

ker aflegt waardoor de acteur niet enkel over zijn volle mimische middelen beschikt om uiting te geven aan zijn verdriet maar waardoor hij ook wordt geïndividualiseerd als vader en grootvader.

Wat de tekst distributie betreft, valt het op dat Van Hove – tegen de gangbare opvattingen binnen de filologie in, waar het overigens ook een punt van discussie is, ervoor opteert de schuld betekenis van hun hoogmoedig gedrag tegenover Dionysos op het einde van het stuk door Kadmos i.p.v. door Agave te laten zeggen. Zij is het ten slotte die samen met haar zusters Dionysos' moeder Semele destijds heeft belastert en zo door Dionysos werd voorbestemd als instrument van zijn wraak vanaf het ogenblik dat hij haar met de bacchische extase strafte. Kadmos daarentegen heeft zich niet tegen de nieuwe godsdienst verzet. De reden dat hij de schuld betekenis op zich neemt kan dan worden verklaard vanuit zijn plichtsbefes om als stamvader de schuld van zijn geslacht op zich te nemen i.p.v. zichzelf vrij te pleiten.

Wanneer we daarnet spraken over de symbolen van de twee openingen die naar het speelveld leiden, dan moeten we nog wijzen op een derde die in de loop van de voorstelling wordt gecreëerd en die de meest symbolische van alle is. Wanneer Dionysos, door Pentheus gevangen genomen, opgesloten zit in het paleis, roepen de bacchanten in het tweede koorlied de godheid om hulp: "Kom vanuit de hemel, bescherm ons tegen de hoogmoed van de moordenaar"; op dat ogenblik dringt aan de rechterzijde een worteltak door het doosvormige decor, volledig bekleed met bruin pakpapier: dit is Dionysos die in een van zijn vele gedaanten, het levenssap dat bomen doet groeien (cf. de filologische vert. "Viens, prince aux boucles d'or, en brandissant ton thyse [...] réprime l'arrogance du tyran sanguinaire! v. 551-555), aan de bacchanten verschijnt. Zo hebben we drie openingen: links de buitenwereld, rechts het godenrijk en centraal het paleis waarin Dionysos als god-mens bij de aanvang van het stuk in een krachtige flits (die mogelijk verwijst naar de bliksemschicht die zijn moeder doodde bij zijn eerste geboorte), naakt (als bij de geboorte), met katachtige grime (een van de verschijningsvormen van Dionysos is een leeuw) verschijnt – dus precies tussen het godenrijk en de aarde in.

Met de opkomst van Agave, die slechts in het allerlaatste bedrijf als individu aan de scenische actie deelneemt, heeft Van Hove gezorgd voor een van de fraaiste scènebeelden. Agave draagt een enorme rok van witte stof die over het hele ver-

hoogde speelveld is uitgespreid. De indruk is groots en triomfantelijk – dat is Agave ook, in de waan dat ze een afgerukte leeuwepok in haar handen draagt. Wanneer Kadmos haar uit haar roes haalt ("Van wie is het hoofd dat je draagt?") en ze haar kindermoord inziet (de leeuwepok blijkt Pentheus' hoofd te zijn), heeft ze zich een paar keer om haar as gewenteld waardoor het lange witte kleed als een streng rond haar lichaam is gedraaid en legt ze Pentheus' hoofd (zijn harnashelm als metoniem) voor zich op de grond. Met Kadmos achter haar vormt dit een mooi visueel beeld van de drie generaties van het verstoten koningsgeslacht. Ondertussen lamenteren vader en dochter op een bij momenten net iets te melodramatische manier om de dood van Pentheus, waarbij de heel eigen zeggingswijze van Chris Nietvelt sterk herinnert aan haar optreden in *Le Diable au Corps*.

Als meest indrukwekkende tekstuële momenten onthouden we de erg functionele en rijkgeschakeerde zeggingswijze door Bart Slegers als Dionysos in de zo typische Euripides-proloog, waarbij hij naakt op zijn buik liggend, zijn tekst onderstreept met geroffel en getrommel van zijn hand op de vloer. De lichtspot die hem ondertussen van onderen belicht, bereikt hem via ingenieus geplaatste spiegels; één op de achterwand, een andere onder zijn gelaat (Narcissus?) als weerspiegelende vloertegel. Daarnaast zijn er de twee monologen waarin Warre Borgmans – oorspronkelijk waren er bij Euripides drie bodefiguren die door Van Hove tot één "volwaardig personage als boodschapper en stem van het volk" (tekstboek) zijn herleid – eerst als herder een beschrijving geeft van de bacchische riten op de heuvels (3de bedrijf), daarna als eigenlijke bode het relaas doet van de rituele moord op Pentheus door de bacchanten, aangevoerd door Agave (5de bedrijf). In beide verhalen, elk meer dan 100 verzen lang, is Borgmans ronduit schitterend. Jac. Heyer in de *NRC*: "Zó simpel van houding, gebaar en dicitie en zó intens geladen." Meer nog dan met zijn recente *Jago*, waar hij soms tegen zichzelf had moeten beschermd worden, bewijst Borgmans hier een van onze allersterkste jonge acteurs te zijn die als geen ander zijn stem als volwaardige opvoeringscomponent weet te hanteren en te beheersen.

Terwijl Van Hove er over het algemeen zeker in geslaagd is *Bacchanten* te ensceneren op een manier die tegelijk rekening houdt met de eisen van de tekst en met het culturele voorwaardensysteem van de gemiddelde toeschouwer, waardoor hij in zijn opzet een Griekse tragedie

tegelijk als *Fremdkörper* en als speelbaar theater te brengen, geslaagd is, toch enkele aanmerkingen. Nog steeds dreigt het gevaar dat sommige van zijn invallen het geheel ondoelmatig doorkruisen. Zo bijvoorbeeld in de wat groteske vreugdescène tussen Kadmos en Teiresias (eerste bedrijf); de waarschijnlijk als stijlbreek bedoelde maar daarom niet minder storende *Country & Western* uitbundigheid van de bacchanten (vierde koorzang); maar vooral het m.i. totaal overbodige visuele epiloogje na de eigenlijke epiloog waarin Dionysos, nu zonder goddelijk geveugelde haartooi, op een hoekje achteraan het speelveld een eertijdse bacchante koudweg neukt.

Wanneer de Griekse tragedie, zoals Van Hove beweert, een sfinks is die men maar sfinks moet laten (*De Morgen* 26.2.87) dan laat hij dit soort goedkope uitsmijters beter achterwege. Maar nogmaals, met *Bacchanten* als "afsluiting en bruggehoofd" naar het fusiegezelschap *De Tijd* (Akt/Vertikaal – De Witte Kraai) is *MacBeth*, hun eerste geplande productie, beslist iets waarvoor we uitkijken.

## Oidipoes/Kommentaar

Dat men vertrekkend vanuit een gedeelte afkeer van de meeste hedendaagse Vlaamse gecanoniseerde repertoiregezelschappen ook een heel andere kant op kan met een Griekse tragedie, bewijst BMCie die de confrontatie met Sophocles' *Koning Oedipus* aanging. Waar Van Hove opteerde voor een, al bij al, tekstgetrouwe benadering, daar vormt voor Joosten de tekst slechts aanleiding voor een eigenzinnige (eigen-tijdse?) interpretatie van de overblijvende tragedie. BMCie wenst zich blijkbaar als commentariërend theatermaker te profileren; eerder werden o.a. Lope de Vega's "*La dama Boba*" (*Alles Liebe*, 1985) en Shakespeares *Othello* (1986) aan een soortgelijk reductionistisch procédé onderworpen. Reeds eerder werd in dit tijdschrift gewezen op de gevaren die een dergelijke aanpak bedreigen (*Etcetera* nr. 17 over hun *Othello*) en deze productie slaagt er niet in deze te weren, wel integendeel.

In vergelijking met het relatief zelden geënceneerde *Bacchanten* ziet Joosten zich geconfronteerd met een indrukwekkende encenseringsstrategie van Sophocles' werk. Vanuit de behoefte hieraan toch nog iets nieuws toe te voegen, grijpt BMCie naar de grote middelen. Samen met Luk Perceval herschrijft Joosten de klassieke tekst tot een eigen scenario waarin de oorspronke-