

PHILOKTETES - VARIATIES
IN DE SCHEMERZONE
HERMAN ASSELBERGHS

Philoktetes - Variaties stond van in de startblokken in het teken van de aids-conditie van acteur Ron Vawter. Sinds hij rondtoerde met zijn dubbele theatermonoloog *Roy Cohn/Jack Smith*, rondom twee heel verschillende illustere homo-iconen die beiden aan aids overleden, maakte Vawter van zijn ziekte helemaal geen geheim meer. Twee jaar geleden vatte hij met regisseur Jan Ritsema het plan op om de Griekse Philoktetes-mythe op de Bühne te brengen. Wie het verhaal van Sophocles kent, weet meteen dat het niet om een toevallige keuze gaat. De krijgsheer Philoktetes wordt op weg naar Troje door een slang gebeten: hij houdt er een stinkende wonde aan over en omwille van de geur die hij verspreidt, wordt hij op een onbewoond eiland achtergelaten. Wanneer blijkt dat de Grieken hun oorlog niet kunnen winnen, reizen Odysseus en Neoptolemos naar Philoktetes om hem in het belang van de staat zijn onoverwinnelijke boog en pijl te vragen.

Het aanwenden van een klassieke tragedie over verstoting, isolement, ziekte, doodgaan, sociale en individuele belangen en zoveel meer, biedt een raamwerk, misschien zelfs een houvast, voor een van meet af aan erg breekbaar project. Want de voortschrijdende ziekte van Vawter hangt zwaar over de voorstelling. Niet in het minst in de ogen van het publiek. Aids maakte ook reeds onlosmakelijk deel uit van de laatste werken van Derek Jarman, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Herve Guibert en andere kunstenaars die de sociale en individuele realiteit van de pandemie niet uit de weg gingen en haar heel bewust in hun activiteiten integreerden. De voorkennis over de seropositieve status van de kunstenaar verzwaart onvermijdelijk het kijken en luisteren naar zijn werk. Elk detail ervan wordt onontkoombaar afgewogen aan en gefilterd doorheen die dwingende informatie.

Zelfs al zou je dat willen, er valt niet aan te ontsnappen: de media dragen nog bij tot die vernauwende blik. Naar aanleiding van zijn project spreekt Vawter in radio- en tv-programma's onomwonden over leven en sterven met aids. In dezelfde week van de première van het stuk organiseren aids-organisaties in dezelfde theaterzaal in aanwezigheid van Vawter een benefietvoorstelling van *Philadelphia* (Hollywoods allereerste officiële en openlijke film over de aids-crisis, van een beladen verwachtingspatroon geproken). Aids staat in de kijker, en dat is maar goed ook, maar de sensationele dimensies van het fenomeen staan enig intimisme lelijk in de weg. Het spektakelbeluste voyeurisme loert achter de hoek en naast terechte en gemeende betrokkenheid heerst in de mondaine wereld van de cultuur misschien ook wel wat misplaatste bon ton-bekommernis om de ongeneeslijke ziekte. De drie tv-schermen bij *Philoktetes - Variaties* tonen lange tijd schichtig ogende gieren...

Om intimisme is het in *Philoktetes-Variaties* nochtans juist te doen. Ron Vawter is immers geen onbekende meer voor het theaterpubliek. Zijn vertolkingen bij The Wooster Group staan in het geheugen gegrift, zijn kortstondige verschijningen in films als *Swoon*, *Silence of the Lambs*, *Philadelphia* en *Sex, Lies and Videotape* steeds een aangename verrassing. Het nakende afscheid van zulk een prachtige en vertrouwde acteur valt

dan ook zwaar. Een metafoor voor zijn heengaan zette hij zelf al een eerste keer op het podium in de finale van Roy Cohn/-Jack Smith. Aan het eind van de herwerkte versie van The Wooster Groups *Brace Up!* nam hij op aangrijpende wijze afscheid vanop een videoscherm. In Leslie Thorntons video *Strange Space* wendde hij een gedicht van Rilke aan om gestalte te geven aan zijn onafwendbare dood. Geruchten en bewaarheidde verhalen over herhaalde hospitalisaties doen ondertussen het definitieve vertrek dichterbij komen. En nu verzorgt hij dan live en zonder schroom de enscenering van zijn eigen sterven en begrafenis.

Drie teksten, drie keer een variante op hetzelfde verhaal: John Jesurun, Heiner Müller, Andre Gide. Drie acteurs: Vawter, Dirk Roofthoof, Viviane De Muynck. Drie kleine, vierkante podia staan naast elkaar opgesteld, voor elke tekst één. Het middenste podium heeft een hellende vloer, erop staat een scheve tafel met in het blad drie tv-schermen ingelegd. Het linkse podium is een bassin, tot boven de enkels gevuld met rode vloeistof, daarin een neprots en een echte rolstoel. Op het rechtse podium ligt een hoop plastieken bloemen aan de voet van een rechtopstaande, open doodskist. Een vierde platform hangt boven in de nok van het theater. Daarop een muzikant, vrijwel onophoudelijk in de weer met bandopnemer en percussieinstrumenten. Vier schamele, geïsoleerde eilandjes. Een grote Bühne in fragmenten uit elkaar gevallen, de te kleine brokstukken lijken nog te krimpen onder de voeten van de drie acteurs. Een doorkijk-scène ook: bij de eerste aanblik aan het begin van het stuk geeft ze al haar geheimen prijs, je krijgt wat je ziet.

Laten zien, alles tonen, zichtbaar maken, daar is het Vawter en Ritsema om te doen. Dus werd geen moeite gedaan om de spots te verbergen of de bekabeling weg te stoppen. De podia zijn eigenlijk niet meer dan doorzichtige constructies. Wanneer een audio-tape wordt teruggespoeld, blijf je de klank versneld horen. Wanneer een video-tape wordt uitgezet, zie je de pauze-indicator op het beeld oplichten. Het stuk kent geen eigenlijk begin: de acteurs komen de zaal ingewandeld en doen hun sound-check voor de ogen van het publiek. De zendmicrofoons op hun lichamen schenken hen gedurende de hele voorstelling geen moment van privacy: hun gefluister en gekuch is voor de hele zaal hoorbaar.

Vawter gooit bovendien zijn eigen afgetakelde lichaam in de publieke arena. Tonen de videobeelden eerst nog flarden van zijn ge-x-straald lijf, het duurt niet lang vooraleer hij het vervangt door de ondubbelzinnige feiten. Naakt neemt hij plaats op de tafel, de wonden van de huidkanker duidelijk op zijn benen afgetekend, de vermagering niet langer weg te cijferen. "The cadaver directs the autopsy", klinkt de tekst van John Jesuruns *Philoktetes*-adaptatie.

De ondertussen geijkte postmoderne versplintering en de gekende Brechtiaanse vervreemdingstechnieken zijn hier niet langer een spel, maar willens nillens bittere ernst. De deconstructivistische truuks die we ondertussen al wel uit het hoofd kennen - zoals het vergeten van de tekst, het acteren met de tekst in de hand, de valse start, het in- en uit de rol stappen, het uit de rol vallen - gebeuren dit keer bij momenten uit noodzaak. De bittere ironie wil dat *Philoktetes* - *Variaties* de boutade die luidt dat een theatervoorstelling elke

avond anders is, perfect illustreert. De zieke Vawter kan de ene dag op meer kracht, meer concentratievermogen én meer pijn rekenen dan de andere. Sommige avonden dikt hij zijn conditie aan, andere avonden hoeft hij ze niet eens aan te dikken. Die schommelingen zitten in de productie ingebouwd. In zekere zin neemt de acteur elke avond weer ter plekke de taak van de regisseur over. Zijn uithoudingsvermogen leidt het gebeuren, bepaaldt het spelverloop, regelt de improvisaties.

En hij maakt het zichzelf niet bepaald gemakkelijk. Voor een doodzieke man loopt het geschuifel op de nauwe en hellende speelvlakken, het over en weer en op en af de trappen lopen, het waden door het water, het ontkleden en het naakt zitten, de worsteling met de lange Duitse monologen, niet altijd van een leien dakje. Het gestuntel maakt bijgevolg bewust het hart van de voorstelling uit. Daarom is *Philoktetes - Variaties* een onmogelijke voorstelling: het verschil tussen gespeelde en onvervalste uitputting, tussen theater en werkelijkheid, valt voor de toeschouwer niet langer (en zeker niet na één visie, want dan ontbreekt een vergelijkingspunt voor structuur en spel) te ontwaren. De overschrijding van spel naar realiteit en omgekeerd kan enkel worden vermoed, maar het is moeilijk om er de vinger op te leggen. Die ene avond wordt er tijdens dat tekstfragment steun gezocht tegen een paal en moeilijk ademgehaald. De andere avond wordt die tekstflard ingekort en het script er bijgehaald. De gerenommeerde jazzcomponist en -muzikant lijkt daarboven maar wat aan te klungelen. Te pas en te onpas voorziet hij de voorstelling van te bruuske, vaak zelfs onhoorbare muzikale interventies. Zijn getrommel en het oneigen geblaas op een gedemonteerde trombone komt al even ongereid uit de lucht vallen als de projectieschermen waarop filmmaakster Leslie Thornton haar ongepolijste collage van eigen opnamen en found footage projecteert.

Er verloopt niets naadloos in dit stuk, en dat is de bedoeling. De verschillende teksten, de verschillende talen, de verschillende nationaliteiten, de verschillende genres, de verschillende media,.. het is allemaal wat te veel. Maar daar gaat het misschien juist over. Over het teveel worden, over het uit de hand lopen, over het controleverlies. Theater als het leven zelf: onaf, onvolmaakt en onbestuurbaar. Maar toch vooral ook theater, dat ondanks en dankzij de overhangende, zware schaduw van de aids-crisis ook over andere dingen wil praten. Onbeschaamd en ongeremd laten acteur en regisseur de grote onderwerpen de revue passeren. Leven en dood worden brutaal gestalte gegeven. Het omvangrijke beeld van een zwangere vrouw vult het filmscherm terwijl de aanwezigheid van een echte doodskist geen moment uit het zicht verdwijnt. Er rest geen tijd voor subtiliteiten. Tekst, medewerkers, publiek, kortom de hele voorstelling staat ten dienste van die ene acteur, van zijn laatste tocht doorheen de schemerzone.

Want ondanks de gewilde obsceniteit van *Philoktetes - Variaties* plooit het stuk helemaal op zichzelf terug. Het is, net als haar drie eenzame podia, zelf een eiland. Haar spelers spelen met mekaar, voor mekaar (vaak met de rug naar het publiek), tegen mekaar en vooral Vawter met, voor, tegen en in zichzelf. Zijn zeggings van de Müller-tekst weerklinkt zelfs in een quasi-onbestaand Duits (hij spreekt aan de hand van een oorplug de woorden na van een cassetterecorder). Dit is een inwaartse reis in het hoofd en het hart van Ron Vawter. De

teksten dienen nog slechts als leidraad. Van John Jesuruns uitzinnig, psychedelische versie van het Sophocles-drama, van Müllers wrede en cynische *Philoktet* en van Gides hoogdravende en ter plekke met plezier verminkte *Philoctète ou le traité des trois morales* zinderen vooral fragmenten na. Vawters magistrale stem zorgt ervoor dat de teneur van het geheel niet verloren gaat: verdriet, woede, onmacht, kwetsbaarheid, overgave, een verlangen naar een hogere werkelijkheid. Laverend tussen de microscopische opnamen van bloedcellen en de wijde opnames van het heelal, suggereert het beeldmateriaal vooral met een uitdeinende explosie in slow-motion een staat van gewichteloosheid.

Halverwege tussen deze en gene zijde van het bestaan, voert deze acteur nog een laatste ritueel op. Een definitieve performance in de strikte zin van het woord. Hier wordt niet louter geacteerd, maar van het moment zelf gebruik gemaakt. Een therapeutische voorstelling dus, want het lijdt geen twijfel dat Vawter letterlijk voor dit gebeuren leeft (hoe indrukwekkend en ontroerend was, na dagenlange moeizame repetities en opname in het ziekenhuis, zijn avondlange energieuitbarsting bij de première). Maar evenzeer een rituele voorstelling, een terzelfdertijd beredeneerde en geëxalteerde uitdrijving in de wilde traditie van The Wooster Group. Een willens nillens ingehouden variatie op *LSD, Just The High Points of Frank Dell's The Temptation of Saint Anthony* waarin de mogelijkheden en beperkingen van bewustzijnsverruimende ervaringen intens worden geëxploreerd.

En niet zonder humor en zelfrelativering. Het laatste deel is een aanstekelijke zwarte komedie. Een begrafenisceremonieel in travestie op de tonen van de pathos van Gide. Flarden bezwerend oriëntalisme op de klankband, schreeuwerige kimono's, verkleedpartijen met pruik en jurk, compulsief bloemen schikken, Sarah Bernhardt morbiditeiten. Het lijdt geen twijfel, deze chaotische fotosessie, op de scène geënsceeneerd door Vawter, is een stap in het universum van Jack Smith. Het metaculeuse klungelen niet als resultaat van de fysieke aftakeling, maar als *état-de-vivre*. De bittere ernst van de tongue-in-cheek, de innige treurnis van de smakeloosheid, de esthetiek van de high-camp of de leugen die de waarheid sprekt. Fotograaf Ron Vawter belandt aan het eind zelf in de kist. Die fatale repetitie eindigt uiteindelijk nog met z'n drieën onder een witte sluier. De twee anderen ondersteunen Vawter op een wankel stoel terwijl hij naar boven reikt. Hij beveelt alle lichten uit. In het duister floept nog een korte film aan en toont Vawters rondtollend lichaam in de ruimte. Een afscheid van formaat.

Philoktetes - Variaties staat in het Brusselse Lunatheater van 3 tot 12 maart en in de Antwerpse De Singel van 16 tot 19 maart. Vervolgens loopt de toernee langs Berlijn, Amsterdam, Salzburg, Frankfurt, Hamburg en de Verenigde Staten.

Philoktetes - Variaties. Tekst: André Gide, John Jesurun, Heiner Müller. Concept: Jan Ritsema en Ron Vawter. Regie: Jan Ritsema. Spel: Ron Vawter, Dirk Roofthoof en Viviane De Muynck. Muziek (compositie en live-uitvoering): Henry Threadgill. Video en film: Leslie Thornton. Decor: Herman Sorgeloos. Licht: Jim Clayburg. Kostuums: Ann Weckx. Productie: Kaaitheater (Brussel), Holland Festival, Hebbel-Theater (Berlijn) in co-productie met Felix-Meritis (Amsterdam).

3 januari

Mijn eerste repetitiedag. De acteurs lezen samen met Jan Ritsema de Müller-tekst. Daarbij gaat het niet zozeer om het zoeken naar een inhoudelijke interpretatie, als om het begrijpen van de betekenis van de woorden. In de geest van Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen* (Over de geleidelijke ontwikkeling van de gedachten tijdens het spreken) wordt gezocht naar de ontwikkeling van gedachten in de tekst. Voor Müller zijn daarbij de *angle-scheidslijnen* zeer belangrijk, waar de betekenissen deels samenvallen en in een andere richting verdergaan. Müller argumenteert over de reikwijdte van het (politieke) handelen, maar doet dat nauwelijks vanuit de psychologie van de personages maar door de grammatica van zijn taal, die een grammatica van het denken wordt, van 'de geleidelijke ontwikkeling van gedachten tijdens het spreken'. Ruimte, tijd en handeling worden verplaatst in het spreken, hebben plaats in de taal.

Daartegenover Gide. De basis van zijn taal is de ethische grondconstitutie van de afzonderlijke figuren, die in een tweede fase weer tot gedachten moeten worden. Bij Gide staan de drie personages voor drie verschillende morele opvattingen en houdingen. Uit hun confrontatie ontwikkelt Gide de actie. Een mogelijkheid voor de eerste dialoog tussen Odysseus en Neoptolemos in de Gide-versie: het discours van een professor met zijn beste student; ze hebben een filosofisch probleem, de professor wil de student stap voor stap brengen tot een eigen oplossing van het probleem, tot zelf denken, en toch zet hij hem op zijn spoor. Dat is een mogelijkheid voor de spreekstijl van de personages, maar het heeft geen verband met de scenische realisatie.

Wat is het verschil tussen de drie versies die we gebruiken? Kan dat in één begrip geformuleerd worden? De teksten van Gide, Müller en Jesurun bouwen in hun verschillende strategieën en oplossingen een spanningsveld, een denkproces, dat tegelijk in drie richtingen loopt. Aan het einde daarvan is er niet langer één oplossing maar meerdere. Bij Gide vindt Philoktetes in de vrijwillige eenzaamheid inzicht. Bij Müller wordt hij lafhartig vermoord en zo uit de 'gevangenis der ideeën' bevrijd. En bij Jesurun verandert hij in een vrouw.

4 januari

Het eiland Lemnos: de oude Grieken wisten dat Lemnos een bewoond en vruchtbaar eiland was. Het onvruchtbare, eenzame en koude Lemnos (bij Gide) is niet zozeer een realistisch landschap, maar veeleer een beeld/metafoor voor het innerlijke isolement van Philoktetes: het psychisch isolement brengt Philoktetes om. Het eiland staat ook voor de manipulatie van zijn gedachten, die onvruchtbaar maken wat vruchtbaar was. De beschrijving van Lemnos in de Ilias (VIII, 230-232): 'Wat werd er van jullie, destijds in Lemnos, mooipratende die rundvlees zaten te schrokken en de rijkge vulde bekers wijn leegden?'

Lemnos komt ook bij de Argonauten voor; opdat het ras niet zou uitsterven, bekennen de vrouwen van Lemnos zich tot de mannen van Argos ~~??~~ nadat zij hun eigen mannen hebben vermoord.

We lezen verder in de Müller-tekst en zoeken naar de teneur van de taal: korte notitie, bericht, precieze beschrijving, zonder omhaal van woorden. Het gaat er niet om de dialoog uit

te spreken dan wel het niveau van de argumentatie, de ontwikkeling der gedachten. De ontwikkeling van de gedachten geeft fysiek vorm ~~aan~~ aan wie ze uitspreekt. De dialoog functioneert als een schaakspel; aanval en terugtocht, schijnbewegingen, valstrikken, een spel met argumenten. Bij Müller vervangt het gevecht met woorden het fysieke gevecht: men worstelt met woorden, is aan zijn eigen woorden uitgeleverd als aan een bloedig treffen: het woord wordt moord, de ideeën dringen het lichaam binnen en koloniseren het. Elk van de drie personages zit in zijn eigen ideeën gevangen, geïsoleerd, volgt uitgestippelde wegen. Philoktetes en Neoptolemos denken consequent altijd in dezelfde richting, enkel Odysseus kan zich opsplitsen en de dingen vanuit meerdere standpunten te bekijken - een zeer Mülleriaans beeld.

De voorstelling zal uit de drie stukken iets nieuws laten ontstaan. Het gaat er niet om drie versies van een verhaal te vergelijken, het gaat om het leven dat erin verborgen zit. Philoktetes zit eenzaam en verlaten op zijn eiland. Men biedt hem de mogelijkheid om terug te keren. Wat zal er gebeuren? Het gaat om de vraag: wat doe je met je leven, wat is de zin ervan - sterf je als held voor grote ideeën, of geef je jezelf steeds opnieuw op, sterf je vele kleine doden door telkens weer te vertrekken, niets vast te houden en verder te gaan?

~~xxx~~ Philoktetes staat voor de keuze, op Lemnos blijven, sterven of naar de 'moordende gemeenschap' terugkeren. In het aanschijn van een nakende dood, dringen de vragen zich op, scherp en precies: Wat doe ik met mijn leven, welke weg volg ik?

De drie versies geven verschillende mogelijkheden aan, leggen andere accenten maar voeren ten slotte alle drie tot het punt waar Philoktetes moet beslissen - wil hij, kan hij zijn isolement opgeven en opnieuw aan het leven deelnemen? Bij deze beslissing wordt de vraag naar de tijd belangrijk, de tijd die men onbenut heeft laten voorbijgaan, de tijd die men niet kan stilzetten of terugdraaien.

Müller: 'Houd de boog, een beter wapen is
voor mij de tijd. Geen knip geef ik, toch sterft een
Griek. (...)
Genoeg om nu uw eind te prijzen,
geen gat om vrolijk verder te gaan
het vlees buiten te houden geen grenzen
uw gang is de mijne, uw stappen
mijn stappen.'

Het tragische, dat zijn de gemiste kansen, dat wat men wil doen maar niet doet. In de strategie van de drie stukken moet de vraag wat men zelf van zijn leven maakt duidelijk zichtbaar zijn.

Viviane en Dirk zullen voor Ron de Duitse tekst zeggen - als plaatsvervangers; misschien is dat de boog die Neoptolemos en Odysseus bij Philoktetes wegnemen: het vreemde lichaam dat in bezit wordt genomen door vreemde gedachten; hij heeft geen macht meer over zijn taal, over zijn spreken, maar wordt buiten zich om gesproken. De wonde, zijn zieke voet, zou een weg uit die 'bezetting' kunnen zijn, zijn pijn laat zich niet temmen of koloniseren door vreemde woorden. Dat functioneert alleen in de idealistische visie van Gide: het voorbeeldige lijden van de kunstenaar, die troost vindt voor zijn pijn in

zijn eigen poëzie. Zelfs bij Gide begint Philoktetes op het eind te twijfelen.

De voorstelling moet niet in de eerste plaats het verhaal vertellen, het moet boeiend zijn de gedachtengang van Gide, Müller en Jesurun te volgen. De vraag is of de drie versies ten slotte zullen samenkomen in een door ons gekozen 'oplossing', of dat de keuze bij de toeschouwer zal blijven: hoe ga ik verder?

Zoals Viviane en Dirk wellicht Rons partij zullen spelen in de vreemde taal - plaatsvervangend -, weerspiegelen de drie versies de gedachten van de toeschouwer - plaatsvervangend. De afloop van het stuk wordt steeds weer onderbroken, terugge draaid, men begint - zoals wanneer men in gedachten een probleem oplost - aan een nieuwe piste, onderbreekt die weer, herbegint, enz. Er zal onzerzijds geen eenduidige oplossing worden aangereikt. Het probleem is te complex. De woorden zelf worden bij Müller fysiek, zijn 'tödlichfaktisch' zoals Hölderlin zegt.

5 januari

We switchen naar Gide. De latente homo-erotiek onder de scènes valt iedereen op. Wanneer Odysseus en Neoptolemos het eiland betreden, is Philoktetes het alledaagse reeds voorbij, geheel verzonken in het land voorbij Goed en Kwaad. Hij zegt dat zijn woorden hem zijn pijn doen vergeten. Hij citeert Aeschylus als waren het zijn eigen gedachten, zijn allerindividueelste expressie en misschien is het dat ook. Hij zegt de eerste zinnen van Prometheus, wanneer Prometheus aan de steen wordt geketend. Totale zelfoverschatting. Ziet hij zichzelf als redder van de mensheid? Odysseus maakt hem erop attent dat hij geen eigen maar andermans gedachten formuleert. Dat zou ook kunnen betekenen dat alle personages van het stuk alleen maar gedachten van anderen zijn, een stuk literatuur dat betrekking heeft op een stuk literatuur. Philoktetes spreekt over de eenzame deugd die aan zichzelf genoeg heeft maar vaak heb ik de indruk dat hij veeleer of zeer zeker spreekt over zijn begeren naar de jonge, naïeve Neoptolemos. Al zijn grote woorden worden gestotter van zogauw hij in de buurt van het begeerde lichaam komt. Hij verliest zich in de ander, goed wetend dat zijn eenzaamheid alleen maar groter zal worden. Odysseus en Philoktetes discussiëren over de deugd, la vertu, de deugd die in de eenzaamheid groeit staat tegenover diegene aan wiens algemene doelstellingen het individu zich moet onderwerpen (??? mag het iets duidelijker? hoe kan deugd staan to 'iemand', moet dat niet zijn 'iets'???). Maar in het contact met Neoptolemos wordt de vraag naar de deugd een homo-erotisch spel, wie het spel wint, wint de jongen. Misschien is het zo eenvoudig. Of toch niet. Misschien moet men Gide toch ernstig nemen. Misschien zit er achter de homo-erotische maskerade een idee verscholen (ik vind dit beledigend klinken, jw): misschien is Philoktetes een goeroe, die op zoek is naar zijn eigen grenzen, die deze wil overschrijden, misschien betekent deugd ook boven zichzelf uit groeien, voorbij datgene wat een doel heeft, voorbij alle gedachten. Ook Heiner Müller spreekt van begeren, maar bij hem is dat veeleer in de negatie aanwezig, een negatieve omarming, een slag.

Wanneer de drie stukken werkelijk variaties op één thema zijn, is het belangrijk een overzicht te behouden, om zich

niet in (Verästelungen???) een enkele interpretatie te verliezen. De drie personages zouden altijd op de scène aanwezig moeten zijn. Het stuk is een spel tussen de drie, de acteurs gaan niet in hun rollen op, maar tonen ze, spelen ermee. Zoals John Jesurun zegt: 'The cadaver directs the autopsy.'

6 januari

We keren terug naar het begin van Gides tekst. Neoptolemos denkt dat hij geofferd wordt, maar denkt hij dat of weet hij het zeker? Dat blijft onduidelijk. Belangrijk is dat het stuk begint met een offer. Gide begint waar de mythe eindigt: bij Philoktetes' offer voor de verdere vaart van de Griekse vloot naar Troje. Een ononderbroken keten van offers. Ten slotte zet Philoktetes nog eens een stap in het ongewisse, hij geeft zichzelf ten offer, deze keer voor zichzelf.

Odysseus zegt bij de aanvang dat het wezen van het offer is dat men het beste wat men heeft doodt en dat het offer altijd een substituut is voor iets anders.

Wanneer Neoptolemos bereid is zich voor het vaderland te offeren/te doden, stelt hij zich in de plaats van een hogere idee/moraal, waaraan hij zich onderwerpt.

Philoktetes' offer op het einde is anders, hij offert zijn lichaam aan zichzelf en niet aan een hem opgelegde idee.

Op het einde van de repetitie arriveert Jim Clayburgh, de eerste van de Amerikanen.

7 januari

'De tous les dévouements le plus fou c'est celui pour les autres, car alors on leur devient supérieur.' Gide, *Philoktetes*.

Wie zich geeft aan een zaak of een mens, voelt zich op dezelfde wijze superieur als Neoptolemos die bereid is zich te offeren voor een hogere idee ('We don't need another hero' - Tina Turner, 'No more heroes anymore' - Stranglers), terwijl die zaak of die ander hem een bestaansreden geeft die hij naar believen kan veranderen.

'Je wordt gebruikt, je bent weer klaar voor een web.' Heiner Müller, *Philoktet*.

Het gaat er weer om dat men het web waarin men zich laat vangen zelf weeft, uit angst uitgesloten te worden.

De strijd om de boog wordt een metafoor voor alles wat we nodig hebben, waarmee we ons leven zin geven. Op dit punt komt Henry Threadgill binnen en net als Jim Clayburgh de dag voordien neemt hij meteen aan de discussie deel.

We hebben het erover waarom Philoktetes niet wil terugkeren naar het leger. Omdat hij de Grieken voor Troje niets kan leren, omdat hij zelf niets geleerd heeft. De Trojanen en de Grieken zijn evenzeer zijn vijanden. Vanuit zijn standpunt is er niets te redden.

10 januari

Ron Vawter is gearriveerd.

Het stuk moet een storm zijn, die ergens buiten de scène opsteekt en dan langzaam over die scène raast. Een storm als een koortsaanval waarin men grenzen overschrijdt maar waarin grenzen ook vernietigd worden.

Die koorts komt voort uit de ongeneeslijke wonde van Philoktetes. Zijn pijn is dat hij zowel van de anderen als van

zichzelf vervreemdt en ~~van datgene~~ wat hem tot een hoger bewustzijn brengt. De eenzaamheid wordt koorts. Echte pijn kan tot een hoger bewustzijn leiden. Laten we proberen een goede koorts te ensceneren.

Henry Threadgill laat ons de muziek horen die hij in New York heeft opgenomen met de Chinese zangeres Liu Sola. Haar zangimprovisaties drukken de essentie uit van het koor bij Sophokles. Een klacht die vrij is van pijn. Pijn is ook datgene wat Philoktetes van de rest van de wereld scheidt, het is zijn kracht en zijn zwakte. Wellicht vreest Philoktetes niet zozeer om de boog en de pijlen te verliezen dan wel van zijn pijn bevrijd te worden (zijn motor tot verandering). 'Pain - a yearn to get out of this fucking planet.' Dat is de omkering van Sassetta's *Mariage Mystique de Saint François d'Assise*, waar liefde de motor is van de transitie, van de hemelvaart.

(Fragmenten uit het repetitiedagboek van Bettina Masuch)