

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