du théâtre antique, et surtout du texte de l'auteur; en vérité, un tel projet demande que le metteur en scène suive, lui aussi, le chemin raboteux du philologue. Le plus difficile dans cette méthode de travail, c'est le procédé de transformation. Ici on n'adapte pas à son gré, mais on transforme un monde perdu. On ne peut pas transformer les images, le ton et le rythme, les sentiments et l'effet d'une pièce antique, à moins d'avoir une idée très nette du fonctionnement de tous ces éléments dans la pièce antique aussi bien que dans la représentation moderne"³.

Vaak zie je echter dat een regisseur zijn heil zoekt in het overbeklemtonen van enkele elementen uit de vorm, aardige gimmicks ongetwijfeld, die echter de inhoud en de gehele interpretatie sterk op de helling zetten. Valt een versie van de *Smekelingen* van Aeschylus (de 50 gevluchte dochters van de Egyptische koning Danaus zoeken hun toevlucht in Argos) op te voeren met een swingend Afrikaans koor van twintig vrouwen, met muziek geschreven door Senegalese muzikanten en een choreografie ingeïvoerd door een Liberiaanse choreografe? Deze opvoering illustreerde duidelijk de grote uitdaging bij het vinden van een geschikt evenwicht tussen de oude vorm en inhoud; hierdoor bood de bewerking zich nogal snel aan als een illustratie van een oude en een moderne vluchtelingenproblematiek (Theater van het Oosten, regie: Agaath Witteman, 1991; voor de inspiratie: zie Ariane Mnouchkine van het Parijse Théâtre du Soleil).

³ Hans Oranje, Quelques considérations sur la mise en scène de la tragédie grecque, in: Le théâtre antique. Son rôle et son importance dans l'optique des enseignements supérieurs et secondaires, o.c., p.172.

2. Ten tweede is er in de opvoeringspraktijk een terugkeer merkbaar naar de *roots*, naar verloren rituelen, naar archetypische patronen en naar het irrationele *tout court*. Friedrich Nietzsche was één der eerste filosofen om het soort humanisme dat het Westen altijd had verdedigd en waarin het onbezorgd had geleefd, te ondergraven en te wijzen op zijn fundamentele onvolledigheid. In zijn werk *De dood van de tragedie* (1872) toonde hij aan hoe het rationele denken en de humanistische traditie de krachten van het chaotische, het lelijke, het donkere en het irrationele totaal hadden onderschat en feitelijk hadden willen onschadelijk maken. Na de waanzin van twee wereldoorlogen ervoer de westerse mens een groot existentieel verlies en poogde antwoorden te vinden in verafgelegen culturen, mythen en rituelen. Niet enkel de Griekse mythologie (zie Giraudoux, Gide, Anouilh, Pound, Sartre), maar ook het Japanse No- en Kabukitheater en het verre Oosten (Peter Brook) dienden als een nieuwe bron en een nieuwe autoriteit. Deze tweede benadering stelt vragen naar onze gemeenschappelijke gedragingen en identiteit: wie zijn wij nu precies als Europeanen, wat is onze afkomst waard, wat is onze eindbestemming, wat is de waarde van onze geschiedenis, hoe verhouden wij ons tot ons lichaam...?

Vanaf de jaren '20 reeds werd door het modernisme de validiteit van het westers beschavingsmodel sterk in twijfel getrokken en werden beelden van verloren onschuld en zuiverheid, van vergeten ceremonies en identiteit sterk op de voorgrond geplaatst. Een groot aantal voorstellingen werd nu gebracht op sterk rituele wijze. Nogal revolutionair in de zeventiger jaren was het gebruik van het naakte lichaam, zoals reeds bleek tijdens de opvoering van de *Bacchanten* van Euripides, *Dionysos 69*, te New York in 1968-9 door de Performance Group van Richard Schechner. Uiteraard speelden in deze productie (en in de drugcultuur van toen) de drang naar sexuele revolutie en de strijd tegen het toenmalige establishment een hoofdrol, wat reeds zichtbaar werd in de oppositie tussen een burgerlijk geklede Pentheus en een naakte Dionysus (soms gespeeld door een vrouw)⁴. Uit deze voorstelling bleek reeds duidelijk dat een rituele context niet zomaar kon herschapen worden naar een modern publiek toe: hoewel dit werd aangespoord om deel uit te maken van deze rituele gebeurtenis, letterlijk werd gedragen naar de "rituele gemeenschap" en verzocht werd om tijd en ruimte even te vergeten, kwam de hoofdnadruk te liggen op een bevrijding van alle sexuele taboes. Iedereen maakte hier tenslotte het koor uit, de grenzen tussen acteurs en publiek vervaagden.

Onder de vele voorbeelden van een soberder gebruik van deze rituele opvoeringsstijl citeren we enkele producties rond de figuur van Medea. Een interessante rituele bewerking was de *Medea* van Andreï Serban (gespeeld in

⁴ Chr. Innes, *Holy Theatre. Ritual and the Avant-Garde*, Cambridge, 1981, p.181-184.

oktober 1972, hernomen op het Festival van Anjou, 1976). De toeschouwers daalden eerst af in een soort grot/kelder, voorafgegaan door de acteurs en het koor, die in de handen kleine kaarslichtjes droegen en voortbewogen als personen in een antieke plechtigheid. Kort daarop ontmoetten zij een negerin, de *trophos*, die riep en tierde in het oud Grieks, de ogen vol angst. Enkel dan werden de toeschouwers toegelaten binnen te treden in een grote en hoge ruimte en konden zij plaats nemen op banken langs de muren. De twee helften van de scène symboliseerden de twee verschillende machtssferen uit de tragedie. Medea diende de heilige *omphalos*, het centrale punt binnen de ruimte, voorbij te gaan, vooraleer de machtssfeer van Creon te kunnen binnentreden. Het koor wandelde langsheen de beide punten van invloed en drukte zijn gevoelens uit van angst en rusteloosheid. Aldus vervulde het zijn oude rol van begeleider en raadgever, gedroeg het zich op dramatische wijze en benadrukte de extreme gevoelens van Medea. De ritmische bewegingen van de leden van het koor drukten een soort majesteit uit, ontoegankelijkheid, vooral wanneer Medea het koor in processie volgde. Een dergelijk gebruik van het koor herinnerde het moderne publiek aan een aloude plechtstatigheid, aan een mythische periode waarin de mensen nog bewust waren van fundamentele riten.

Dit soort rituele voorstelling werd gemaakt vanuit een bijzondere soort dictie en alle klanken die de toeschouwers konden horen waren van niet-menselijke oorsprong. De invocaties waarin Medea de goden aanriep verstoorde de normale relaties van plaats en ruimte; geroep en gefluister, zwaar gearticuleerde klanken en verschrikkelijke weeklachten wilden een breuk teweeg brengen met het traditionele bewustzijn. Medea volgde het koor en werd veranderd in een godin op het einde van de tragedie. Uiteindelijk knielde het koor neer, kaarslichtjes in de hand, vlak tegenover de plek waar de tragische maskers neergelegd werden. Het koor acteerde dus als een soort eeuwig archetype dat de zinvolheid van het leven begeleidt, het leven, de waarheid affirmeert⁵.

Rituele muziek bij de *Medea* van Jorge Lavelli en Jean Vauthier werd geschreven door Iannis Xenakis (1966). Deze versie van het Medeaverhaal was gebaseerd op de tragedie van Seneca en belangrijk met het oog op meer recente producties (bv. deze van Heiner Müller) was de muziek geschreven voor het tweede koorlied. Enkel begeleid door percussie-instrumenten bezong dit koor de opkomst van de handel over zee alsook het verlies van menselijke zuiverheid. Dit koor veroordeelde de roekeloosheid en de waanzin van de Argonauten (cfr. Seneca, *Medea*, 360 sq.). De koren van Xenakis waren samengesteld uit niet-professionele zangers, amateurs, met een ongeschoolde stem, zoals dit ook het geval was met zijn koren uit de *Oresteia* die de opkomst van het noodlot

⁵ Duarte Mimoso Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, 1982, p.47 e.v..

opriepen. Belangrijk hier was het samengaan van een sterke dosis beschavingskritiek en een verlangen terug te keren naar een onbezoedeld verleden, naar een staat van zuiverheid en oorspronkelijkheid.

Uiteraard is de invloed van de theorieën van Antonin Artaud duidelijk merkbaar in het werk van regisseurs die zich voor rituele aspecten interesseren. Dit was zeker het geval in de Medeaproducties van Jorge Lavelli (1966) en Andreï Serban (1972). Artauds ritueel van de wreedheid stelde een aantal fundamentele vragen over de aard en functie van het westers psychologiserend en burgerlijk theater. Artaud wilde de aloude betekenis van de angst terug oproepen, de mensen opnieuw gevoelig maken voor dreiging, onbehaaglijkheid, offer en liturgie in functie van hogere en onbekende realiteiten in de mens.

Uiteraard dient men zich de vraag te stellen naar de functie van dit rituele theater in een hoogtechnologische maatschappij. Is dit een bewijs van een slecht geweten, is het een soort romantisch verlangen naar vroeger, een verlangen naar verre culturen en onbekende praktijken? Zeker speelt het verlangen naar een nieuwe sacraliteit een rol in een totaal onttoverde wereld en is het niet toevallig dat nu opnieuw vragen gesteld worden naar de religieuze bronnen van de tragedie. Dit bewustzijn valt te situeren in een besef van Verlies, van een verlies van gemeenschappelijkheid, van samen te kunnen dansen en zingen.

In Pasolini's film *Medea* stelt de prinses vast dat de Grieken, na hun vertrek uit Colchis, geen offers brengen aan de goden van het land waar zij aanleggen. Aan de mythische voorstellingswereld van haar geboorteland ont-rukt, slaagt echter ook Medea er niet meer in contact te leggen met haar grootvader de Zon en roept zij vertwijfeld uit: "Waar is het midden? Waar is de *omphalos*?". De *omphalos* als centrale organiserende plek van waaruit het mythisch en ritueel bewustzijn zijn waarde krijgt is echter verdwenen, ont-kracht. Je hoeft geen marxistisch regisseur te zijn om vast te stellen dat de Griekse veroveraars (en de westerse kolonistoren in het algemeen) het contact met een mythisch bewustzijn bij de onderworpen volkeren hebben verstoord.

De functie van het Griekse koor in producties als deze heeft te maken met een herstel van liturgische en rituele gevoelens. Sinds de westerse mens de Griekse en kristelijke goden heeft vervangen door zijn eigen beeld en zichzelf volledig "emancipeerde", sinds technologie en kapitalisme de enige westerse goden werden die effectief nog aanbeden worden, sinds ideologische roest op de traditionele verhalen is neergestreken, balanceert de menselijke conditie voortdurend in een wankel evenwicht. De actuele mens leeft in een nieuw soort spirituele chaos, ontzettend rijk aan mogelijkheden, vaak te rijk voor een meerderheid die niets liever wil dan veiligheid en duidelijke antwoorden. Hierdoor onzeker geworden voelt deze actuele mens zich dan ook ontzettend kwetsbaar en apprecieert hij in de kunst de aanwezigheid van archetypische

rollen, zoals de raadgevende voedster met haar schare dienaressen, de oude man als opvoeder en paedagoog, de gemeenschap der wijze mannen die oproepen tot reflectie. Veel van zijn oude rol en glorie alsook van zijn psychologische geloofwaardigheid heeft het koor ondertussen zeker ingeboet; wanneer de nadruk gelegd wordt op de rituele kontekst behoudt het koor echter aspecten uit zijn commentariërende functie (raad geven, waarschuwen, zelfreflectie) en vernieuwt het aspecten uit zijn esthetische functie. In die zin is onze tijd niet steeds geïnteresseerd in een dansend, zingend en bewegend koor, maar wel in enkele andere, rituele en archetypische elementen die niet langer gekende dieptestructuren aanboren. Zelfs zonder beweging, enkel door zijn dramatische aanwezigheid op de scène, wijst het naar de *condition humaine*, en daarom is het vaak bruikbaar in statische momenten van reflectie, in ogenblikken van wanhoop eerder dan in dynamische elementen van actie. Onze tijd weet stilaan wel hoe het verhaal afloopt en is niet steeds meer gefascineerd door de aristoteliaanse structuur van de tragedie, maar wij lijken wel gefascineerd door de krachten die ons verplichten diep in onszelf af te dalen om vergeten en archaische resten van onze persoonlijkheid op te sporen. In dergelijke voorstellingen boort het koor een existentiële functie aan die het in de Griekse tragedie toeliet verreikende uitspraken te doen. Als koor nam het immers ook de rol op zich van een verteller die zich van ruimere mythische samenhangen bewust was en dus ook vrij kon overschakelen tussen heden, verleden en toekomst, d.w.z. in staat was te reflecteren over de wijze waarop de goden zich inlieten met de gemeenschap die hen in een festival kwam viëren. Door te antwoorden op de diskursieve spreektoon van de acteur in een ander ritme en metrum en door lyrische ontboezemingen en grootse kosmische taferelen te schilderen, oversteeft het koor vaak de lokale situatie en wees op de grootsheid en de onkenbaarheid van de natuur. Aldus poogde het tot inzicht te komen in de samenhang der dingen en door te dringen in het domein van het eeuwig zijnde dat door mythe en ritueel beschreven werd.

3. Een derde benadering groepeerde een aantal op het eerste zicht zeer disparate en sterk individuele interpretaties van westerse auteurs, sommige psychologisch van aard, andere politiek of feministisch. Steeds stelden deze bewerkingen een aantal fundamentele vragen over het westers begrip "mens" en peilden vooral naar een aantal onderdrukte, niet uitgedrukte of verloren aspecten ervan. In dit soort benadering wordt de gefragmentiseerde mens weerspiegeld alsook zijn hoogst individuele interpretatie van de wereld. Vanaf de Renaissance en de Verlichting hebben westerse kunstenaars en filosofen steeds meer afstand ingebouwd tegenover de Grote Verhalen die de westerse aanwezigheid in de wereld hebben vorm gegeven. In de postmoderne gevoeligheid worden sterke

twijfels ingebouwd tegenover het burgerlijk vooruitgangsidee, worden de katholieke, socialistische, marxistische of liberale paradijzen en eindtijden ten zeerste geproblematiseerd. In het postmodernisme ontdekt de westerse mens dat hij het was die dergelijke projecties maakte, omdat hij ze nodig had om te overleven, om zich te troosten en een zin aan zijn leven te schenken.

De psychologische interpretatie

De westerse zelfzekerheid kreeg reeds flinke deuken in het begin van de 20e eeuw, toen de psychoanalyse en de antropologie leerden dat ook de westerse mens voorkwam in die verschrikkelijke nachtmerries waarover de antieke mythologie sprak, en dat deze dus niet alleen zaak was van barbaarse volkeren uit verre tijden of verre continenten. Oedipus handelt ook over de actuele mens, en niet over de prehistorische mens. In de beginjaren van deze eeuw bestudeerde het theater van Strindberg, Ibsen en Schnitzler het psychologisch en individueel gedrag van de westerse mens. Wanneer je in een dergelijk geestelijk klimaat een klassieke tragedie wilde opvoeren, dan betekende dit vaak het verlies van het antieke koor. Cocteau was een der eersten om het effectief te laten verdwijnen. In zijn *Antigone* uit 1922 reciteerde zijn stem een haast onbegrijpelijk geworden tekst, in de herwerking uit 1927 was het koor één luide, uiterst snelsprekende stem geworden. Het beroemde eerste koorlied werd uiterst summier weergegeven (*L'homme laboureur, l'homme chasse, l'homme pêche, il dompte des chevaux. Il pense. Il parle. Il invente des codes,...*), Antigone en Ismene spraken tot elkaar in de openingsscène, bewegingsloos, rug aan rug, de anderen schoven als beelden over de scène⁶.

Vanaf een dergelijk ogenblik zag het westers theater regelmatig totaal vereenzaamde helden en heldinnen, zoals die vele Medea's die zonder koor of goden het stuk dienden door te komen en zelfs niet steeds triomfeerden op het einde. Soms leefde deze Medea in totale afzondering en liepen de kinderen weg van haar. In de regie van Dirk Tanghe (NTG, 1988) werd de kindermoord dan ook uitgelegd als het resultaat van deze eenzaamheid. Uiteraard lijkt het verdwijnen van het koor nogal evident in een maatschappij waar de hoofdnadruk ligt op het individu, op zijn persoonlijke behoeften en zijn gebrek aan oriëntatie. De westerse mens werd uiteraard de meest interessante persoon om geanalyseerd te worden van zodra zijn goden het lieten afweten.

⁶ Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, 1991, p.147-149.

De politieke interpretatie

In het expressionistische theater van Hans Henny Jahnn (1926) speelde een zwarte vrouw de rol van Medea, niet in de rol van koningin, maar als tempeldienares, duidelijk een barbaarse vrouw, maar ook een vrouw die de primaire en elementaire krachten van de Natuur diende te belichamen. Zij was een elementaire kracht, een barbaars demonisch monster van de liefde. Dit drama van Jahnn was geschreven na de eerste wereldoorlog en was zwaar doordrongen van wreedheden en racisme. Het toonde aan hoe onze cultuur en godsdienst altijd gewerkt hebben met racistische, politieke en ideologische vooronderstellingen. Om deze boodschap over te brengen had de auteur geen koor nodig. De traditionele helden zoals Iason of de Atheners werden anti-helden, de politieke pretenties van een koloniserende natie traden duidelijk naar voor.

De *Médée* van Jean Anouilh (1946), dat zoals zijn *Eurydice* (1941) en *Antigone* (1942) deel uitmaakte van zijn *Nouvelles Pièces Noires*, werd geschreven vlak na de tweede wereldoorlog. De moderne auteur gebruikte de antieke personages om zijn eigen ongelof in de mensheid uit te drukken en om zijn gevoelens van eenzaamheid mee te delen. Het paradijs was verdwenen, de "condition humaine" was totaal gesecculariseerd, de afwezige god werd aangeklaagd: deze was er de oorzaak van dat de mensen nu leefden in een chaotische wereld. *Médée* werd herleid tot een zigeunerin die leefde aan de grenzen van de stad, een vreemdelinge die niet werd toegelaten in het racistische Korinthe. Mythische en irrationele krachten speelden hier geen rol meer en van een koor was geen sprake. *Médée* was een radicaal personage dat het middelmatige leven niet wenste te aanvaarden. Ze verkoos haar woonwagen in brand te steken en erin te sterven vergezeld van haar twee kinderen. Hierna keuvelden een cynische schildwacht en de voedster die haar meesteres niet wilde volgen in de dood rustig als volgt verder over het dagelijks leven:

Voedster: Men had geen tijd meer om naar me te luisteren. Toch had ik iets te zeggen. Na de nacht breekt de morgen aan en er moet koffie gezet worden en dan moeten de bedden worden opgemaakt. En als men heeft geveegd, heeft men een ogenblikje rust in de zon voordat de groente schoongemaakt wordt. Dan is het goed, als men wat geld te pakken heeft kunnen krijgen, met een warme borrel in het holletje van de maag. Daarna eet men soep en wast men de borden af. 's Middags de was of het koper en men babbelt wat met de buurvrouwen, en dan komt het avondeten zoetjesaan. Dan gaat men naar bed en slaapt...

Schildwacht: (Even daarna). Het wordt mooi weer vandaag.

Voedster: Het zal een goed jaar worden. Er zal zon zijn en wijn. En de oogst?

Schildwacht: Verleden week hebben ze gemaaid. Morgen komen ze terug, of over-

morgen als het weer goed blijft⁷.

Voor wie behoort tot het gewone volk is het leven nog zo slecht niet, het gaat gewoon verder. De stem van het koor werd gereduceerd tot een aantal tussenkomsten van een jongen of van soldaten die de persoonlijke overtuiging van de schrijver gestalte gaven. Het geloof in de collectiviteit was weg, alle dramatiek van samen nadenken, beraadslagen en tot oplossingen komen werd als irrelevant beschouwd. Het koor verloor zijn dramatische, esthetische en existentiële functies.

Het landschap waarin Heiner Müller zijn *Medeamaterial* in 1982 situeerde was zo mogelijk nog desolater. Volgens hem is het volk niet langer in staat grote ecologische en nucleaire rampen tegen te gaan. De opgeroepen desolate landschappen evoceren dus op een indirecte manier de desolate geest van de hedendaagse mens. Na een lange monoloog door Medea waarin haar relatie tot Iason en haar magische krachten helemaal niet meer belangrijk lijken, treedt zij naar voor als een vrouw die verplicht is haar problemen zelf op te lossen. In een hallucinante monoloog van wanhoop vloeien verleden, heden en toekomst in elkaar over, de oude mythe wordt geconfronteerd met een ongenadige beschavingskritiek. Enkel twee personages nemen nog deel aan dit drama, waarbij zoals bij zovele moderne herschrijvingen de mannelijke rol, de vroegere held, sterk verzwakt overkomt, ideologisch ontkracht. Iason geeft een zeer onzekere indruk en vervult de rol van het slachtoffer in een hopeloze wereld.

Dit politiek gebruik van deze tragedie moet er ons echter aan herinneren dat ook in de Atheense vijfde eeuw het koor aan zware verschuivingen blootstond. Wanneer men b.v. die koren analyseert bij Aeschylus waarin vrouwen optreden, dan vindt men oude vrouwen of niet geëmancipeerde vrouwen die gemakkelijk schrik konden aangejaagd worden (*Smekelingen*, de *Zeven tegen Thebe*). Geleidelijk aan, vooral bij Euripides, worden dit jongere vrouwen die soms sympathiseren met de hoofdfiguur. Deze verschuiving impliceerde dat het koor met de heros op een veel vrijere manier verbonden werd. In de *Zeven tegen Thebe* van Aeschylus zijn het vrouwen die nog bevreesd zijn voor hun leven, in de *Phoenissae* van Euripides wordt het verhaal verteld door vrouwen die op weg zijn naar Delphi en enkel op doortocht zijn. Ze zijn vol sympathie, maar blijven vreemden die zich gedragen op een tamelijk exotische wijze. Kitto stelt het als volgt: "The change from the public themes with which Sophocles had been dealing to private, psychological subjects inevitably made the chorus

⁷ Jean Anouilh, *Médée*, vert. Johan van der Woude, Arnhem, 1958, in: *Medealectuur*, samengesteld door A. van den Heuvel, Emmeloord, 1989, p.91.

more difficult to manage. The story of Medea (as distinct from the tragic conception) is a one that concerns Medea, Jason, their family and no one else. From the start the chorus is here an intrusion, dramatically out of place (...); later in the play it becomes a dramatic nuisance. It has to apologize for its arrival (vs. 131) (...) and for not helping the children"⁸.

In tegenstelling tot de hierboven sub 2. beschreven functie van het koor als vertellende, lyrische en reflectieve instantie speelde het koor echter ook nog de rol van een acteur. Sinds de introductie van de eerste acteur door Thespis werd de zuivere koorlyriek en dithyrambe verlaten voor een meer actieve en betrokken rol in de handeling. Het koor speelt in op de acteur(s) en wordt aldus deel van het spel. Het onvatbare en mysterieuze karakter van het Griekse koor ligt dan ook precies in de voortdurende afwisseling, binnen één en dezelfde tragedie, van de twee perspectieven. Enerzijds commentarieert het koor en staat het zelfs vaak buiten het spel, anderzijds (en enkele minuten later reeds) is het enkel acteur en neemt volop deel aan de actie. In de mate dat de tragedie zich ontwikkelt, valt het verlies op van de commentariërende en mythische dimensie. Euripides weekt de tragedie los uit de mythe en verlegt de dominantie naar de sfeer van het dagelijks leven en van een realistische beschrijving van de werkelijkheid. In de *Medea* verschijnen de vrouwen van het koor als medeplichtigen, die evenwel snel van partij kunnen wisselen, maar toch steeds van vrouw tot vrouw spreken. Groot is de verrassing echter wanneer Euripides in één van zijn laatste stukken, de *Bacchanten*, de irrationele krachten opnieuw invoert en het koor zijn aloude "visionaire" rol weer laat opnemen.

In de sterk gedemythologiseerde twintigste-eeuwse maatschappij is het koor uiteraard vooral aanwezig als acteur, als speler binnen een gegeven actie. Daarom is het van weinig belang dat een koor nog gespeeld wordt in een volledige bezetting of door enkele typische representanten eruit. De dramatische invulling van zijn rol lukt reeds vanaf één speler, zie bv. Hugo Van den Berghe in pull met rolkraag als koor in de *Thyestes* van Claus (1966). Wat ontbreekt in vele producties is uiteraard de lyrisch-mythisch-visionaire kracht die grotere verbanden legt; wat dus overblijft is de nadruk op het verhaal en de vaststelling dat de vroegere antwoorden er niet meer zijn.

De feministische interpretatie

Een typische ervaring voor onze tijd in dit verband is de feministische vraagstelling. Voor het eerst wordt de gehele patriarchale inbedding van de tragedie en de culturele geconstrueerdheid van mythe en religie duidelijk onder

⁸ H.D.F.Kitto, *The Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 1939, p.260.

woorden gebracht. De *Medea* van Euripides is een tragedie die zich uitstekend leent om de "gendered reality" sterk in beeld te brengen. Wie het eerste gesprek kent dat deze Medea voert met het koor (vs. 214 e.v.) weet waarom reeds in de Oudheid deze tragedie beroemd en berucht was om haar feministisch gedachtengoed. Wanneer Medea zelf besluit de vrouwenvertrekken te verlaten, poogt ze het koor als volgt voor zich te winnen:

"Van alles wat een ziel en bewustzijn heeft zijn wij vrouwen het slechtste bedeed. Eerst moeten wij voor een man een grote bruidsschat betalen, en hem daarna de macht over ons lichaam geven, het een nog erger dan het ander" (vert. G. Koolschijn, vs. 230-234).

In enkele recente producties werd deze feministische invalshoek scherp uitgebouwd. In de ogen van George Tabori heeft Medea de moord op haar kinderen niet zelf gepleegd (Ro Theater, 1983), een theorie waarvoor hij steun vond in het werk van de mythograaf Robert Graves die stelde dat het de Korinthiërs waren die de kinderen gedood hadden als wraak voor de moord op hun koning. In de versie van Tabori was het daarom ook Iason zelf die het bevel tot de kindermoord gaf. In deze voorstelling handelde hij als een dictator die beslist over de verdeling van de microfoons, en dus over het recht tot spreken. Alle vrouwen die in zijn stuk voorkomen worden gemanipuleerd: de prinses, de lerares die de rol van de *trophos* op zich neemt, de vrouwelijke dokter die het koor vervangt. Alle vrouwen werden verplicht de mannelijke waarheid uit te spreken, terwijl Medea zelf niet in staat was te spreken.

In de versie van Ursel Herrmann (Zuidelijk Toneel, 1993) was een koor van zeven vrouwen wel degelijk aanwezig op scène. De ruimte was sterk apollinisch geordend (geometrisch decor, driehoekig afhellend speelvlak, paleis als zwarte kubus, ...) en in de onderste driehoekige ruimte die de zaal inpriemde leefden de Korintische vrouwen. Voor het wel en wee van Medea verlieten ze hun schaars verlichte alkoven en telkens de koningin aan de winnende hand was bekleedden ze zich met kleurige lappen of trokken uitdagend de rokken omhoog. Tot een afdoende synthese tussen vorm en inhoud vermocht deze productie echter niet te komen. Het bleef een tragedie met herinneringen aan een opera, de zucht naar estheticisme stond doorleefdheid in de weg.

Een feministische invalshoek leidt niet alleen tot het blootleggen van vele patriarchale mechanismen, het brengt er moderne auteurs ook toe om totaal andere tekstsoorten te gebruiken en te schrijven. Zo is de monoloog (zie reeds Heiner Müller en zijn *Medeamaterial*) het middel bij uitstek gebleken om het vrouwelijk standpunt weer te geven. De monoloog geschreven door Dario Fo en Franca Rame "En God schiep de vrouw, ...voor keuken, kerk en kinderen",

in Vlaanderen opgevoerd in de beginjaren '80 door het Kollektief van de Internationale Nieuwe Scène, bracht een Medea die de kindermoord in een andere context plaatste en zelfs wilde rechtvaardigen.

Het feit dat een aantal stemmen zeker niet gehoord werden in de patriarchale traditie was voor een aantal studentinnen uit de Universiteit van Amsterdam de gelegenheid om Medea te spelen in gedeconstrueerde vorm (1983). De verschillende vrouwenrollen werden verdubbeld of veranderd, vele Medea's gaven commentaar op de rol die ze te spelen hadden en toonden de contradicties, de lege plekken en de stiltes in de tekst. Ze speelden een stuk waarin zij andere interpretaties dan deze van Euripides bespraken, en confronteerden literaire met niet-literaire teksten (bv. krantenartikels). De bestaande rolverdelingen werden geconfronteerd met recente mythische en ideologische inhoud. Een van de vragen die ze stelden was deze naar de patriarchale dominantie. De hedendaagse cultuur ondervraagt immers zeer sterk de redenen van de mannelijke dominantie in de godsdienst, niet alleen in de joods-kristelijke mythologie maar ook in de grieks-romeinse. Reeds in de zeventiger jaren verschenen hierover basiswerken als Merlin Stone, *When God was a Woman* (1978), en Mary Daly, *Beyond God the Father* (1973).

De jaren '80-'90 herschrijven thans aan een hoog tempo een aantal centrale mythen die onze cultuur bepaald hebben, men denke enkel aan Christa Wolf en Marion Bradley die de Trojaanse oorlog vertelden vanuit het standpunt van de vrouw en dus in hun romans de traditionele wijsheid van hoofd- en nevenpersonages (en dus ook van het koor) anders invullen.

In het hedendaagse theater speelt men de antieke tragedie met of zonder koor, eventueel met één of meerdere koorleden die de rol van het koor proberen over te nemen. De kunstenaar of de regisseur is niet langer een leraar voor zijn volk, zoals Aristoteles het wilde. Het hedendaagse theater verloor veel elementen uit het antieke koor, zoals de functie van de dans, de extase, het bewustzijn van het eigen lichaam en de eigen emoties, het samen oefenen, zingen en dansen in functie van de eigen stad. Aangezien we duidelijk ideologische en existentiële eenheid missen zowel in de gemeenschap als in het individu, is de regisseur niet meer de aangewezen persoon om een visie aan te bieden, raad te geven. Daarom is ook het beeld aan het verdwijnen van de traditionele westerse *heros* en functioneren een aantal principes uit de aristoteliaanse poëtica niet meer. Wij leven in een tijdperk van overgang en moeten wel het einde erkennen van een bepaald soort humanisme en mythologie.