

Aeschylus en de Golfoorlog

De Perzen van Peter Sellars

Iedere voorstelling van Peter Sellars is een pleidooi voor een politiek theater. Dat is opnieuw het geval met De Perzen.

Een stuk van meer dan tweeduizend jaar oud dat ook over de Golfoorlog gaat. Jan Goossens zag de voorstelling in Salzburg.

Salzburg, juni en juli 1993: na zeven jaar keert Peter Sellars terug naar het gesproken theater. In 1986 kwam er met zijn productie van *Ajax* een einde aan het experiment met het American National Theater in Wa-

Peter Sellars, *De Perzen* / Salzburger Festspiele/Ruth Wolz

shington dat onder zijn leiding stond. Nog maar eens ging het om een uiterst omstreden voorstelling en was de zaal zelden gevuld. Het geld was definitief op. Sellars' droom – de uitbouw van een Nationaal Theater dat, in de schaduw van het Witte

Huis, weer een centrale plaats in de Amerikaanse samenleving zou innemen, was voorbij. Volgens hem was het publiek niet bereid mee te gaan in zijn poging om met theater op radicale wijze aan politiek te doen, om van theater meer dan een *side issue* te maken. Hij concentreerde zich van dan af volledig op de opera. Nu is er *De Perzen*: de productie ging op 20 juli in première op het Festival van Salzburg en verhuisde in augustus voor tien dagen naar Edinburgh. In oktober loopt ze op Sellars' eigen Los Angeles' Festival, en daarna is ze nog te zien in Parijs en Berlijn.

De Perzen van Aeschylus

In tal van opzichten pikt Sellars met *De Perzen* de draad van *Ajax* terug op. Ook hier vormt een Griekse tragedie het uitgangspunt: met *De Perzen* won Aeschylus de eerste prijs op de stedelijke Dionysia in Athene in 472 v. Chr. Er is echter iets bijzonders aan de hand met dit stuk: niet enkel is het de oudste Griekse tragedie die ons werd overgeleverd, het is ook de enige tragedie die niet teruggrijpt op de verhaaltstof van de antieke mythen. Aeschylus heeft het hier over gebeurtenissen die zich nog geen tien jaar voordien afspeelden in Susa, de hoofdstad van Perzië. De held van het verhaal is Xerxes, koning van de Perzen; het thema zijn nederlaag tegen de Grieken in de zeeslag bij Salamis in 480 v. Chr., waaraan de



auteur zelf deelnam. De Griek Aeschylus vertelt het verhaal van de oorlog vanuit een Perzisch perspectief. Sellars vindt dat bijzonder moedig: voor 20.000 Atheners toonde Aeschylus de Perzische zijde van de medaille en maakte hij duidelijk “dat (zij) families hadden, steden, en een beschaving, en dat zij dachten dat ze in hun recht waren”, zoals Sellars het zelf formuleert. Meteen raken we de kern van zijn fascinatie voor dit stuk. Hij noemt het “een embleem van de mogelijkheden en verantwoordelijkheden van het theater: de krachtige combinatie van een documentair ooggetuigeverhaal en pure verbeelding om een complexe morele discussie te creëren”. Doorheen de Perzen kijkt Aeschylus in de diepten van de Griekse samenleving en nodigt hij de Grieken uit tot een radicaal zelfonderzoek: “Door de vijand menselijk voor te stellen, begint Aeschylus te suggereren dat we veel te leren hebben over onszelf door de ogen van anderen en dat hetgeen we van anderen denken te weten in vraag moet worden gesteld.”

De Perzen van Auletta

Het is Sellars niet enkel om *De Perzen* van Aeschylus te doen. Zoals steeds tracht hij in de eerste plaats te komen tot een confrontatie van dit klassieke materiaal met onze moderne samenleving, of alleszins aspecten ervan. Beide wil hij tegen mekaar uitspelen, of aan mekaar toetsen, niet enkel op het niveau van de encenering, maar ook op het niveau van de tekst zelf. Daarom vroeg hij auteur Robert Auletta uit New York, met wie hij ook al samenwerkte voor *Ajax*, om een moderne bewerking van *De Perzen* te maken, geïnspireerd op film-, foto-, en tekstmateriaal over de Golf-oorlog. Auletta werkte ongeveer een jaar aan ‘zijn’ *Perzen*, waarin hij, in de lijn van Aeschylus, probeert het Amerikaans-Arabisch conflict door een Arabische bril te vatten.

Niet enkel de taal lijkt hier rechtstreeks overgenomen uit oorlogsverslagen over operatie *Desert Storm*, ook thema en structuur ondergingen hier en daar enkele wijzigingen. Zo krijgt het familiedrama in zijn versie een veel crucialer plaats dan bij Aeschylus: Xerxes is in zijn machtsgeilheid in de eerste plaats een produkt en een slachtoffer van de blinde veroveringsdrang van zijn vader Darius, die nooit in staat was zijn zoon enige liefde te tonen. Atossa, koningin en moeder, staat als diplomate tussen beide vechtersbazen in. Deze configuratie verleent het stuk zijn hele dynamiek. Naar het einde toe drukt Auletta steeds nadrukkelijker zijn stempel op de tekst. Van de vrij korte exodos in de oorspronkelijke versie – een

beurtzang waarin Xerxes en het koor hun leed uitdrukken – maakt hij een bladzijdenlange, bloedstollende tirade, waarin een heel nieuwe Xerxes naar voren treedt. Uiteindelijk blijkt hij als enige klaar en duidelijk in te zien dat hij in feite moet opdraaien voor het fanatisme van beide partijen in het conflict. “All of you seem to be missing the point”, krijgt hij dan ook: zelfs zijn medestanders en zijn moeder.

Een eenvoudige ‘hertaling’ is het dus in geen geval, maar even essentieel is dat het hier niet gaat om een totale actualisering, die het werk van Aeschylus zonder veel omhaal en subtiliteit van het antieke Griekenland naar Irak, anno 1991, verplaatst. Het is niet zo dat de ene periode eenvoudigweg wordt ingeruild voor een andere, modernere. Net zoals bij *Ajax* zorgde Auletta ervoor, op uitdrukkelijke vraag van Sellars, dat verleden en heden, oorspronkelijke tekst en moderne elementen in mekaar grijpen en met mekaar zijn verweven. Een eenvoudig voorbeeldje uit de droom van Atossa toont meteen aan hoe dit functioneert, tot in de details van de tekst: “Until Xerxes suddenly appears. Yes, my son!(...) This burning young man...soft kidskin, black leather jacket, slashed to the waist, a silk turquoise undershirt, linen pants and Italian boots.” En even verder: “He had entered in his chariot you see, drawn by his slaves.” Sellars is ervan overtuigd dat enkel deze werkwijze het mogelijk maakt door te dringen tot de kern van klassieke teksten zoals die van Aeschylus of de opera’s van Mozart enerzijds en van de moderne samenleving anderzijds. Je moet ze tegenover mekaar plaatsen en ze hanteren als mekaars toetssteen. Hij verwijst in dit opzicht weleens naar Eisensteins manier van werken: door twee ideeën zo exact mogelijk tegenover mekaar te monteren krijg je er een heel precies zicht op en kan er een erg stimulerende wisselwerking tot stand komen.

De Perzen van Sellars

Op het niveau van de encenering tracht Sellars net zo te werk te gaan. Bij zijn produkties van de Da Ponte opera’s van Mozart stond de zoektocht naar een beeldtaal die deel uitmaakt van de ervaringswereld van de toeschouwer, ook al centraal. Hij vindt het volstrekt zinloos ernaar te streven beelden, denkwijze en gestiek van Mozarts tijd zo dicht mogelijk te benaderen. Dan laat je zangers en publiek enkel opboksen tegen een, in dit geval 18de eeuwse, referentiecode, die ze eigenlijk niet kennen en die enkel een extra barrière op weg naar de essentie van het werk vormt.

Daarom situeerde hij bv. *Le Nozze di Figaro* op de hoogste verdieping van de Trump Tower in New York: hij wilde komen tot een referentiekader met dezelfde betekenis en dezelfde verbondenheid met een nationale, historische en individuele identiteit voor het hedendaagse Amerikaanse publiek, als voor het 18de eeuwse publiek dat de première van *Nozze* bijwoonde. Wat Sellars toont, lijkt dan misschien weinig te maken te hebben met het oorspronkelijke werk: het gaat hem er inderdaad niet om de tekst nog eens te ‘spiegelen’ op de scène. Toch vindt hij dat hij enkel de bijkomstige instructies van de componist negeert, zoals de regieaanwijzingen, en niet de intellectuele kern van het werk. Integendeel, die staat centraal: alle ingrepen en wijzigingen komen precies voort uit een verlangen om die kern duidelijk over te brengen en perfect begrijpbaar te maken voor het Amerikaanse publiek.

De Perzen benaderde hij op dezelfde manier. De integratie van de Golfproblematiek in Aeschylus’ tekst zag hij als een middel om tot de essentie van die tekst door te dringen. Net zo probeerde hij in de encenering een aantal uitgesproken hedendaagse gegevens te combineren, in een poging om het wezen van het antieke Griekse drama zo dicht mogelijk te benaderen. Eigenlijk werd er voortdurend gezocht naar 20ste-eeuwse stilistische equivalenten voor elementen die eigen waren aan het Grieks theater. Heel veel aandacht ging daarbij uit naar de muzikale vorm van de voorstelling. Via meer dan 50 luidsprekers die doorheen de hele zaal waren aangebracht, begeleidde een zeer complex systeem van “geluiden” bijna de hele voorstelling. Geen geluid dat rechtstreeks verband hield met de tekst, veel eerder een auditieve suggestie van de dreiging en de hinder van de oorlog. Daarnaast was er ook een live-muzikant: Hamza El Din, afkomstig uit Nubië, die op zijn ‘ud’, voorloper van de luit, nu en dan zorgde voor rustpunten in de voorstelling, en zo in zekere zin de muzikale hartslag van de produktie was. Om het effect van de Griekse maskers te vatten, spraken alle acteurs, uitgezonderd Xerxes, door microfoons, die de stemmen versterkten, vervormden, of van echo’s voorzagen. Een heel intieme en intense sfeer kon worden gecreëerd, zoals in de monoloog van Atossa die haast het karakter van een ‘monologue intérieur’ kreeg, terwijl andere scènes haast ‘uitvergroot’ werden tot publieke confrontaties of televisiereportages. Acteurs die maskers dragen, moeten het uiteraard hebben van hun gestiek. Ook die is in Sellars’ produktie prominent aanwezig. Nogal evident is dat in

het geval van Darius, een rol gespeeld door de doofstomme acteur Howie Seago, die in *Ajax* ook al de titelrol voor zijn rekening nam. Seago spreekt 'met zijn handen', terwijl de andere acteurs beurtelings zijn tekst zeggen. Zo word je je opeens heel erg bewust van de expressiviteit van die gebarentaal, en Darius wordt terzelfdertijd een haast mytisch personage, waarin alle andere personages ten dele opgaan. Minder evident is de rol van de boodschapper: die wordt gedanst door de Javaan Martinus Miroto, uit de hofcompagnie van de koning van Jogjakarta. Miroto maakt gebruik van een amalgaam van vooral Indonesische, maar ook Westerse danstechnieken – hij studeerde o.a. enkele maanden bij Pina Bausch, om de boodschap van de nederlaag van Xerxes te 'verbeelden'. Ook zijn tekst wordt gezegd door de andere acteurs.

Participatie

De Perzen is niet historiserend, maar het gaat evenmin om een eenzijdige actualisering. Sellars probeert open beelden te creëren, die een scala van interpretatiemogelijkheden bieden. Tot op zekere hoogte zijn ze 'hedendaags', maken ze deel uit van 'onze' leefwereld, maar dat wil niet zeggen dat ieder spoor van het oorspronkelijke, klassieke werk eruit verdwenen is. De laatste scène van de voorstelling – Xerxes' tirade – is hier een mooi voorbeeld van. Eigenlijk vormt ze een complete stijlbreuk met het voorgaande omdat er wordt overgegaan van een enorme intensiteit en gelaagdheid naar een volledige kaalslag: de zaallichten worden aangeknip, geluid en microfoons worden uitgeschakeld. Sellars zag er letterlijk vanaf deze scène te ensceneren: hij wou dat de destructie en de uitzichtloosheid die in het stuk op dat moment een feit zijn, ook op scène terug te vinden zouden zijn. John Ortiz, als Xerxes, krijgt het gewicht van deze scène dan ook totaal op zijn schouders. Hij is enerzijds Aeschylus' Xerxes, die bij zijn terugkeer wordt beklaagd en terechtgewezen door de oude wijzen van het koor, omdat hij het machtige Perzische rijk in de vernietiging heeft gestort. Anderzijds ontstaat er ook een andere dimensie. Sellars bewoog zowat hemel en aarde om het supertalent Ortiz, die net de opnamen van de nieuwe *De Palma*-film had beëindigd, maar in het geheel geen klassieke achtergrond heeft, voor deze rol te strikken. Hij is 23, van Puertoricaanse afkomst, en groeide op in de zwarte wijk van Brooklyn, New York en met zijn slepende en suizende accent heeft hij onmiskenbaar iets van een "screaming American street kid". Even lijkt er een schaduw van de rellen

in South-Central L.A., de stad waar Sellars woont en werkt, in deze productie van een Griekse tragedie op te doemen...

Wat heel wat toeschouwers en ook journalisten in Salzburg bleek te irriteren, was dat in deze productie zo expliciet over een uitgesproken politieke kwestie als de Golfoorlog wordt gesproken. Sellars verantwoordt dat als volgt: hij stelt dat de Golfoorlog zowat de meest gecensureerde oorlog in de geschiedenis van de journalistiek moet zijn geweest. Het Pentagon controleerde alle berichtgeving, het aantal slachtoffers aan Iraakse zijde werd zorgvuldig verborgen gehouden. Theater kan in de toekomst volgens Sellars allicht functioneren als een alternatief medium voor publieke informatie, dat in staat is de resultaten van onze kostbare 'objectiviteit' een menselijk gelaat te geven: 'Televisie laat je een toeschouwer zijn, maar theater maakt van je een participant.'

De functionaliteit van kunst, en van theater in het bijzonder, is voor Sellars haast een obsessie. Theater dat niet 'bruikbaar' is voor de maatschappij waarin het tot stand komt en dat de toeschouwer niet zeer expliciet confronteert met bepaalde problemen of wantoestanden, vindt hij vrijblijvend en interesseert hem niet. Politici beschikken niet meer over de verbeelding om de samenleving door te lichten en om te vormen. Het is de plicht van de kunstenaar om zijn verbeelding heel politiek te gebruiken. Daarom wil hij ook dat zijn producties, in de mate van het mogelijke, worden getoond op grote festivals of in grote theaters in belangrijke steden. Daar kunnen de politieke stellingnames die ze bevatten de meeste invloed uitoefenen, hoe gering ook. Ook voor *De Perzen* is dat weer zo: na de festivals van Salzburg en Edinburgh loopt de productie nog in de Mark Taper Forum, het grote theater in L.A., en in Bobigny in Parijs en het Hebeltheater in Berlijn.

Sellars gaat in die functionaliteit heel ver: zo vindt hij dat theater, dat wordt gemaakt in een samenleving in crisis, in die crisis moet delen. *De Perzen* is een productie zonder decor, met een heel eenvoudige belichting, die heel makkelijk van het ene theater naar het andere kan verhuizen. Sellars hoopt de voorstelling ooit nog te kunnen laten spelen in middelbare scholen in de Verenigde Staten: hij vindt dat ze daar eigenlijk thuishoort. Volgens hem was *Pelléas et Mélisande* in Amsterdam zijn laatste productie met een erg dure en uitgewerkte vormgeving: samenwerking met grote scenografen zit er nog wel in, maar ze zullen zich aan kleinere budgetten dienen aan te passen.

Het L.A.-Festival

Van deze problematiek is het slechts een stap naar dat aspect van Sellars' werk dat hij zelf veruit het belangrijkste vindt en dat zowat de helft van zijn tijd opsloort: het Los Angeles Festival, waarvan hij de – onbetaalde – directeur is, en dat om de drie jaar wordt georganiseerd. Sellars vindt het een voorrecht te kunnen werken in L.A.: hij beschouwt die stad waarin een enorm aantal mensen en culturen tracht samen te leven, als een laboratorium van de 21ste eeuw. Met het L.A.-Festival probeert hij een bescheiden bijdrage te leveren tot het slagen van dat project. Een poging om een cultureel netwerk in de stad tot stand te brengen, dat de inwoners van L.A. laat kennismaken met de rijkdom en de verscheidenheid van de artistieke activiteit in hun eigen stad om hen zo dicht bij elkaar te brengen. De editie 1993, die loopt tot eind oktober, legt de klemtoon op de Afrikaanse, Afrikaans-Amerikaanse en Arabische kunstenaars die in L.A. werken, en staat in het teken van de thema's Thuis, Plaats en Herinnering. Waarom? De meeste inwoners van L.A. leven niet op de plaats die hun thuis is en trachten de herinnering aan thuis zo levendig mogelijk te houden. 'De eerste positieve noot uit L.A. zal komen van de wereld van de cultuur', aldus Sellars.

Jan Goossens