

Franz Marijnen regisseert
Oedipus/In Kolonos

De verdere onttaking van zekerheid

'Het raadsel blijft het raadsel en mijn antwoord is het antwoord niet',
zegt Oedipus in het gelijknamige stuk van Seneca, in een vertaling
van Hugo Claus. Volgens Freddy Decreus kan je deze uitspraak
als een leidmotief beschouwen van de dubbelproductie
waarmee Franz Marijnen zijn eerste volledig eigen seizoen
in de KVS opende.

'Wie zoekt naar de betekenis van een bepaalde voorstelling op een bepaalde plaats en een bepaald moment kan het beste naar bestaande, aan die plaats en tijd gebonden conflicten op zoek gaan. Als een toneelvoorstelling erin slaagt, die op een voor een (groot) publiek herkenbare manier te verhelderen en/of zichtbaar te maken, is sprake van een betekenisvolle toneelgebeurtenis.' Aldus Guus Rekers in *Toneel Teatraal 1972/4*, naar aanleiding van de productie *Oedipus-Tyrannus* bewerkt door Heiner Müller en geïnsce-neerd door Benno Besson.

Weeral een Oedipus!

Waarom dus nu zo nodig *Oedipus* spelen? Deze westerse cultuur is toch voldoende bekend met het ge- en misbruik van de leer van Freud, we zijn nog maar net ontsnapt aan hele reeksen moederbindingen en al dan niet geslaagde vadermoorden in de vier uren durende drama's van Lars Norén, we hebben antieke en moderne goden van allerlei kunne toch al lang afgeschapt! Wijst het opvoeren van deze 'klassieker' ook maar op enige wijze op het bestaan van een 'betekenisvol conflict'?

Het antwoord van Franz Marijnen lag reeds gedeeltelijk vevat in de slogan *Van Oedipus tot Freud*, waarmee de KVS zijn programma 1994-95 had aangekondigd. Alex Mallems, dramaturg bij de KVS, zei hierover in *De Schouwburgkrant* van april 1994: 'De rode draad die doorheen die opeenvolgende stukken loopt zou kunnen zijn: wat is waarheid? Of vanuit een ander perspectief: wat is schijn?' 'Oedipus stelt zich de meest existentiële vragen over zijn afkomst: wie ben ik? waar kom ik vandaan?'

Fundamentele vragen dus, gesteld op het einde van een eeuw en een millennium, vragen die uitgerekend in een 'postmoderne' periode opduiken, aan het begin van een theaterseizoen dat bij de KVS zal eindigen met Peter Handkes *Kunst van het vragen*, een productie die zich situeert voorbij de grote antwoorden en vooral het vragenstellen zelf zal problematiseren.

Voor Franz Marijnen, die ooit een radikaal andere *Oedipus* maakte met zijn *Camera Obscura* in Jamestown (*Oracles*, van Andy Wolk, 1973), was deze voorstelling om een aantal redenen van groot belang: de eerste volwaardige uitvoering van een repertoire dat hijzelf samengesteld had,

een dubbelproductie die het seizoen opende, een zorgvuldig vernieuwd gezelschap, de consolidatie van een nieuwe speelstijl die het minder van wildheid en meer van diepgang moet hebben. 'De tijd van het pastel is angebroken', had hij zich reeds geruime tijd laten ontvallen. In zijn *Woyzeck* (1988), *Orgie* (1989) en *Macbeth* (1990) gloeide nog een onderstroom van brutaliteit en geweld, die volop uitbarstte in stukken als *Le Balcon* (1989) en *Bataille/Bataille* (1992). Wie anderzijds zijn repertoirestukken *De Koning Sterft*, *Koning Lear*, *Lange Dagreis in de Nacht*, *De Revisor*, *Eindspel*, *Drie zusters* en *Wachten op Godot* (1984-1992) zag, weet dat zich geleidelijk een grotere sereniteit in zijn voorstellingen had geïnstalleerd.

Wel Claus, maar toch helemaal anders

Eerste vaststelling bij het zien van deze productie: twee versies van *Oedipus* worden na elkaar gespeeld, de *Oedipus* van Seneca gevolgd door *In Kolonos* van Sophocles, ofwel twee tragedies die van elkaar gescheiden worden door 500 jaar cultuurgeschiedenis, ideologisch en literair volledig elkaars tegendeel zijn en enkel gemeen hebben dat ze een mogelijk vervolg op elkaar zijn. Wellicht denk je dan dat ze elkaar even weinig noodzakelijk zijn als *La Machine Infernale* van Cocteau (1936) en de *Oedipe* van Corneille (1659). Een drama dat zindert van een onbegrepen kwaad en geweld laten volgen door een verhaal over de piëteitsvolle opname in het heiligdom van de Welwillende Zusters in Kolonos lijkt wat geforceerd, maar wellicht denk je ook, zoals Peter Handke, dat een reis uit het oppervlakkige 'Voor-land' waarin wij leven naar het 'Achter-land' van Kolonos, dat meestal verborgen blijft in deze tijden, meer dan nodig is? Marijnen herstelt dus de zin van de oorspronkelijke trilogiegedachte à la Aeschylus door begin en einde van eenzelfde mythisch verhaal in één voorstelling te tonen. In *Kolonos*, geschreven door de negentigjarige Sophocles, kort voor zijn dood, kent overigens weinig actie. Oedipus die voorheen zierende blind was, kan nu pas in de zelfgekozen blindheid zichzelf en de anderen voluit zien. Hij maakt zich los van de laatste banden die hem met het handelende leven resten en verdwijnt in het heiligdom van de 'verzoenende wraakgodinnen'.

Tweede vaststelling. Je kiest als regisseur niet alleen voor een screen einde van

een gruwelverhaal, maar je schrappt uit de vertaling die Claus in '71 maakte als geesteskind van Artaud ook de politieke rol van het koor. Het koor bij Marijnen is niet meer de schuldige protagonist die zelf de moord op Laius heeft gepleegd en daar koning Oedipus voor laat opdraaien. Haast dertig jaar na mei '68 is het volk inderdaad niet meer 'de kiemcel van de revolutie'. Het koor valt dan op het einde ook niet meer terug in een comateuze toestand en dient deze koningsmoord niet als een psychodrama telkens weer op te voeren om in het reine te komen met zijn gevoelens van schuld. Een rituele en politieke versie zoals de *Thyestes* uit 1966 (regie: Hugo Claus) en de *Oedipus* uit 1971 (regie: Lodewijk de Boer) die boden, kan dus niet meer. De reactie tegen het burgerlijke en psychologiserende theater die dergelijke opvoeringen toen nodig maakte, heeft ondertussen andere vormen aangenomen.

In de plaats komen sereniteit en esthetiek, afstandelijkheid en abstrahering, en toch de doorleefde geschiedenis van een mens. De recente *Klaagliederen* van Toneelgroep Amsterdam en de *Perzen* van Hollandia bevestigen dat een dergelijke interpretatie van antiek materiaal tegenwoordig als nuttig en noodzakelijk wordt aangevoeld. De tijden van de wilde performance zijn voorbij, het fysieke en totale theater is weer naar de marge verdrongen. Is theater nog ritueel, dan enkel nog in een sterk geabstraheerde vorm (*All for Love*, BMC; *Leonce en Lena*, Hollandia; *Thyestes*, Zuidelijk Toneel). De suggestie wint het weer van het expliciet getoonde.

Een serene ruimte

Ruimtelijk zie je in *Oedipus* een open en leeg plateau, een lange trechtervormige kijkdoos, in drie opeenvolgende segmenten onderverdeeld, en uitmondend in een imaginaire diepte. Een aantal zijdeuren laten het koor opkomen en verdwijnen, de lege nis achterin is vooral bedoeld voor Oedipus die niet aan de mythische opgave kan ontsnappen en zijn rol dan ook als een bewuste mens uitspeelt, tot het bittere einde. De KVS-zaal werd voor de gelegenheid door scenograaf Niek Kortekaas zeer bedachtzaam omgebouwd tot een nieuwe abstracte en sobere ruimte die nog slechts luttele sporen overlaat van de oude bonbonnière. Door een aanhoudend knappe lichtregie van Andrew Gardner wordt ze omgetoverd tot een mysterieuze en irreële wereld, tot een plek waar se-

rene esthetiek aandacht vraagt voor een sterk poëtische tekst. Marijnen laat het koor niet samenzweren tegen de koning en gebruikt een aantal schokkende beelden en koorzangen uit Claus '71 niet. Hij boort een nieuwe betekenislaag aan door een (aanzienlijk versterkt) koor op de scène te zetten dat zich eerder gedraagt als een Sophocleïsche bron van wijsheid dan als een Senecaanse of Clausiaanse partner in het geweld. Een toevoeging dus van een sterk meditatief gegeven, een koor dat alle verhalen en uitleg eigenlijk reeds lang kent en de mens laat handelen, dwalen en zichzelf ontdekken.

Door gebruik te maken van de plek waar iets onuitsprekelijks gebeurt bij het begin en op het einde van het tweeluik worden beide tragedies bovendien sterk naar elkaar toe gemodelleerd en wordt ruimte geschapen voor het Onzichtbare, het Andere. Zoals de intrigerende affiche overall te lande reeds aangaf, wilde de regisseur het mythische oer drama zeker niet uit de weg gaan. Zowel de affiche als de openingsscène van Oedipus tonen in een vreemd roodachtig waas hoe een man en een vrouw de liefde bedrijven, elkaar als dieren dekken, waarbij koppen van stier en koe ritueel dansen boven opgewonden mensenlichamen. Van in het begin is er dus aandacht voor de mens als mens, voor de mens ook als dier, voor de mens als natuur en cultuur, liefde en drift, herinnering aan de verre oorsprong die de mens mythische verhalen deed uitvinden om een zin aan zijn leven te kunnen geven. De mens dus ook opgevat als raadsel en mysterie, als handelend bewustzijn in contact met de onbewuste oergrond van het zijn. In die zin wijst de ruimte als trechter ook naar het punt waar de verloren éénheid thuis hoort. Lokte het sterke openingsbeeld je blik voor de eerste keer naar de verre trechtermond, dan zie je gedurende de gehele eerste tragedie op die plek de vrouw zitten. In een stralend wit kleed troont zij daar, sereen en hiëraatich, onbeweeglijk in een diffuus groen licht dat het immer aanwezige en sterk esthetiserende blauwe scènebeeld uitdaagt. Iocaste, het prijsstuk van een voortaan mannelijke verbeelding, een beeld dat driften en verlangens zal gaan bepalen, de vrouw als hoer in de vitrine, de vrouw als eeuwige en overall aanwezige moeder-madonna. Meteen ook een archetypische voorstelling uit het theater van het duo Claus-Marijnen. Enkel wanneer deze dubbelzinnige vrouw

de ontknopning van het oude verhaal voelt naderen, komt zij uit haar verre schrijn naar voor, de haren nu los, de voetend strelend van de man die ze toch liefheeft: het standbeeld wordt vrouw, ook zij komt aan haar einde als een echte mens.

Niet de goden, wel de mens

Als toeschouwer ben je dus getuige van tijdeloze waarheden in een sobere, maar niet arme ruimte: een koning, koor- en familieleden, figuren halfweg de mythe en elk soort geschiedenis, ze zijn eeuwige gestalten in eenvoudige gewaden. Niet wat ze aan psychologische trekjes of karakter zouden hebben is belangrijk en wordt getoond, wel hetgeen zich daar bovenop afspeelt. Het toneelpersonage dus als 'persona', als doorkijk naar een diepere samenhang, een wezen dat de trillende, stampende en beukende verzen uit Seneca's gruwelversie niet meer veruitwendigt, maar nu op een bedachtzame wijze in de mond neemt en weet waarom dit zo dient te gebeuren.

Daarom is de sfinks niet meer het fantastische monster uit een romantische verbeelding à la Füssli of een abstract gedrocht uit Blindeman, maar een naakte vrouw, die de koning onderwerpt aan haar animale vrouwelijke krachten en van wie Oedipus getuigt na het oplossen van het raadsel: 'Maar zij is niet dood, / haar geur vlot weer in deze straten, / er is niets veranderd in dit leven, / het raadsel blijft het raadsel / en mijn antwoord, het enige dat ik kon geven, / is het antwoord niet!' Marijnen schrappt wel het grote koorlied van de leeuwin, een Clausiaanse toevoeging waarin de vrouw gelijkgesteld wordt met een sfinks-leeuwin, maar pleit, even hard als Claus, voor het ernstig nemen van het gevecht met de oervrouwelijke natuur. Het laatste beeld van *Oedipus* zal bij hem inderdaad dit zijn van een sfinks-vrouw die de lege plaats op de troon van de dode Iocaste opnieuw is komen innemen. Niet tegen de brokaten toneelgoden vecht deze Oedipus, want welk soort goden zijn het die antwoorden op een cassette-recorder meegeven en hun boodschap horen sputteren bij Oedipus' naderende dood in Kolonos? Over welke goden zou het moeten gaan wanneer een woedende Oedipus de blinde priester Tiresias (Senne Rouffaer) zomaar uit zijn rolstoel kan kieperen? Deze Oedipus die strijd voert is bij Marijnen de mens Oedipus, die in het leven gekomen is met een bepaalde erfenis, die met zijn verstand al-

leen niet weet hoe alles op te lossen valt. Daarom ook een sterk gereduceerde beschrijving van het rituele dierenoffer. Een hoofddoek wordt gespreid, een eenvoudig ritueel met kleine demonen grijpt plaats, aanvankelijk sterk geconceptualiseerd, geleidelijk uitgroeiend tot een exotische aanroeping, en ondersteund door dezelfde kloppende en stampende geluiden die elk moment van spanning begeleiden. Een schitterende prestatie meteen van de jonge Sofie Decler in de rol van Manto!

Geen voorstelling dus die de ene uitbarsting van woede op de andere laat volgen, geen exaltatie of furie, wel een Oedipus die uit onbegrip in opstand komt. Geen gezicht druipend van bloed na de verblinding, enkel een koning die zich traag een donkere bril opzet. Zelfs de verschijning van het rottend lijk uit de onderwereld wordt in de perken gehouden: wat voorheen de zitplaats was van een achtervolgde koning, verschijnt plots als een glazen en verlicht mausoleum waarin Laïus zijn zoon vervloekt. In het vervolgdrama, *In Kolonos*, wordt precies op die plek het enige decorstuk geplaatst, een olijfbloem, verwijzing naar het heiligdom der Eumeniden.

Oedipus/In Kolonos is een dubbelproductie in een ruimte die sober gehouden wordt en die voortdurend baadt in een irreal en sterk esthetiserend blauw licht. Marijnen kiest voor een acteerstijl die traag en gelijkmatig overkomt en die getuigt van een dictie en taalbeheersing die exemplarisch zijn. Wim van der Grijn, minder bekend in Vlaanderen, komt als Oedipus authentiek, groots en krachtig over. Dat deze dubbelproductie is uitgegroeid tot een der beste voorstellingen die in de KVS te zien waren, is het resultaat van een aantal factoren: het bewaren van zowel de rituele en verbale kracht van de Claus-Seneca versie als van de religieu-



De trechtersvormige scène uit *Oedipus*. Vooraan Oedipus, in de nis achteraan locaste, tussen hen in het uitgebreide koor / Leo Van Velzen

ze dimensie uit *In Kolonos*, het respecteren van de zeggingskracht van de prachtige Nederlandse poëzie en de timing van elk woord en elke stilte, het beschikken over een ensemble van uitgelezen acteurs die de dwingende sereniteit van de voorstelling kunnen bewaren.

Een nieuwe synthese?

Is deze voorstelling nu in enige mate een antwoord op een conflict dat typisch is voor onze ruimte- en tijdsbeleving? Ze is het in de mate dat ze een reflectie inhoudt op voorbijgaande spelstijlen en probleemstellingen en de behoefte toont aan een nieuwe synthese, buiten het politieke en rituele theater, en die zich concentreert op hetgeen nu nog het menselijke kan uitmaken. Geen gemoraliseer, geen boodschappelijkheid, wel de durf en de

drieste moed om vandaag de dag opnieuw te vragen wie of wat de mens is, de traditionele antwoorden voorbij. Twee tragedies als één lang meditatief gedicht, gedragen door een man die de mysteries van de natuur en de vrouwelijkheid maar wist te doorgronden met blinde ogen. Niet meer, niet minder. Marijnen dus ook, steeds verdergaand in zijn 'onttacking van zekerheid', steeds verder doorstotend naar het elementaire in de mens.

Freddy Decreus

«Een Nederlandse vertaling, zoals we eerst gebruikten, maakte Piemmes taal vrij droog en academisch. Terwijl zijn schriftuur kronkelig is: in één zin gebruikt hij zowel poëtische metaforen als platte scheldwoorden. In het Vlaams kan je beide registers gemakkelijker verbinden. Het gevaar is wel dat je de tekst banaliseert en verkleint. Ik zocht naar een evenwicht: spreek Vlaams alsof het om Nederlands ging, zei ik de acteurs. Ze moesten het aardse van het Vlaams omzeilen. Wat me altijd heeft getroffen bij Vlaamse acteurs is hun energie en konkrete aanwezigheid op scène. Maar hun verhouding met de tekst ligt moeilijker: ze vergeten namelijk dat taal muziek kan zijn.»

Philippe Sireuil in Teater van tegenstellingen, een interview met Philippe Sireuil en Jean-Marie Piemme rond de encenering van Zwak/Sterk bij Blauwe Maandag, in De Standaard, 17 jan. 1995. Voor Zwak/Sterk ontving hij de Prix Radio-France International.