

Een schokkende sint-vitusdans

Steven Heene over het hoge Dionysus-gehalte van de voorstellingen van Dood Paard

De grote dorst van Van Woensels personages

De theaterproducties van Dood Paard zijn verleidelijk. Dat laatste woord duikt spontaan in mijn gedachten op wanneer ik de voorstellingen *Wie...* (1996), *Titus* (1997), *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen* en *medEia* (1998) wil benoemen, of beter: met woorden wil benaderen. Terzelfder tijd beschouw ik deze tekst als een poging om het verband aan te tonen tussen deze vier voorstellingen en de verering door de oude Grieken van de god Dionysus, zoals beschreven door de 27-jarige Friedrich Nietzsche in zijn boek *De geboorte van de tragedie* (1872). Daarin spelen twee goden een dominante rol: Apollo, god van de schoonheid en van de esthetische orde, en Dionysus, beschermheer van het decadente en liederlijke leven. Het is namelijk mijn overtuiging dat er veel van de Dionysus-extase in de theaterproducties van Dood Paard zit, wat voor mij ook hun verleidelijke kracht verklaart.

Dood Paard heeft de voorbije twee jaar al dan niet verkapte tragedies op de planken

Titus - Dood Paard / Sanne Peper



gezet, met eigen teksten – geschreven of opgetekend door huisauteur Oscar van Woensel – naast verregaande bewerkingen van klassieke stukken als *Titus Andronicus* van Shakespeare en *Medea* van Euripides.

Wie al deze voorstellingen na elkaar ziet, kan zich niet van de indruk ontdoen dat een aantal motieven en ingrediënten steeds terugkeert, zowel in de eigen teksten als in de bewerkingen. Die indruk wordt nog sterker wanneer je ook het televisiewerk bekijkt dat Dood Paard de voorbije jaren voor de vPRO heeft gemaakt. Dan verwijs ik met name naar *Het Labyrint* (1997), een soap met een overtuigend realiteitsgehalte waaraan Van Woensel meeschreef, en vooral naar de korte film *Koppels* (1998), met behalve de vier vaste Dood Paard-acteurs – Oscar van Woensel, Kuno Bakker, Manja Topper en Gillis Biesheuvel – twee Vlaamse actrices: Veerle Van Overloop en Sara De Roo.

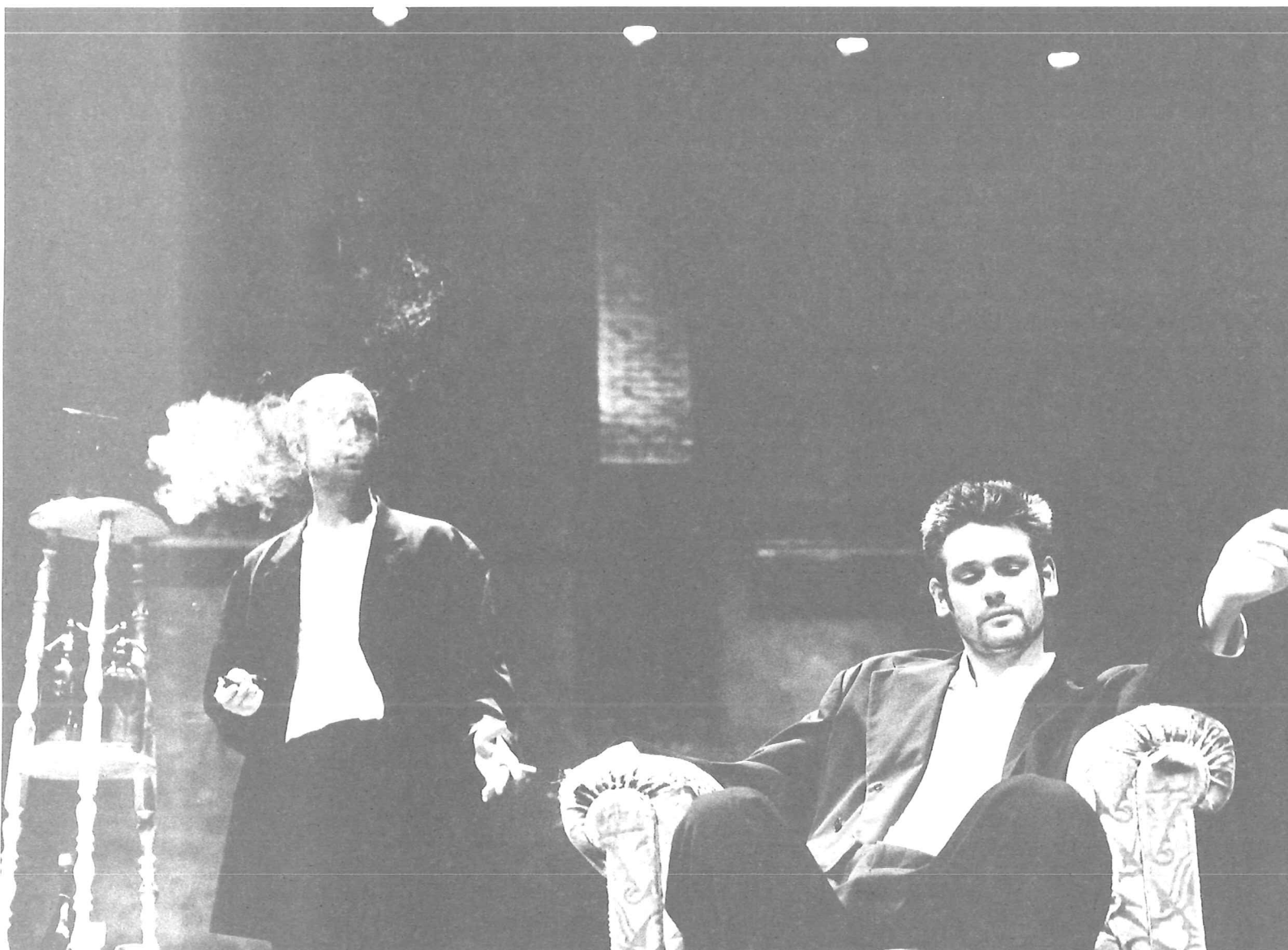
Een voorbeeld van zo een steeds terugkerend element is de uitgesproken groepsmentaliteit, zeg maar de intimiteit waarmee een bepaalde clan zich onderscheidt van een andere. In de theaterstukken *Wie...* en *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen* komt die intimiteit voort uit een familieverband: telkens gaat het om de kinderen van overleden ouders die samenkomen in de ouderlijke woonst waar ze – ondanks hun uiteenlopende temperament – samen mijmeren over wat vroeger was. Tekstschrijver Oscar van Woensel schuwt daarbij de herhaling niet, want in beide stukken werden de ouders door een gruwelijk ongeluk uit het leven weggerukt. Zo praten in *Wie...* de kinderen van een koppel mediagiganten over de flinke duit die het heeft gekost om de uiteengereten lijken van vader en moeder op te lappen, het

gevolg van een dodelijk auto-ongeluk. In *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen* hoor je tweelingbroers praten over de vliegtuigcrash die hen ouderloos maakte, opnieuw kinderen van een stel Nederlandse mediagiganten.

Maar ook in de verhalen van *Titus Andronicus* en *Medea* vormen familiebanden een essentiële drijfveer, want telkens dient er bloedwraak te worden genomen wegens een onrecht dat de familie werd aangedaan. In *Titus* zijn het de clan van *Titus Andronicus*, een Romeinse generaal, en de clan van Tamora, koningin van de Gothen, die met getrokken messen tegenover elkaar staan. In het geval van de tovenares Medea is er zelfs sprake van bloedwraak binnen het gezin, wanneer ze haar kinderen met de Griekse held Jason eigenhandig vermoordt omdat die haar heeft verstoten voor prinses Creousa.

In de televisiesoap *Het Labyrint* is het familieverband zo goed als onbestaande, want de kijker krijgt het wedervaren te zien van een groepje studenten dat toevallig onder hetzelfde dak woont. Toch kan je ook hier spreken van een clanmentaliteit, met jongeren die onderling ruzie maken maar meteen de rangen sluiten wanneer er een indringer op hun terrein komt. Een haast dierlijke intimiteit die nog explicieter en zelfs seksueel wordt in de korte film *Koppels*, waarin drie man-vrouwrelaties verstrengeld raken op een wild feestje, met als uitkomst in het ochtendgloren dat de partners werden geruild, met nog hooguit een suggestie van het wraakmotief.

Een tweede opvallend element dat de Dood Paard-producties mijns inziens gemeen hebben, is de afwezigheid van een ouder, een wakend oog, een beschermende god, zo te be-



Tussen ons gezegd en gezwezen - Dood Paard en Monty / Sanne Peper

noemen al naargelang de gespeelde tekst. Dood Paard legt daarbij, bewust of onbewust, een voorkeur aan de dag voor personages die alleen op de wereld staan, of hun situatie althans zo ervaren. In *Koppels* komt dat ondermeer tot uiting tijdens een scène in de badkamer, waar de heren zich hebben afgezonderd van hun lieven en waar gesproken wordt over de eenzaamheid, het *Remi-gevoel*, een verwijzing naar het bekende boek van Hector Malot. Diezelfde naam, Remi, keert ook terug in *Wie...*, wanneer de zonen praten over hun ongewild psychologisch isolement. Wie de verschillende stukken van Dood Paard op die manier na elkaar bekijkt, staat telkens oog in oog met zonen en dochters die zich op zijn minst benadeeld of in de steek gelaten voelen. Niet alleen door de vaderfiguur overigens: in *Wie...* is

de overleden moeder een actrice die tijdens haar leven alleen opbloeide op het toneel, als Thomas Bernhard-vertolker. Haar echtgenoot, de vader, heeft op zijn beurt weinig vleierende bijnamen gekregen: God, de Onsterfelijke, de Tiran. In *Tussen Ons Gezegd En Gezwezen* hoor je spreken over een klotejeugd en valt de naam Van Zutphen, een gemene en reactionaire psychiater, maar de best betaalde van Nederland, en tussen de regels zoveel als de tijdelijke ersatzvader voor minstens een van de getraumatiseerde zonen.

In *Titus* is de vaderfiguur niet zozeer de keizer Saturninus als wel het alomtegenwoordige Rome dat hij door zijn functie vertegenwoordigt. Rome is de stad der steden die bij aanvang van het stuk om een bloedoffer vraagt van de door Titus Andronicus overwonnen

Gothen. Later wordt de overwinnaar zelf het slachtoffer en zal Titus een symbolische vadermoord plegen door het leger van de Gothen met brieven over de Romeinse situatie in te lichten. Uiteindelijk wordt Titus doodgestoken door de keizer (en vadervertegenwoordiger) Saturninus, die vervolgens zelf door Titus' zoon Lucius wordt omgebracht.

Oog om oog, tand om tand: dat is het trieste maatschappijbeeld dat Shakespeare met zijn bloederige drama weergeeft en dat is ook het rechtsprincipe in het treurspel *Medea*, met opnieuw verraad dat met verraad wordt bekocht. Medea, dochter van de koning van Colchis, verraadt haar land door de Griekse held Jason het Gulden Vlies te helpen bemachtigen, volgt haar aanstaande echtgenoot naar Griekenland en verspreidt het lichaam van haar

broertje Apsyrτος in zee, om haar vader op te houden. Maar eens in Griekenland wordt ze zelf buiten spel gezet en neemt ze op bijzonder wrede wijze revanche op Jason en de zijnen. Zowel Titus Andronicus als Medea voelen zich in de steek gelaten, want er is niemand van de oudere generatie die hen nog een hand boven het hoofd houdt, hoezeer ze daar ook naar hunkeren. De gelijkenis met de ouderloze personages uit *Wie...* en *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen* is in dat opzicht merkwaardig en betekenisvol, hoewel het in deze laatste stukken dan weer compleet aan daden ontbreekt: waar Titus en Medea nog proberen het fatum te beïnvloeden, heerst er in de stukken van Oscar van Woensel schijnbaar een complete apathie, lijken de personages zich bij hun lot te hebben neergelegd, hoewel ze het niet nalaten om vaak cynisch commentaar te geven op deze situatie. De kinderen van de mediagiganten zijn kortom tragische figuren, maar zijn de tragedie zelf voorbij: het is wachten op iets dat de pijn kan verlichten, en intussen wordt er gepraat, gezwegen, gerookt en gedronken. Vél gedronken.

Ook daarin schuwt Van Woensel de herhaling niet: wie het begin van *Wie...* en *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen* leest, valt meteen de grote dorst van de personages op. In *Wie...* is de pijnstiller van dienst koffie met veel cognac, met voor het Gillis-personage een extra toevoer in de vorm van twee flessen whisky, zijn vrienden Jim en Jack. Die gunnen hem echter niet de verhoopte gemoedsverlichting, getuige Gillis' sombere monoloog met het veelbetekenende zinnetje: 'Ik zie, ik zie wat jij niet ziet en het komt door de drank.' In *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen* gieten de twee broers voortdurend calvados door hun keel, calvados van dertig jaar, even oud als zij. Het moment lijkt dus gekomen om Dionysus ten tonele te voeren, deze zoon van Zeus en Semele, god van de wijn, van de chaos, van de muziek, van de roes. Dionysus ligt mee aan de oorsprong van de Griekse tragedie en dat blijkt al uit de etymologie van het woord: 'tragedie' komt van het Griekse 'tragoidia' en dat is het resultaat van een samenstelling tussen 'tragos' (bok of satyr, de volgeling van de wijngod) en 'oidè' (gezing). In *De geboorte van de tragedie* beschouwt Nietzsche Dionysus als een van de twee pijlers van de Griekse tragedie, naast de god Apollo die symbool staat voor de droom, de orde en de esthetica.

Nietzsche, die in 1872, het publicatiejaar van zijn eerste boek, al drie jaar hoogleraar klassieke talen- en letterkunde was aan de universiteit van Bazel, zag in de spanning tussen deze twee goden de oorsprong van de kunst in het algemeen, want behalve naar de tragedie

wilde Nietzsche met zijn debuut ook de brug maken naar de Duitse geest, de Duitse samenleving en de muziekdrama's van Richard Wagner (1813-1883). De componist was tot 1876, het jaar van de eerste Bayreuther Festspiele, een vriend en inspiratiebron voor de jonge Nietzsche, een periode waarop deze later vijandelijk zou terugblikken in werken als *Götzendämmerung* (1889) en *Nietzsche contra Wagner* (1895).

Roes

Waarom nu *De geboorte van de tragedie* als inspiratiebron voor deze beschouwing van Dood Paard, nota bene een debuut dat door de oudere Nietzsche zelf werd bekritiseerd als jeugdige overmoed, het werk van een beginneling en Sturm und Drang (zie *Also sprach Zarathustra*, vierde deel)? Het antwoord is eenvoudig: de zelfkritiek van de auteur slaat vooral op het taalgebruik dat Nietzsche had ontleend aan Schopenhauer, en aan de vermenging van de analyse van de Griekse gebruiken met een beschouwing van de modernste dingen, zijnde de Duitse geest en Wagners muzikale invloed. De ontleding door de auteur van de Griekse tragedie blijft echter overeind en is mijns inziens spannende lectuur, omdat het een geloofwaardig licht werpt op nogal wat hedendaagse gebruiken, waaronder bijvoorbeeld de housemuziek en waaronder ook de stukken zoals die door Dood Paard op de planken worden gezet. Vooral de laatste productie, *medEia*, is wat dat betreft een dankbaar voorbeeld.

In *De geboorte van de tragedie* staat Dionysus voor de gewaarwording dat de dingen niet altijd zijn wat ze lijken, de chaos waarvan eerder sprake. Volgens Nietzsche gaat deze gewaarwording bij mensen soms gepaard met een zalige verrukking, een staat van zijn die hij omschrijft als de roes. Die wordt bijvoorbeeld bereikt door de invloed van narcotische dranken, zoals ze in de theatervoorstellingen van Dood Paard zo overvloedig aanwezig zijn: behalve in *Wie...* en *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen* wordt er stevig gedronken, met een gretigheid die een doel wordt in *Koppels*, waarin de drie koppels zuipen, vrijen, snuiven en blowen alsof het hun laatste nacht op aarde is, met slechts af en toe een pauze in de (af)stompende fuifmuziek. Volledig naar Dionysische traditie voelen de drie koppels zich één worden, zoals eeuwen geleden ook de Bacchische koren van de Grieken het leven vierden met zang en dans. De vervreemde, vijandelijke of onderworpen natuur viert het feest van de verzoening met haar verloren zoon, de mens, schrijft Nietzsche. Nu worden alle starre, vijandige grenzen doorbroken die nood, willekeur of onbeschaamde mode hebben opge-

richt tussen mens en dier. Zo is er in *Wie...* een prachtige scène zonder woorden, waarin de verlaten kinderen het plots op een hardlopen ter plaatse zetten en een stroboscooplamp deze vlucht het schokkerige, orgiastische ritme van een sint-vitusdans geeft, de fysieke openbaring van een geestelijke trance. Het is een element dat terugkeert in *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen*, wanneer de twee broers plots hun door calvados bereikte roes veruitwendigen door op de luide tonen van New Orders *Blue Monday* te beginnen dansen op de zetels waarin ze even voordien, nog half versuft, voor zich uit zaten te staren. Of in *Titus*, een voorstelling over absurde wreedheden die begint met de discobeat van *Born To Be Alive*, met dit keer geen danspasjes maar een tekstzegging die koortsachtig verloopt, tot de spelers uiteindelijk samen voor het voetlicht op stoelen ploffen. Dan wordt er gesproken over de begrafenis van Tamora die er geen is. Geen begrafenisritueel, geen treurende klokken – 'her life was beast-like', aldus Lucius. Andermaal is de mens verworden tot een beest, lijken Shakespeare en Dood Paard daarmee te willen illustreren.

Er is nog een andere reden om Dood Paard vanuit deze Dionysus-achtergrond te beschouwen. In voorstellingen als *Wie...*, *Tussen Ons Gezegd En Gezwegen* en *medEia* ontbreekt het vrijwel volkomen aan handelingen: de personages vertellen en sloffen misschien een enkele keer uit hun zetel, of staan rustig naast elkaar zoals in *medEia*. (Ook in *Titus* is de handeling ondergeschikt aan de zegging, maar hier wordt er nog letterlijk gespeeld, wanneer de acteurs bijvoorbeeld een pruik opzetten om de zonen van Tamora weer te geven.) Er wordt gepraat over het verleden, een benadering die door Nietzsche opnieuw als Dionysisch wordt gezien. In dit opzicht lijkt de Dionysische mens op Hamlet: beiden hebben ooit een ware blik geworpen op het wezen der dingen; zij weten, en vervolgens is handelen hen gaan tegenstaan, omdat hun handelen aan het eeuwig wezen van de dingen niets kan veranderen. Belachelijk vinden ze het, of schandalig, dat van hen gevraagd wordt om de wereld die uit zijn voegen gerukt is, weer in het spoor te brengen. Het lijkt een accurate beschrijving van de manier waarop de zonen en dochters van Dood Paard in de schijnwerpers komen staan: verwacht vooral geen oplossingen van hen, ze zien niet eens verbetering mogelijk voor hun eigen conditie. De laatste zinnen van *Wie...* en *medEia* spreken wat dat betreft boekdelen, respectievelijk: 'Dat is kut / Dat is heel erg kut' en 'Fuck you'.

Juist met *medEia*, de voorlopig laatste productie, lijkt Dood Paard de verbintenis met de

oude Griekse tragedie nog aan te halen. Weg zijn de zetels en de flessen likeur, ditmaal werd gekozen voor een sober concept waarin de drie acteurs – Van Woensel, Bakker en Topper – het publiek benaderen in stadia, met telkens een groot papieren zeil dat wordt afgescheurd al naargelang Medea zich dieper in nesten werkt. Belangrijk uitgangspunt daarbij is dat alle acteurs als uit één mond spreken: zij belichamen het koor dat aan de oorsprong ligt van het drama want van de tragedie. De rolverdeling blijft derhalve achterwege, en er wordt een verhaal verteld waarin de chronologie niet langer wordt gerespecteerd: Van Woensel, Bakker en Topper maken sprongen heen en weer in de tijd en stappen in en uit personages zonder een zichtbare code voor het publiek. *medEia* wordt zo een waarlijk Dionysisch visioen, waarvan het afgezonderde woordje media in de titel al een voorproefje is: met dat woord wordt zowel verwezen naar het koor als medium als naar de hedendaagse media, die eveneens verhalen reproduceren en commentaar geven op het reilen en zeilen van de poli-

tieke, economische en culturele protagonisten.

Volgens Nietzsche is het koor uit de Griekse tragedie het symbool van de opgewonden Dionysische menigte, die tegelijk medelijdend en wijs is. In *medEia* wordt dat bijvoorbeeld: 'I was a woman / I've always been a woman / I'll always be a woman', met als frivool detail de gelakte teennagels van de acteurs die, zelf mannelijk of vrouwelijk, allen Medea vertolken. Bovendien werd de oude Medea-tragedie vertaald, en bevat de uitsluitend Engelstalige tekst van Dood Paard een heleboel citaten uit bekende en minder bekende popliedjes, met nummers van The Beatles, Madonna en The Doors tot en met Nick Cave, Wu-Tang Clan en zelfs 2 Unlimited. Dat zorgt meestal voor gegiechel in de zaal, want Dood Paard weet hoe het een klassieke tekst weer fris en herkenbaar kan maken: door de tekst opnieuw openlijk te associëren met muziek, oorsprong van de tragedie.

Alsof er geen twijfel over moet bestaan dat de roes – de niet per definitie onprettige perceptie van de ons omringende chaos – van alle

tijden is, worden er tijdens de voorstelling ook dia's getoond, met beelden van kleine en grote mensendingen, van zuiderse, exotische plaatsen naast westerse interieurs en toestellen. Het flitst allemaal aan je netvlies voorbij, als om te zeggen: dames en heren, dit is allemaal één pot nat, toneel of geen toneel.

Bij Nietzsche wordt het belang van deze Dionysische, schijnbaar ongestructureerde overrompeling bevestigd door zijn afkeer voor het nieuwere drama, de opvolger van de oude tragedie maar dan met een plot: Het allerduidelijkst blijkt echter de nieuwe on-Dionysische geest uit de ontknoping in het nieuwere drama. In de oude tragedie was aan het eind de metafysische troost te bespeuren, zonder welke totaal niet te verklaren is dat men aan de tragedie genot beleefde. Vertaald met de woorden van het op de valreep verrassend hoopvolle *medEia*: 'It is okay that we make mistakes / No one on this level is perfect / It is okay to try and make mistakes / That is part of being a human being / We must sacrifice for the best / And the best has yet to come.'

SPEELTEATER GENT / DE KOPERGIETERY



Seizoen 98-99

een huis voor jonge kunst in Gent
Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen 1998

De producties van Speeltheater Gent:

Komosha - drum & dans & rap - regie JOHAN DE SMET
Kati?! Kato!? - over het verschil tussen jongens en meisjes - regie ARNE LIEVENS
Familievoorstelling tijdens de kerstvakantie - regie JOHAN DE SMET
Jubilee - Speeltheater bestaat 20 jaar!
Zéér Volle Maan - monoloog van en door WIM VAN GOTHA
Sikkepit - nieuwe tekst van WIM VAN GOTHA

Te gast in de Kopergietry:

STELLA DEN HAAG IN RESIDENTIE - BRONKS - BLAUW VIER - INTERNATIONAAL FILMFESTIVAL VAN VLAANDEREN, GENT -
TONEELSCHUUR HAARLEM - ALIBI-COLLECTIEF - ARTEMIS - HET PALEIS...

Dag- en avondvoorstellingen - workshops en theaterprojecten met kinderen en jongeren

Informatie en reservaties: Speeltheater Gent/De Kopergietry Blekerijstraat 50 - 9000 Gent tel. 09 233 70 00

Met de steun van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap (Administratie Kunst en Departement Onderwijs);
de Nationale Loterij; de Provincie Oost-Vlaanderen en de Stad Gent.