

# De kunst van de herhaling in de Griekse tragedie volgens Fabre en Olyslaegers

## Mythe, droom, vleselijkheid, bovenmenselijk uithoudingsvermogen en sparagmos in *Mount Olympus* (2015)

Franco Paris

Vaak wordt terecht benadrukt dat herhaling de belangrijkste vertelstrategie is in het theater van Jan Fabre. Het grensoverschrijdende van zijn werk past niet in een afgesloten referentiekader, maar de Deleuziaanse visie op *performance* komt er wel duidelijk in naar voren. Kunst en kunstwerk zijn volgens deze Franse filosoof het theater van de herhaling waar 'het verschil moet worden getoond terwijl het verschil wordt'. Volgens Deleuze staat het ultieme element van de herhaling, het *ongelijksoortige*, tegenover het identiek-zijn van de representatie (Deleuze 2011: 30). Het oorspronkelijke zuivere lichaam, de *vieux guerrier* (de oude strijder) in de Artaudiaanse betekenis van het woord, wordt bij Fabre alleen bereikt door eindeloze herhalingen die gepaard gaan met pijn en lijden:

In het theater van de herhaling ervaren we zuivere krachten, dynamische lijnen in de ruimte die zonder tussenkomst inwerken op de geest en hem direct verbinden met de natuur en de geschiedenis (Luk Van den Dries 2014: 20-21).

De herhaling is in het theater van Fabre onlosmakelijk verbonden met discipline, met duidelijke verwijzingen naar de disciplinerings-theorie van Foucault, waarbij het lichaam zichzelf onder controle krijgt. Volgens deze theorie wordt het lichaam in een bepaalde ruimte geplaatst en heeft de 'gedetineerde' (de 'krijger van de schoonheid' in de bewoording van Fabre) vervolgens controle over zijn eigen lichaam. Fabre streeft naar een evenwicht tussen de positie van het lichaam van de performer en de tekst als dramaturgisch element. De dwang tot herhaling ontstaat vanzelf: juist door herhaling en disciplineren van de Fabriaanse performer wordt de differentie en dus de individualiteit zichtbaar. Bij het herhalen van steeds dezelfde acties komt de persoonlijkheid van de performer tot uiting, waarmee Jan Fabre laat zien hoe uniformiteit individualiteit wordt. Het lichaam van de krijger van de schoonheid, hoewel gevangen in de ruimte, is dankzij de herhalingen vrij. In diezelfde afgebakende ruimte herhaalt de tijd zich ook: hij dijt uit en eet zich vervolgens als het ware op.

De dynamiek van tijd en herhaling komt duidelijk naar voren in de door Fabre geregisseerde *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy*, een performance die 24 uur in beslag neemt. Jeroen Olyslaegers had van Fabre de opdracht gekregen om aan de hand van 33 Griekse tragedies – en maandenlange improvisaties van de Fabriaanse krijgers van de schoonheid – de tekst voor deze theatervoorstelling te schrijven. In dezelfde periode schreef Fabre poëtische teksten, die door hem vervolgens in de tekst van Olyslaegers werden verwerkt. De wereldpremière van *Mount Olympus* vond op 27 en 28 juni 2015 plaats in het Haus der Berliner Festspiele. In 2016 verscheen zowel een integrale tekst van de toneelvoorstelling als een aparte bundel van de poëtische teksten (*Restanten*) bij de Bezige Bij.

Het werd een in omvang en ambitie ongeziene theateropzet rond de Griekse tragedies, waarin dertig jaar theater samenkomt; een theatermarathon die het publiek bij elke nieuwe halte in vervoering brengt (Sigrid Bousset 2016: 7).

In *Mount Olympus* wemelt het van de herhalingen, die vaak uitlopen op een climax en extreem uitputtend zijn: niet alleen het lichaam van de performer raakt vermoeid door de fysieke

krachtmeting, maar ook dat van de toeschouwer, want *Mount Olympus* duurt inderdaad een etmaal lang. De herhaling betreft hier niet alleen maar het lichaam van der acteurs, maar ook cruciale tekstflarden. In de secundaire literatuur wordt er verrassend weinig verteld over het aandeel van de tekst in Fabres theater. Mijn bijdrage richt zich specifiek op de manier waarop Fabre en zijn auteur Olyslaegers omgaan met de vertaling/bewerking van de gebruikte Griekse tragedies: ik analyseer hoe hun script – dat inderdaad vol zit met parafrases, vertalingen en herhalingsen – de oorspronkelijke Griekse teksten bewerkt of herschreven heeft.

### **Een bondige parameter**

De baanbrekende publicaties van Hans-Thies Lehmann over het hedendaagse theater hebben duidelijk gemaakt dat het woord niet langer de scène beheerst. Bovendien wordt de gebruikelijke tekstuele en lineaire oorzaak-gevolg-aanpak veelal vervangen door een simultane en multiperspectivistische lezing: 'De tekst staat niet meer centraal [...]. Het theater brengt een disseminatie van stemmen.' (Lehmann 2011: 32). Heeft de tekst nog een belangrijke plaats in het eigentijdse theater van Fabre? En hoe wordt de taal dan ervaren? De teksten van Fabre zijn wel degelijk literaire teksten die tegelijk zijn visie op het theater verduidelijken. In zijn zoektocht naar een totaalkunstwerk neemt het woord, naast andere parameters als dans, performance, muziek, opera en improvisatie, toch een relevante en functionele plaats in:

De tekst staat niet centraal, de tekst is een belangrijke parameter, want als de tekst centraal zou staan dan zou je de taal van het theater miskennen [...]. De tekst is een even belangrijk lichaam als het andere lichaam. (Franco Paris, interview met Fabre, 2012)

Fabre houdt van het duel tussen tekst en beeld en van de dualiteit tussen wetenschap en kunst, die uiteindelijk tot *consilience* leiden. Deze Engelse term moet volgens de door Fabre vaak geciteerde entomoloog-filosoof Edward O. Wilson worden opgevat in het ruimere kader van de vruchtbare en stimulerende ontmoeting tussen alfa- en bètawetenschappen. *Consilience* moet ons in staat stellen om de grenzen van onze kennis te verleggen door verder te gaan dan de beperkingen van afzonderlijke vakgebieden die los van elkaar staan (Wilson 1999). De Britse filosoof William Whewell, die de term in 1840 introduceerde, legde destijds al de nadruk op een multidisciplinaire samenwerking. Wilson is op zijn beurt op zoek naar een synthese tussen de verschillende disciplines, naar een brug tussen natuur- en cultuurwetenschappen.

### **Mythe, droom en taal**

Aan de unieke productie *Mount Olympus* ging een lang voorbereidingsproces vooraf, waarbij tal van mensen betrokken werden, onder wie de bovenvermelde Duitse dramaturg en theaterwetenschapper Lehmann, Miet Martens, de vaste dramaturg van Fabres gezelschap Troubleyn, de scriptschrijver Olyslaegers, de componist Dag Taeldeman, de co-dramaturgen Luk van den Dries en Freddy Decreus en maar liefst vier generaties performers. Fabre vroeg aan alle acteurs en dansers om de Griekse tragedies alsook Aristoteles en Plato te lezen. Volgens hem stonden deze lectuur en dit antieke tekstmateriaal aan de basis van de improvisaties en van het werkproces.

Voor Jeroen en mij stond het al vrij snel vast dat de door ons geselecteerde klassieke rollen zouden worden losgekoppeld van hun ikonische namen. Zo besloten we bijvoorbeeld om personages als Medea, Pentheus, Oidipous, Agamemnon en Iokaste tot hun naakte essentie te herleiden [...], wraak, lust, jaloezie, liefde, hebzucht, hybris enzovoort. Want de Griekse tragedies gaan in essentie over jou en mij, zij gaan zonder uitzondering over de *condition humaine* (Annette Embrechts, Interview met Fabre, 2015).

In welke zin hebben Fabre en Olyslaegers zich aan complete hervertelling gezet? Hoe verhouden de zwetende, bloedende, glanzende, zoekende lichamen van de performers zich tot de mythes? Tijdens het schrijfproces van *Mount Olympus* komt onlosmakelijk de cruciale vraag naar boven wat de erfenis van de Griekse tragedie is. Volgens George Steiner (1980) zal het tragische

bewustzijn nooit meer herboren worden. Het theater wordt anders ervaren, de poëzie heeft geen kracht meer en het proza kan de verhevenheid van de oude tragedies niet evenaren. Bovendien ontbreekt het het moderne publiek wellicht aan de collectieve verhalen die aan de basis van de Griekse mythen lagen. Stefan Hertmans beweert op zijn beurt dat onze van ironie vervulde blik het onmogelijk maakt om nog een tragedie te schrijven:

Wij kunnen relativëren, we beschouwen een tragisch voorval als een ontwikkeling waaraan mensen zelf schuldig zijn, niet als een hogere fataliteit [...]. We geloven heilig in de relativering van waarheid – dat is onze antisacrale sacraliteit (2007: 277).

Deze relativering wordt door Fabre nog verder doorgevoerd door een veranderde kijk op het lichaam uit te beelden en alles terug te brengen tot een soort oermaterie:

De lichamen spelen een primordiale rol in de ontluistering van de mythe als ‘schone leugen’ [...]. Ik zie dus dat de hoofdmomenten uit de Griekse mythologie van binnenuit getheatraliseerd worden, dat lichamen een spanning en een plaats tegelijk binnen en buiten het verhaal opeisen. Eigenlijk wordt hierdoor de gehele mythologie gedeconstrueerd (Freddy Decreus 2016: 30).

Het feit dat de lichamen van hun religieuze elementen worden ontdaan gaat gepaard met een opvallende versobering van het medium tekst. De dichtertelijke taal van de tragedie wordt niet zelden uitgemergeld, maar de woorden houden hun betekenis en blijven verwijzen naar wezenlijke ideeën en gevoelens. Volgens Fabre zijn de taal van de mythe en de taal van de droom identiek en universeel. Hij noemt deze taal de *vergeten taal*. In *Mount Olympus* stelt hij de verhouding tussen de Griekse tragedies en de dromen als een vergeten en tevens verloren taal aan de orde. De verloren taal van de Griekse mythologie en van de droom is, hoewel de term anders doet vermoeden, altijd aanwezig in het menselijk brein in de vorm van intuïtie en instinct. In zijn bundel ‘intieme theaterteksten’ *Restanten* – fragmenten uit deze bundel zijn opgenomen in het script van *Mount Olympus* – legt Fabre dit concept verder uit: ‘Deze fantasierijke vergeten taal opnieuw leren / brengt ons / bij de belangrijkste bron van wijsheid: / de verwondering. [...] Deze universele vergeten taal / heeft een andere logica’ (Fabre 2016: 9). Deze taal is zowel vergeten als fantasierijk en dient opnieuw aangeleerd te worden om ons ontvankelijk te maken voor de verwondering. Het volgende fragment kan mijns inziens geïnterpreteerd worden als een perverse ode aan een soms naar een nachtmerrie neigende droom die het oedipale motief bevat: ‘Slaap verkracht me / nu! / Zoals elke zoon zijn moeder penetreert / in zijn kwellende maar vanzelfsprekende droom’ (Fabre 2016: 22). Dit motief is al sterk aanwezig in een van zijn allereerste teksten, *Een familietragedie* (geschreven in 1976 en uitgegeven in 2004), opgedragen aan Emile, Fabres vroeg gestorven broer. In dit werk staan relaties en conflicten tussen de familieleden – tweelingbroers, zus, vader en moeder – centraal. De spanningen monden uiteindelijk uit in incest en moord. ‘Dag moeder / heb jij mij gebaard? / Je bent zo afschuwelijk moederlijk / Ik wilde een vrouw, geen moeder [...] Mijn tengere geslacht / begeert de bloedgepulde lippen / van jouw geslacht’ zegt een van de getormenteerde broers (Fabre 2004: 81). De twee broers ondergaan hier wat in de Griekse tragedie *sparagmos* heet, het verschijnsel waarbij de held meemaakt hoe zijn persoonlijkheid verscheurd wordt. Is iedereen in zekere mate iedereen dubbelganger? Door de haast obsessieve herhaling van enkele zinnen, met kleine veelzeggende variaties, legt de auteur de nadruk op de beklemmende sfeer die vanaf het begin het stuk domineert.

Je schooltijd is voorbij / Wat is het onderwerp waaraan je je dood spiegelt? / Gaat het over je zozegde broer? // Je werktijd is voorbij / Wat is het onderwerp waaraan je je dood spiegelt? / Gaat het over je zozegde broer? // Je huwelijktijd is voorbij / Wat is het onderwerp waaraan je je dood spiegelt? / Gaat het over je zozegde broer? (Fabre 2004: 64, 67, 71)

In *Mount Olympus* schetst Fabre – in het tafereel ‘Achterwaartse oedipusdroom’ (2016: 110-112) – een Oedipus die zijn plaats in het oerverhaal zoekt. Hij snakt naar een soort verlossende, onirische dimensie, maar wordt telkens teruggeslingerd naar de vleeselijke aarde, mede door

middel van steeds terugkerende woorden als slaap, lichaam en droom:

Het fysieke lichaam en het waken / inruilen voor het droomlichaam en het slapen [...] Soms ben ik een held / met een Griekse erectie/ die de wereld redt [...] Soms hoor ik en zie ik flarden / van het overgeleverde verhaal / van een volk / over zijn herkomst en godsdienst / En simultaan creëer ik mezelf / mijn eigen mythe [...] Soms gebeurt het dat een droomvriend vraagt / Heb je vannacht van een varken gedroomd? / 'Nee, waarom vraag je dat?' / 'Omdat ik het genoeg had / Het oorverdovende knorren van een varken te horen'.

Deze droomgebeurtenis wordt voorafgegaan door de monoloog van Creon over de kwelling van de macht, 'Governare con terrore, o governare senza paura' (Fabre en Olyslaegers 2016: 105-107). In deze bewerking – gebaseerd op Sophocles' *Oedipus Tyrannus* – borduurt Olyslaegers voort op zulke thema's.

## Oedipus

Evenals Euripides vestigt Sophocles niet zelden zijn aandacht op de pracht van zijn stijl en op de schoonheid van zijn vers. Olyslaegers werkte aan een bewerking die uiteraard bedoeld was om gespeeld te kunnen worden: de tekst wordt afgewisseld met lineaire, vlotter leesbare zinnen en hortende en stotende zinnen, die passen bij de uitgesproken fysieke acties van de performers.

Wat wordt er weggelaten of behouden of eventueel toegevoegd met betrekking tot de verhalende tekst? De jambische trimeters van Sophocles worden niet overgenomen en in de omslachtigheid van de oorspronkelijke Griekse verzen wordt flink gesnoeid. Het taalgebruik is van een opvallende directheid en de nadruk valt, door middel van herhalingen, op oude en nieuwe woorden. Telkens terugkomende woordgroepen zijn bij Homerus nog een belangrijk onderdeel van zijn verteltechniek: de herhalingen maken het verhaal duidelijk, benadrukken vaste formules (gebeden, offers, rituelen) en veroorzaken geen enkele irritatie bij de lezers. Het gebruik hiervan neemt later geleidelijk af bij de drie grote tragedieschrijvers – Aeschylus, Sophocles en Euripides – die juist de *variatio* steeds meer gaan waarderen als stijfiguur. In zekere zin hernemen Fabre en Olyslaegers in feite de herhalingstechniek van Homerus.

In *Mount Olympus* is er sprake van een zorgvuldig opgebouwd betekenis-effect, waarbij nieuwe woorden en herhalingen een grote rol spelen. In de originele *Koning Oedipus* van Sophocles beschuldigt Oedipus Creon ervan een complot tegen hem te smeden met de bedoeling zijn troon in te nemen. Creon bepleit zijn onschuld tegenover de samenzweringstheorie van Oedipus door te zeggen dat hij wel gek zou zijn om alle privileges en eer die hij nu in Thebe genoot op het spel te zetten teneinde de macht – met alle gevaren die daarmee gepaard gaan – te verwerven. De verwijzingen naar een goddelijke dimensie (het orakel van Delphi, een waarzegger) verdwijnen in de aardse versie van Olyslaegers. Wat wel behouden blijft, is de reflectie over de implicaties van de macht (met de toevoeging 'charlatan'). In *Mount Olympus* wordt Creon op een ambivalente manier voorgesteld: 'Nu eens spreekt hij krachtig en luid, als een geboren leider, dan weer verstilt hij en sist de woorden met weezin omdat hij de last niet kan dragen' (Fabre 2016: 105). Zie hieronder het desbetreffende fragment in de bewerking van Olyslaegers:

Heersen met harde hand, of heersen  
zonder angst, gezegend in slaap?  
Een koning heeft geen vrijheid.  
Zijn dromen worden beheerst door de dreiging alles te verliezen  
en te worden ontmaskerd als charlatan;  
als een rillend stuk vlees in plaats van als iemand met koninklijke privileges.  
Het is veel beter om te heersen zonder een kroon,  
op de achtergrond, verscholen in de plooiën van het koningskleed.  
Echte macht betekent alles  
bekomen zonder angst,  
zonder slaap te verliezen 's nachts.  
Een koning dient soms dingen te doen die hij niet wil,

wordt daarom gehaat en beschimpt.  
Mannen achter de koning, mannen zoals ik,  
worden overal begroet zonder angst.  
Met sympathie worden we bejegend,  
zelfs vriendschap krijgen wij aangeboden,  
omdat mannen zoals ik  
in alle stilte  
dingen voor elkaar kunnen krijgen.  
Mensen hebben angst nodig als water en brood,  
maar niemand van hen weet waar die angst vandaan komt.  
Ze stellen zich geen vragen  
en beseffen daarom niet dat  
angst komt van mensen zoals ik.  
Mensen zoals ik vertellen dat er dreiging heerst,  
dat het gevaar uit het Oosten komt,  
dat onze stad moet worden verdedigd als een fort,  
met iedereen veilig binnen en de deur op slot.  
Ikzelf ben de bron van angst zonder dat iemand dat beseft  
en geef een gevoel van veiligheid daarvoor in ruil.  
Zo werkt het,  
maar het werkt pas echt zonder kroon,  
zodat ik voor niemand bedreigend ben.

Olyslaegers kiest voor korte zinnen, voor verduidelijking ('een koning heeft geen vrijheid') en streeft naar een vloeiend spreekritme en naar een directere communicatie. De Fabriaanse dimensie wordt verkregen door zinnen als 'een rillend stuk vlees' en woorden als 'slaap' en 'dromen' te introduceren, die respectievelijk de nadruk leggen op het lichaam en de diepe plek van vergetelheid. Een relevante toevoeging is ook de zin over het gevaar dat 'uit het Oosten' komt, met een duidelijke verwijzing naar de (eenen-)twintigste-eeuwse internationale spanningen. De woord- of woordgroepherhalingen hebben een beklemmende werking en bepalen ook voor een groot deel het ritme van het fragment: 'mannen (mensen) zoals ik' komt in de tekst van de Vlaamse schrijver drie keer voor en is afwezig bij Sophocles; 'angst/vrees' en 'dreigen/bedreigen' worden in de bewerking van *Mount Olympus* respectievelijk zeven en drie keer herhaald tegen slechts drie en één keer in de Griekse tekst. De vertaling van Ben Schomakers (*Het verlangen van Oedipus, Oedipus heerst* van 2013) volgt de originele tekst trouw. Deze tekst is bedoeld om gespeeld te kunnen worden en streeft naar een vlottere leesbaarheid ten opzichte van andere standaardvertalingen. Met andere woorden, in zijn zoektocht naar ritmisch proza vermijdt Schomakers de plechtige stijl van Sophocles. Hieronder zijn vertaling van de bovenvermelde monoloog van Creon – een dadeloze, ontwijkende en nogal laffe retor (Schomakers 2013: 148) – tijdens zijn ontmoeting met Oedipus (Sophocles 2013: 67-69):

Vraag je af, om te beginnen, of je werkelijk denkt dat iemand liever regeert en permanent in angst verkeert dan dat hij rustig slaapt, zonder zorg, zonder vrees, en toch macht heeft. Ik in ieder geval, want dat is mijn aard, leid liever niet het leven van een heerser, maar de vruchten van het heersen plukken wil ik wel, en volgens mij geldt dat voor ieder mens met enig verstand. Nu krijg ik van jou alles wat ik nodig heb zonder angst of dreiging, als ik zelf regeer, moet ik duizend dingen tegen mijn zin doen. Natuurlijk ben ik minder graag zelf heerser dan dat ik zorgeloos gezag en invloed uitoefen. Je zult me niet op die dwaze dwaling betrappen dat ik iets verlang dat niet mooi en profijtelijk is. Nu is iedereen aardig tegen me, iedereen prijst me, en

wie er iets van jou wil, spreekt mij daarop aan. Zo valt hem ten deel wat hij wenst. Geloof je werkelijk dat ik dit allemaal op het spel zet om in plaats ervan zelf te moeten regeren? Een man die helder denkt en veel begrijpt raakt het spoor nooit bijster. En nooit zal ik een vriend van zulk gedrag zijn of de aanwezigheid verdragen van iemand die zaakjes voor mij opknapt. Ga maar naar Delphi en verifieer of ik je het orakel niet woord voor woord exact gerapporteerd heb. En als dat niet zo is en ik als samenzweerder met die waarzegger ontmaskerd word? Oordeel me schuldig en breng me ter dood, de uitspraak zal unaniem zijn, want ik stem met je in. Maar klaag me niet aan op grond van een verward idee, het klopt simpelweg niet als je zonder aanleiding van beschaafde mensen verraders maakt, of omgekeerd. Wie zijn beste vriend verwerpt, keert zich tegelijk tegen zijn eigen leven, zijn dierbaarste manier van leven. Maar de tijd zal je het zuivere allooï tonen. Alleen de tijd bewijst dat iemand werkelijk rechtvaardig is, maar een onbetrouwbaar mens herken je binnen één dag.

Schomakers maakt langere zinsconstructies dan Olyslaegers, die op zijn beurt een directere, alledaagsere taal hanteert zonder dat de tekst aan zeggingskracht verliest. Schomakers' trouwe vertaling doet eer aan de rijke woordenschat, de *variatio* van Sophocles. Maar Schomakers' tekst betreft een vertaling, die van Olyslaegers is eerder een bewerking: hij herschrijft de Griekse tragedie van Sophocles door de herhalingslens van Homerus. In dit opzicht komt het Fabriaanse tot uiting, namelijk door de schoonheid en de technieken van de twee grote Griekse schrijvers te verenigen.

### **Medea**

In *Mount Olympus* (Fabre 2016: 278-294) is de Medea meer dan de zoveelste familietragedie waarin een vrouw, uit wraak, een monster wordt dat haar kinderen ombrengt. Medea wordt door andere motieven gedreven omdat zij een Oosterse vrouw is. In tegenstelling tot haar Griekse man Jason komt zij uit een andere maatschappij die verschillende normen en waarden hanteert. Daarom doodt zij haar kinderen om hen te bevrijden van een slaafs bestaan onder het Grieks, patriarchaal gezag. In de inleiding op zijn vertaling van Medea vertegenwoordigt de docent dramaturgie Klaas Tindemans een vergelijkbare invalshoek: 'Medea plaatst tegenover de wet van het "verlichte Griekenland" de zwarte zijde van het zelfbewustzijn [...]. Euripides verkent, op een provocerende manier, de grenzen van het bestaan van de mens als burger' (Tindemans 1993: XV). Euripides neemt dus de connotaties van het klassieke drama mee om ook iets belangrijks te zeggen over de hedendaagse situatie in zijn tijd. Een van de hoogtepunten van zijn tragedie is het confronterende gesprek tussen de twee hoofdpersonages na de kindermoord. Meer dan in andere bewerkingen van dit verhaal speelt in de versie van Olyslaegers het barbaarse, maar vooral het seksuele aspect een centrale rol. Dit is volgens sommige dramaturgen trouwens een legitieme benadering: 'In zijn werk concentreert Euripides zich op de mechaniek van de eros en de logica van de politieke strijd,' zegt Jans bijvoorbeeld (2002: 9). Ook in *Mount Olympus* worden de zesvoetige jambische verzen van Euripides niet overgenomen. De Vlaamse schrijver wijkt behoorlijk af van de brontekst, maar grijpt niet in bij de belangrijkste begrippen. Hij neemt veel beelden en mythische verwijzingen over en behoudt zelfs de Schrikgodinnen ('Mogen de Furiën je ziel verscheuren'). Hij benadrukt wel, herhaaldelijk, de vleselijke kant door woorden en formuleringen als 'kut', 'seks' en 'ziekte tussen de benen' te introduceren:

Jason: Je huwde me, zegende ons bed met kinderen  
en daarna heb je hen gedood,  
(...)

uit wrok,  
voor gewoon wat seks waarbij jij niet welkom was  
(...) (2016: 289)

Medea: Zij zijn dood vanwege de ziekte tussen de benen van hun vader (2016: 291)

Later zegt Jason:

Jij kut vol haat  
door mij door iedereen en de goden veracht (2016: 290)

In Tindemans' versie zegt de held:

Jij monster! Jij hatelijk wijf! Jij gruwel!  
De goden en ik en alle mensen walgen van jou! (1993: 57)

In tegenstelling tot Tindemans, formuleert Olyslaegers deze uitroep nog krachtiger:

Moordende kut.  
Ik haat je zo. (2016: 293).

De combinatie van plechtige woorden en zintuiglijke prikkels, uiteraard geaccentueerd door de lijfelijke gevechten, de herhaling van woorden en handelingen, katapulteert de toeschouwers naar actie, naar een 'sparagmos': het verscheurd worden, het uit elkaar rijten van de tragische helden en personages. Fabre en Olyslaegers gaan als het ware niet alleen de Griekse teksten en het mythische verhaal te lijf, maar ook de toeschouwers: '*Mount Olympus* werkt 24 uur lang visueel in op het publiek. Het membraan van de huid wordt dan een stuk kwetsbaarder, alles komt veel directer op je af, intellectuele maskers vallen af. Het publiek schreeuwt, tiert, huilt' (Annette Embrechts, Interview met Fabre, 2015). De duur, de emotionele spanning, de betrokkenheid van het publiek in *Mount Olympus* brengen ons terug naar de kern van het oude Griekse theater: een intens, collectief gebeuren met nieuwe gedeelde verhalen. De uitgeputte en opgewonden toeschouwers herontdekken de vergeten taal van de intuïtie en het lichaam dankzij het kunstmiddel van de herhaling. Het theater wordt opnieuw een collectief ritueel waarin de uitputtende en verbindende krachten van het leven zich via de zich herhalende acties en woorden van de performers openbaren in de lichamen van de toeschouwers.

## Bibliografie

Bousset, Sigrid. 2016. 'Voorwoord', in: Jan Fabre & Jeroen Olyslaegers, *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy. The script*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Decreus, Freddy. 2016. 'Vier brieven aan Jan Fabre', in: Jan Fabre & Jeroen Olyslaegers, *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy. The script*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Deleuze, Gilles. 2011. *Verschil en herhaling*. Vertaald door Walter van der Star en Joost Beerten. Antwerpen: Boom.

Dries Van den, Luk. 2014. *Het geopende lichaam*. Antwerpen: De Bezige Bij.

Euripides. 1993. *Medea*, vertaald en ingeleid door Klaas Tindemans. Amsterdam/Eindhoven: Het Zuidelijk Toneel.

Fabre, Jan. 2004. *Ik ben een fout. Theaterscripts & theaterteksten (1975-2004)*. Amsterdam: Meulenhoff.

Fabre, Jan. 2016. *Restanten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Fabre, Jan & Jeroen Olyslaegers. 2016. *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy. Het script*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.

- Hertmans, Stefan. 2007. *Het zwijgen van de tragedie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Jans, Erwin. 2002. 'Medea of de ironie van de gemeenschap', in: *Etcetera*, 79, jg. 19, p. 5-10.
- Lehmann, Hans-Thies. 2011. 'Van logos naar landschap. Tekst in de hedendaagse dramaturgie', in: Claire Swyzen & Kurt Vanhoutte (eds.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Antwerpen: University Press, p. 27-37.
- Schomakers, Ben. 2013. *Het verlangen van Oedipus, Oedipus heerst*. Zoetermeer: Klement, p. 133-230.
- Sophocles. 2013. *Oedipus heerst*. Vertaald door Ben Schomakers. Zoetermeer: Klement.
- Steiner, George. 1980. *Death of tragedy*. New Haven/London: Yale U.P.
- Whewell, William. 1840. *The Philosophy of the Inductive Sciences*. London/Cambridge: John W. Parker, West Strand/ J. and J.J. Deighton.
- Wilson, Edward O. 1999. *Consilience. The unity of knowledge*. New York: Vintage Books.
- [Interview met Jan Fabre]. 2012. In: Paris, Franco, 'Jan Fabre. Il corpo si fa scena', in *Acting Archives Review*, Anno 2, numero 4, novembre 2012.
- Interview met Jan Fabre. 2015. In: Embrechts, Karen, 'De Macht der Theaterlijke Traagheid', [http://www.staalkaart.be/app/kiosk/content/31/05\\_podium\\_01\\_14071.html](http://www.staalkaart.be/app/kiosk/content/31/05_podium_01_14071.html), geraadpleegd op 09-11-2018.

©Franco Paris

Bron: <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/vertalen-en-herhalen/december-2021/mythe-droom-vleselijkheid-bovenmenselijk-uthoudingsvermogen-en-sparagmos-in-mount-olympus-2015/>