

broertje Apsyrto 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