

Jeroen Permentier

Leesseminarie theaterwetenschap

Economische en sociale verhoudingen in theaterschriftuur, een onderzoek van gecanoniseerde teksten.

Inleiding

De marxistische traditie stelt dat literatuur het product is van de dominante klasse. Volgens Althusser en Macherey kunnen we, via literatuur, de ideologische contradicties van het kapitalisme gewaar worden. Toch is er een zekere terughoudendheid, met name bij post-structuralisten, om de klassenverhoudingen in literatuur te onderzoeken. Men wantrouwt de marxistische hang naar eenheid, het vertellen van een groot, samenhangend verhaal. Om klassen te onderzoeken moet men open staan voor het idee dat klasse een geldig concept is, en dat is geen evidentie meer. In die zin is het eenvoudiger om onderzoek te voeren naar gender, seksuele oriëntatie en ras, dan naar klasse. Volgens Anne Phillips kan de focus op ras en gender onze aandacht afleiden van de fundamentele economische tegenstellingen. (Day 2001, pp 198-204).

Marx' claim dat de geschiedenis de geschiedenis van de strijd tussen klassen is, zadelt ons met enkele problemen op. We moeten rekening houden met het feit dat Marx zijn ideeën baseert op de tegenstelling tussen bourgeoisie en proletariaat, en dat het niet evident is deze begrippen toe te passen op eerdere periodes. Een klasse is bepaald door haar relatie met de productiemiddelen. Er is een klasse die deze middelen bezit, en een andere die enkel haar arbeid kan verkopen. Dit inzicht is volgens Gary Day niet de basis voor de hiërarchie in de periodes voor de opkomst van het kapitalisme. Tot in de 18e eeuw ziet hij een maatschappij die gestructureerd is volgens het idee van status, een sociale positie in plaats van een economische. Ook nu nog speelt status een belangrijke rol. Zo is het woord 'middenklasse' omzichtig te gebruiken, omdat het niet aanduidt wat de verhouding is tot de productiemiddelen, maar wel een hiërarchische onderverdeling maakt in een 'hoge', 'lage' en 'middenklasse'. (Day 2001, pp 6-12).

In wat volgt tracht ik te onderzoeken hoe in een corpus van theaterteksten, die samen een soort algemene canon uitmaken, de verschillende geledingen van de maatschappij gerepresenteerd worden. Welke groepen, weze het statussen of klassen, worden zinvol geacht om af te beelden? Hoe worden ze voorgesteld? Is de tegenstelling tussen klassen zichtbaar, of de overgang van het ene economisch systeem naar het andere? Wordt de mogelijkheid van de omverwerping van de ene klasse door de andere besproken?

Niet elke vraag wordt wat elk stuk betreft even uitvoerig behandeld. Verschillende teksten, en verschillende kritische tradities, bieden ons verschillende mogelijkheden. Het feit dat het besproken corpus niet gekozen is in functie van de onderzoeksvragen, maakt het bespreken soms moeilijker, maar biedt ook een zekere meerwaarde, omdat het voor een aantal teksten zo lijkt te zijn dat de economische verhoudingen tot dusver minder besproken zijn dan andere aspecten.

Ik tracht zo veel mogelijk aandacht te hebben voor de werkende klasse, of de mensen van lagere status. Ook maak ik er werk van vast te stellen wanneer mensen in groepen verschijnen, bijvoorbeeld in betogingen of andere woedende massa's. Voor een revolutie heeft men een massa nodig, en ik wil tonen wanneer massa's opduiken, en of ze in staat zijn politieke macht uit te oefenen. Hieraan verwant is de bespreking van het koor, in de Griekse tragedies en bij Anouilh. Als het koor, raadgevers van de hoofdpersonages, in een klassieke tragedie een vorm van abstractie is (Pavis, 1980), neemt dat niet weg dat in de stukken die ik las het koor ook bestaat uit, weliswaar geabstraheerde, maar toch qua gender, leeftijd en maatschappelijke status onderscheiden groepen mensen. Wellicht is het van belang wie er raad geeft aan de hoofdpersonages, zeker ook in het licht van de veranderende rol van het koor en van choraliteit in latere periodes. Zo zal het koor bij Büchner, Hugo en Musset 'het Volk' gaan verpersoonlijken (Pavis, *ibid*). We zullen zien dat dat in Sophocles' *Antigone* en Euripides' *Medea* niet het geval is.

In enkele gevallen waag ik me aan een alternatieve lezing van een oude tekst. De methode hiertoe wordt aangereikt door cultureel materialistische theoretici, en wordt besproken tijdens mijn beschouwing over Shakespeare's *Macbeth*. In het algemeen zal ik de economische geschiedenis, en in mindere mate literaire theorievorming, steeds bespreken als deel van de bespreking van de theaterteksten waarvoor ze mij van belang lijkt.

Corpus

Antigone (Sophocles)

De hoofdrollen in *Antigone* zijn voor personages van koninklijke bloede. Daarnaast bestaat het koor uit oude mannen, bestuurders van Thebe. Teiresias is een ziener, een persoon met bovennatuurlijke gaven dus, die er door Kreon van beschuldigd wordt omkoopbaar te zijn. Verder spreken een wachter en een bode, beiden militairen. De bode maakt deel uit van een compagnie die de koning vergezelt. Meer informatie over zijn rang krijgen we niet. Verdere slaven en dienaren zijn aanwezig op het toneel, maar komen niet aan het woord.

Tijdens mijn bespreking van Anouilhs *Antigone* zal ik op Sophocles terugkomen. ik zal vooral wijzen op de verschuivingen in de dramatis personae, het belang van de verschillende rollen, en hun omgang met elkaar.

Medea (Euripides)

Meer nog dan *Antigone* bestaat Euripides' *Medea* uit gesprekken tussen leden van koningshuizen. Daarbinnen bestaan opmerkelijke verschillen. Medea, en ook Aegus, zijn vreemdelingen, en met name Medea wordt meermaals gevraagd zich te integreren in de gebruiken van Korinthe. Door Kreon wordt zij gezien als barbaars en kwaadaardig (Musurillo, 1966). In het gesprek tussen Jason en Medea valt dan ook het verschil in register op, de koelte van Jason tegenover de woede van Medea kan, naast uiteraard de verschillende belangen die ze verdedigen, een cultureel verschil in temperament zijn. In dit gesprek laat Jason het ook niet na erop te wijzen dat Medea dankbaar zou moeten zijn in Griekenland te mogen leven.

Als Medea barbaarser is dan de Korintheërs, dan is de Atheense koning Aegus juist beschaafder, wijzer en diplomatischer dan de boerse Kreon (Musurillo, *ibid.*).

Twee rollen tonen ons mensen met een slavenstatus. De verpleegster vormt een emotionele extentie van Medea, terwijl de leeraar het rationele van Jason vertegenwoordigt. (Musurillo, *ibid.*) De boodschapper op het eind van het stuk blijkt iemand uit Kreons hofhouding te zijn, een slaaf die toegang heeft tot de slaapkamer van de prinses.

Het koor bestaat uit vrouwen van Korinthe, die zich aanvankelijk loyaal aan het huis van Jason noemen. Ze tonen zich meelevend met Medea, noemen zichzelf in vers 179 een vriend. In vers 1233 zal ook Medea het koor 'vrienden' noemen, maar even later zal het koor Medea haar kindermoord niet vergeven. In Vers 1275 overweegt het koor zelfs deze moord te verhinderen. In elk geval wordt er over het koor verder weinig context gegeven. Het is niet helemaal duidelijk welke status zij bekleden, al zal het geen lage status zijn.

1.3 Miles Gloriosus (Plautus)

In het Romeinse rijk ontstaat het woord 'klasse' onder Servius Tullius (578-534 vc). Er ontstaan twee groepen, patriciërs/aristocraten, en plebejers/burgers. De plebejers lagen vaak in conflict met de patriciërs over de toepassing van de wet, wat in 494 vc leidt tot het vastleggen van die wet, en de invoering van tribunes, volksvertegenwoordigers, die een veto hadden over de magistraten van de Patriciërs. (Day, 2001 p2-6).

Deze tekst koos ik ten nadele van Aristophanes' *Lysistrata*, vooral omdat de mythische context hier verlaten wordt en we een inzicht krijgen in het alledaagse leven in de Romeinse republiek. Plautus toont een soldaat die blijkbaar niet opgeroepen wordt om te vechten, en daarom maar andermans concubine schaakt. Het stuk speelt in het Helleense Athene, hetgeen in het Rome van Plautus' leven als een hedendaagse setting in een nabij land ervaren wordt. Wel is er een verschil tussen Griekenland en Rome waar het over het gedrag van slaven gaat. De geslepen slaaf Palaestrio in

Miles Gloriosus is ondenkbaar in Rome, maar het Romeinse publiek had het idee dat hij in Griekenland wel degelijk voorkwam. (Harsh, 1955)

Pyrgopolynices, de soldaat waarrond het stuk draait, is een opschepper die in werkelijkheid dom en laf is, en een vrouwengek. Hij heeft een parasiet, een professionele jaknikker, en drie andere slaven. Een van deze slaven, Palaestrio, heeft hij buitgemaakt op Pleusicles, een jonge burger. Ook Philocomasium, de concubine van Pyrgopolynices, behoorde voorheen aan Pleusicles. Hoewel slavernij zowel in Athene als in Rome veel voorkwam lijken vier slaven betrekkelijk veel voor een kinderloze man. Het zegt wellicht iets over Pyrgopolynices' afkomst. Ook vertrekt hij in vers 73 om soldij uit te betalen. De rang van deze soldaat wordt niet vermeld, maar hij voert in elk geval het bevel over anderen.

Slaven zijn in dit stuk slimmer dan hun meester. Artotrogus, de parasiet, maakt cynische opmerkingen tijdens de opschepperij van Pyrgopolynices. Palaestrio is de held van het verhaal. Hij zet ingewikkelde intriges op met de hulp van slaven en vrije burgers. Zijn positie als slaaf komt niet ter discussie. Palaestrio zorgt ervoor dat hij op het eind van het stuk de slaaf wordt van Philocomasium, eerder dan dat hij voor zijn eigen bevrijding zou ijveren. Wel ga ik ervan uit dat de omkering, de slimme slaaf en de domme meester, voortkomt uit een inzicht in de maatschappelijke orde. Het arbitraire of zelfs onrechtvaardige karakter van deze orde is zichtbaar in het stuk.

Macbeth (William Shakespeare)

EMW Tillyard vertegenwoordigt de populaire opvatting dat William Shakespeare het hiërarchische model van de Elizabethaanse tijd waarin hij leefde onderschreef. Deze visie wordt met illustraties uit zijn werk blijken, maar ook uit de promotie van Shakespeares stukken in tijden van sociale onrust, tot lang na de jaren 1940 van Tillyard. Zo wist de Britse conservatieve politicus Nigel Lawson in de jaren 1980 aan de hand van Shakespeare te argumenteren dat gelijkheid 'niet enkel onwerkbaar, maar volledig destructief' zou zijn. (citaat in Day, 2001, p 41).

Cultureel materialisten als Dollimore en Sinfield bekritisieren Tillyard, die in de eerste plaats geen idee ontwikkeld over het functioneren van macht. Wat Tillyard omschrijft als een harmonische orde, duiden zij als het discours van de Tudor dynastie. Het gaat om een ideologie die klassenverschillen als goddelijk, natuurlijk, onveranderlijk duidt. (Day 2001 pp37-41). De cultureel materialisten gaan hier ondermeer tegen in door middel van historiserings, het plaatsen van Shakespeare in het ideologisch kader van zijn tijd, en ook met alternatieve lezingen van het werk. Daarbij merkt bijvoorbeeld Terry Eagleton op dat noch Shakespeare, noch zijn toenmalige publiek of critici, onbevooroordeelde beschouwingen konden maken. Hun lezing is met andere woorden niet superieur aan de onze. (Eagleton, 1992)

In de zestiende eeuw zien we in Engeland en andere delen van Europa pogingen voor een overgang

van een feodale staatsstructuur naar een absolute monarchie. De monarchie legitimeert zijn claims op absolute macht met een ideologie die de staat voorstelt als een piramidale structuur, waarin de monarch een 'goddelijk recht' doet gelden. Dit systeem wordt als 'goed' voorgesteld, verstoring ervan, rebellie, is 'slecht'. Het wordt geopperd dat *Macbeth* geschreven is op maat van James I, als legitimatie voor zijn gebruik van staatsgeweld. James brengt een verschil aan tussen een koning met een goddelijke taak, en een tiran, zoals Macbeth. Volgens deze zogenaamde Jamesiaanse lezing toont Shakespeare de spanningen die bij deze overgang, die in Engeland niet volledig tot stand kwam, komen kijken. We zien een koning, Duncan, die zijn militaire macht overduidelijk aan zijn leenmannen te danken heeft. Dit onevenwicht, de monarch is niet de sterkste kracht in zijn rijk, leidt tot instabiliteit. Macbeth wordt koning, maar hij is eveneens een rebel, en dus is de omverwerping van Macbeth aan het eind van het stuk een goede zaak. Alan Sinfield stelt dat hierin niet zozeer de visie van James I naar voor komt, maar wel die van George Buchanan, die een zelfde model, de monarch/rebel ziet in Mary Queen of Scots. Daarbij voert Sinfield ook aan dat James I's redenering in zijn eigen tijd geen pensée unique was, getuige de pogingen om hem omver te werpen. Sinfield stelt de mogelijkheid vast voor een alternatieve lezing van *Macbeth*, als een rechtvaardiging van het omverwerpen van tirannen. (Sinfield 1992)

Dit gezegd zijnde valt het op dat in *Macbeth* de lagere klassen er bekaaid van af komen. De dramatis personae is uitgebreid, daarin ook twee doktoren, een gezelschapsdame, verschillende soldaten. Zij spelen hun rollen in functie van de belangrijker personages. In het vijfde bedrijf echter vindt een veldslag plaats, waarbij een tienduizend soldaten sterk Engels leger ten strijde trekt tegen Macbeth. Het is echter een beeld op de achtergrond, de focus blijft volledig op Macbeth zelf, en de veldslag stopt ook abrupt na Macbeths dood. Gary Day ziet een vergelijkbare situatie in Shakespeare's *Henry V*, waar na de slag bij Agnicourt slechts twee doden gevallen lijken, en verder '*...none else of name*'. (Day 2001, p 51).

We zien in de renaissance, met de crisis van de adel, het ontstaan van een nieuwe onderklasse verjaagde boeren, een voorloper van het proletariaat, in die zin dat zij enkel hun arbeid kunnen verhandelen. Zij hebben minder rechten dan onder het feodaal stelsel, waarin zij voor de adel konden landbouwen. Deze klasse slaagt er niet in voor zijn rechten op te komen, en de weinige politieke actie die bekend is, lijkt een reactionair terugverlangen naar de feodaliteit te zijn. Er is met andere woorden geen klassenbewustzijn. De woede tegen hun situatie komt eerder naar voor via misdaad, en daarom ziet Day zeer terecht een representatie van hen in de twee moordenaars in *Macbeth* (Day 2001, 50-52): '*Ik ben ook zo/ Door rampen afgetobt, door 't lot vertrap/ Dat ik mijn leven op't spel wil zetten/ Waarmee ik 't kan verbeeten of verbeuren*'.

Andromaque (Jean Racine)

Ook *Andromaque* is geschreven door een auteur die in de context van een absolute monarchie werkt. Biografen van Racine wijzen op het getroebleerde liefdesleven van de auteur, en de discrepanties tussen zijn jansenistische opvoeding en de situatie aan het hof van Lodewijk XIV. Zeker kan een jansenistisch aandoend fatalisme in het drama van *Andromaque* teruggevonden worden. Christian Biet wijst erop dat Franse tragedies een rituele behandeling vormen van het tragische. Een plaats wordt gecreëerd waar de mens en de maatschappij kunnen ondervraagd worden, en het tragische lot van mensen die zich door hun passies laten leiden. Daarnaast bieden deze drama's ook steeds een uitkomst, een bevestiging van de orde. (Biet, 1996, p 35-37)

Waar Shakespeare een mythische context uit de Britse geschiedenis kiest, speelt *Andromaque* in het oude Griekenland, een land dat niet centraal geleid wordt maar in de nasleep van de Trojaanse oorlog als een eenheid handelt. Een parallel trekken tussen deze situatie en een feodale staatsstructuur, waarbij Pyrrhus en Oreste leenmannen zouden zijn, is niet vergezocht. Tegenover elkaar staan de afvallige krijgshoofd Pyrrhus, en Oreste, als gezant van Griekenland. Voor beiden zijn er redenen, hun relatie tot *Andromaque* en Hermione respectievelijk, om tegen het gezag van Griekenland in te gaan. Uiteindelijk zal de opstandige Pyrrhus gedood worden. Oreste zal erin slagen zijn opdracht uit te voeren, maar niet om Hermione te winnen, waar hij hoopte beide te kunnen combineren. Na de moord op Pyrrhus komt het volk in actie. Men dreigt Oreste en de zijnen uit Epirus te verjagen. De opstandeling krijgt hier dus gelijk van het volk, al is het tragisch lot van zowel de opstandige als de gezagsgetrouwe onontkoombaar.

Tartuffe (Molière)

Met het drama in Molières *Tartuffe* bevinden we ons in de 17e eeuw, het ontstaan van de burgerij en van het kapitalisme. In dit nieuwe systeem komen economische belangen boven morele wetten te staan. Hier wordt de overgang van een maatschappij gebaseerd op status, naar een gebaseerd op klasse duidelijk. De waarde van een mens kan voortaan economisch uitgedrukt worden (Day 2001 p 68-71). Het zijn de spanningen bij deze overgang die centraal staan in *Tartuffe*. WD Howarth benadrukt dat het stuk een komedie over geloof is, eerder dan hypocrisie. Of *Tartuffe* nu een jezuïet of een jansenist is, of een (schijnbaar) erg devote leek, zeer specifiek wordt hier het geloof onder vuur genomen. *Tartuffe* is een hypocriet, en Oreste is een tirannieke vader, die in *Tartuffe*'s leugens gelooft omdat zijn eigen gedrag er niet door in vraag gesteld wordt. (Howarth 1982, p 159-205) Dit gebeurt in de setting van een bourgeois huishouden, waarin we drie generaties terug vinden. De jongste generatie doorziet het spel van de bedrieger zeer snel, en weet Elmire, Orgons vrouw, aan hun zijde. De persoon met het meeste inzicht is de dienstster Dorine, als persoon met lage status en hoge intelligentie haast het tegendeel van Orgon. Carolyn Waterson ziet hier, en in andere

personages van lage status, een stellingname van Molière tegen het hiërarchisch systeem dat deze mensen vanaf hun geboorte ondergeschikt verklaart (Waterson 1976 p 120). Als Elmire Orgon weet te overtuigen, volgt aan het eind van het stuk nog een komische situatie waarin Orgons moeder nog steeds in Tartuffe blijkt te geloven. Eens het zover is, staat Orgon echter al aan de rand van de financiële afrond, wat in deze nieuwe tijden ook het eind van zijn status zou betekenen. Als een *deus ex machina* duikt echter een deurwaarder op, die verklaart dat de vorst alles doorzien heeft en orde op zaken stelt. De toplaag van de aristocratie, de vorst zelf, tracht, als uitvoerenaar van de politieke macht en als patroon van het theater, om een coëxistentie met de burgerij te ontwikkelen.

Torquato Tasso (Johann Wolfgang Goethe)

Gesitueerd in de 16e eeuw, past het conflict tussen Torquato Tasso en Antonio Montecatino veel beter in Goethes 18e eeuw. Beide mannen bevinden zich aan een hof, maar zijn zelf niet van adel. De naijver gaat om de vraag wie van beiden meer gewaardeerd wordt door de adel: de dichter of de diplomaat. Tasso zoekt naar het gepaste gedrag, wat hij 'de adel van de ziel' noemt. Antonio vraagt en krijgt daarentegen respect voor veel concretere verwezenlijkingen, diensten als diplomaat aan de hertog bewezen. Waar Tasso in termen van status denkt, werkt Antonio met ruilwaarde, de stokmaat van het kapitalisme. Daar hoort een andere vorm van decorum bij, Antonio heeft geen reden om in de vormelijke verfijnde stijl van Tasso te blijven. In het gesprek tussen Leonore en Antonio in het derde bedrijf wordt dit duidelijk. Zij zegt hem: *“Onvruchtbare twijgen vormen het geschenk/ Aan de dichter (...) De diensten waarmee u zich aan uw vorst/ En uw vrienden aan uzelf verplicht/ Zijn tastbaar, levend; daarom moet/ Het loon ook tastbaar zijn en levend”*.

Zo bekeken is Tasso niet aan zijn tijd aangepast, een romanticus die geen besef van ruilwaarde heeft. FJ Lamport wijst echter ook op Tasso's afwijzing van een maatschappij van specialismen. Tasso droomt van een tijd waarin de mens mens kan zijn, de ene dag iets doen en de andere dag iets anders, wat in Marx' klassenloze maatschappij mogelijk wordt. Hij ziet ook de invloed van het Duits classicisme in Marx' opvoeding en ideeën. (Lamport 1990 p 91)

Maria Stuart (Friedrich Schiller)

Het drama in *Maria Stuart* is een conflict tussen twee koninginnen, en twee manieren waarop macht gelegitimeerd wordt. Maria Stuart is een absoluut monarch, die zich vereenzelvigd met haar staat. Het feit dat zij van de macht verdreven is betekent voor haar niet dat haar macht niet legitiem is, ze houdt vol dat ze rechten kan doen gelden tegenover Elizabeth, die ze als 'zuster' bestempelt, maar wiens legitimiteit ze niet werkelijk erkent. Een monarchie wordt hier gezien als een absoluut, goddelijk recht, en de feitelijke politieke situatie, waarin de publieke opinie een rol zou kunnen spelen, is ondergeschikt aan dit erfrecht.

Elizabeth daarentegen regeert op een basis van instemming van het volk (Lampport 2006). De oude conventies over machtsuitoefening worden niet langer aanvaard door dit volk, zij regeert met oog voor het algemeen belang, wat men volkswil kan noemen (Lampport 1990 pp 116-117). Zij doet dit overigens niet zozeer omwille van een verschillend moreel besef, als vanuit een analyse van haar situatie, wetende dat haar erfrecht op de troon inderdaad betwist kan worden. (Lampport 2006).

Als het op ideeën over het volk aankomt, merken Elizabeth en haar regering vooral de wispelturigheid op, en de misleiding die om zich heen grijpt. In het tiende toneel van het vierde bedrijf benijdt zij Stuart zelfs om haar autoritair beleid.

Waar Schiller's werk zeker een emotionele betrokkenheid bij de tragiek van Stuart vertoont, neemt hij volgens Lampport geen positie in wat de ideologische strijd tussen twee vormen van monarchie betreft. De positie van Talbot zou het dichtst bij Schillers eigen opinie staan, een beleid dat noch van het dictaat van het volk, noch van absoluut recht uitgaat, maar van wederzijds vertrouwen. Dit idee is geïnformeerd door Kants moraal. Schiller toont ook hoe het geloof, zowel het katholicisme als het protestantisme, enkel als dekmantel geldt voor politieke of persoonlijke ambities (Lampport 1990 p 117).

De wil van het volk wordt in dit stuk vaak ter sprake gebracht, en in het vierde bedrijf is buiten Elizabeths paleis zelfs een woedende betoging aan de gang. Toch komen geen leden van deze massa daadwerkelijk aan het woord. Wel is in de eerste scène reeds Hanna Kennedy, Maria Stuarts min, aan het woord. Zij is, op het potsierlijke af, verknocht aan haar koningin. Ook het andere personeel van Maria, dat in het laatste bedrijf zijn opwachting maakt, toont een onvoorwaardelijke trouw. Waar in Elizabeths Engeland een nieuwe band is ontstaan tussen monarch en volk, is de verhouding tussen de absoluut monarch en haar directe ondergeschikten onveranderd gebleven, Hanna lijkt dit maatschappijmodel volledig geïnternaliseerd te hebben. De band is uiteraard wederzijds. Maria beseft haar politieke nederlaag, maar toont zich gelukkig temidden van haar getrouwen te kunnen sterven. Zij kan volledig over hen beschikken, over de dood heen. Niet alleen vernoemt ze allen in haar testament, ook heeft ze reeds bepaald dat haar getrouwen Engeland moeten verlaten en naar Frankrijk trekken.

Penthesilea (Heinrich von Kleist)

Kleists *Penthesilea* biedt ons een blik op een maatschappij, het thuisland van de Amazones, die ontstaan is door een revolutie. De vergelijking met het post-revolutionaire Frankrijk is vanzelfsprekend. Bij de Amazones heeft niet een klasse een andere klasse overwonnen, maar hebben de vrouwen de macht overgenomen van de mannen. Het mannelijke element is van de reële wereld verschoven naar de mythe, men aanbidt de oorlogsgod Mars. Anthony Stephens merkt op dat de bevrijdende kracht van de revolutie een verre herinnering is voor de Amazones, de

maatschappij is versteend in een totalitair regime waarin de macht van moeder op dochter over gaat. (Stephens 1994 p 121) Penthesilea richt haar leger en uiteindelijk haar land ten gronde omwille van een verscheurende liefde, het meest persoonlijke motief denkbaar. Haar acolieten zullen daar tegen waarschuwen en haar gedrag afkeuren, maar zij blijft het die soeverein kan regeren. Na haar nederlaag beslist zij eigenhandig haar staat af te schaffen, door te bevelen de as van haar moeder te laten verstrooien. (Stephens ibid.)

Langs de kant van de Griekse helden is er niemand bevoegd of bekwaam om Achilles tegen te houden in zijn plannen. Het verschil is wel dat hij zich niet als staatshoofd opstelt, zelfs niet als opperbevelhebber van het leger. Hij heeft soms een klein gevolg bij, maar lijkt in de eerste plaats eigenhandig een oorlog uit te vechten.

Woyzeck (Georg Büchner)

In de 19e eeuw ontstaat, door de industrialisatie, het proletariaat, en wordt het idee van een maatschappij onderverdeeld in klassen geleidelijk dominant. De verhoudingen tussen mensen worden volledig monetair, waar ze voorheen, zelfs in de 18e eeuw, op status gebaseerd waren (Day 2001, p 113-120). Büchner's *Woyzeck* onderzoekt morele vraagstukken in de klassenmaatschappij. De proletarische soldaat Woyzeck wordt gekleineerd door zijn overste, en door een arts. Het valt op hoe vaak naar geld verwezen wordt, en naar de band tussen geld en moraal. Woyzeck zelf toont niet minder inzicht dan zijn belagers. Tegen de kapitein: *“wie geen geld heeft, zet dan maar eens met moraal een kind op de wereld!”*. In het zelfde gesprek opnieuw Woyzeck: *“Het lijkt me mooi, die deugd, kapitein. Maar ik ben een arme sloeber”*. Tekenend is ook de scène waarin Woyzeck het mes koopt waar hij Marie mee zal doden. Zeer prominent is de prijs van een geweer en een mes. De joodse verkoper maakt helemaal geen bezwaar tegen het verkopen van moordwapens, heeft het enkel over de eerlijke prijs die hij ervoor vraagt. Ook de relatie tussen Marie en de tamboermajoor is economisch: zij krijgt gouden oorbellen van hem, en de fragmentaire schriftuur laat het overspel zelf buiten beeld; hier kan zeker sprake zijn van prostitutie. Woyzecks gezin functioneert in de mate dat hij zijn geld afgeeft, en faalt in zoverre dit onvoldoende geld blijkt. De uitkomst is dan een afrekening, uit frustratie, met zijn vrouw, eerder dan een actie tegen zijn onderdrukkers, of zelfmoord. Waar Woyzeck volgens Raymond Williams een objectief-kritisch bewustzijn heeft gevonden, is daarbij ook een existentiële wanhoop opgetreden die enkel tot deze niet-productieve daad leidt. (Williams 1971 p 233-236).

Richard Grey wijst naar de historische bron die Büchner gebruikte, het verslag van dokter August Clarus, die het geval Woyzeck beschrijft vanuit de moraal van de verlichting. Hier wordt Woyzecks falen geduid als een combinatie van vooroordeel en krankzinnigheid. Ook wijst Clarus op Woyzecks lage afkomst en gebrek aan opleiding, maar hij blijft het geval gebruiken als een negatief

voorbeeld om de deugden van de verlichting kracht bij te zetten. Juist door een arts, waarin we Clarus herkennen, als personage op te voeren, komt Büchner tot een kritische bevraging van de verlichtingsmoraal (Grey 1988). In het sadistisch-voyeuristisch gedrag van de arts wordt duidelijk dat de morele standaard die hij hanteert die van zijn klasse is, niet die van de proletariër.

Dodendans (August Strindberg)

Dodendans speelt in militaire kringen, die volgens status georganiseerd zijn. Het hebben van huispersoneel wordt door Alice gezien als een noodzaak omwille van de status van haar man, de kapitein. Er is echter niet genoeg geld om het personeel te betalen. Alice doet een groot deel van het huishoudelijk werk zelf, maar probeert dit te verbergen voor de gemeenschap. We zien dus een conflict tussen status en geld.

Het huwelijk in *Dodendans* is veel zichtbaarder onleefbaar dan dat in Ibsens *Poppenhuis* (hierna besproken). Het alternatief, een echtscheiding, wordt ook zichtbaar gemaakt door Kurt, die weliswaar het contact met zijn kinderen is verloren na zijn huwelijk, maar die toch economisch aan een toekomst kan werken. Deze mogelijkheid is er niet voor Alice. Zij moet, om economische redenen, wachten tot haar man zelf om een echtscheiding vraagt. De kapitein doet dit, maar het blijkt bedrog te zijn, enkel bedoelt om een steviger greep op Alice en Kurt te krijgen.

In het tweede deel zien we dan hoe de kapitein, verlost van zijn alcoholverslaving, zich revancheert op Kurt. Hij dwarsboomt Kurts zakelijke belangen, waardoor zijn kandidatuur voor de Riksdag, wat in de eerste plaats een statusverhoging zou betekenen, kansloos wordt.

Daarnaast zien we in dit tweede deel hoe Judith zich in haar partnerkeuze ook laat leiden door status. Pas als de kolonel haar afgewezen heeft kan ze een keuze voor Allan maken, die eerder met liefde te maken heeft.

Een Poppenhuis (Henrik Ibsen)

Ibsen komt, met zijn tijdgenoot Georg Brandes, tot een kritische benadering van zijn eigen tijd. Beide zien zij een teloorgang van de ideeën van de Franse revolutie in de jaren 1870. Het ideaal van vrijheid is herleid tot financiële vrijheid. Brandes heeft het over 'vrijheid van de ziel', 'vrijheid van gedachte en de menselijke conditie'. Hij ziet een rol voor de literatuur in het bevechten van die vrijheid op de Victoriaanse moraal van hypocrisie en manipulatie van de publieke opinie. Volgens Brandes en Ibsen staat de maatschappelijke realiteit de individuele vrijheid, die we zelfrealisatie kunnen noemen, in de weg. Het 'realisme' van Ibsen combineert een mime van de werkelijkheid met een onderliggende didactiek (Hemmer, 1994). Wat Ibsens sociale drama's betreft zal Raymond Williams verder gaan en argumenteren dat het realisme hier verlaten wordt voor een meer abstracte vorm van redeneren. De discussie tussen Nora en Helmer ziet hij niet als een uitwisseling tussen

realistisch afgebeelde personen maar als een 'verklaring' namens Ibsen (Williams 1971 p 48-49). *Een Poppenhuis* analyseert het probleem van de maatschappij, en suggereert, in zijn open einde, een oplossing. Het stuk is dankbaar aangegrepen door marxistische en feministische theatermakers en critici van verschillende tijden, wat ook het belang van alternatieve lezingen aantoont. Wat Ibsen zelf betreft echter gaat de bevrijding van de geest vooraf aan de sociale verandering (Durbach 1994). In *Een Poppenhuis* is dit overduidelijk: Nora beslist haar man te verlaten zonder een duidelijk plan voor haar toekomst.

Het stuk geeft ons in elk geval ook een inkijk in het huishouden van een bourgeois gezin in Noorwegen in de jaren 1870. Van afkomst is Nora een typische burgervrouw. Ze heeft uitzicht op een leven aan het hoofd van een huishouden met personeel, met een man die stap voor stap zijn positie heeft kunnen verbeteren. Het alternatief is zichtbaar: haar vriendin Kristine Linde is een verarmde weduwe die moet werken om in haar levensonderhoud te voorzien. Nora heeft een mogelijke neerwaartse sociale mobiliteit echter weten te voorkomen: door middel van schriftvervalsing kon ze een lening bekomen toen haar man ziek werd. De woekeraar Krogstad haalt ook zijn motieven uit mogelijke sociale mobiliteit: Helmer dreigt hem ten gronde te richten, maar hij zal trachten zijn positie door afpersing juist te verbeteren. Kristine Linde zal uiteindelijk kiezen voor de zekerheid van een relatie met deze Krogstad, wat enigszins vreemd en melodramatisch overkomt. Bjorn Hemmer duidt Kristines behoefte aan zekerheid, en het verlangen zorgzaam te kunnen zijn, als een tegengewicht voor Nora's vrijheidsdrang. (Hemmer, *ibid.*)

Aan het begin van het tweede bedrijf heeft Nora een kort gesprek met haar kindermisje, dat haar heeft opgevoed, en inmiddels voor de kinderen van Nora en Helmer zorgt. Ibsen maakt er werk van de contradictie te tonen in het leven van een moeder die van haar eigen kinderen vervreemd is, en die andermans kinderen opvoed. Er wordt opgemerkt dat het kindermisje de ware opvoedster is, en hierop zal Nora ook terugkomen als ze haar eigen kinderen niet eens meer wil zien bij het verlaten van haar man. Het kindermisje toont berusting, of zelfs een naïeve tevredenheid met haar situatie. In Elfriede Jelineks eerste theatertekst *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, een vervolgstuk op *Een Poppenhuis*, zal Nora door haar echtscheiding aanvankelijk haar plaats in de bourgeoisie verliezen en arbeidster worden. De confrontatie met arbeidersvrouwen zal haar vrijheidsdrang in een ander perspectief plaatsen. Uiteindelijk zal de lokroep van de luxe haar terug in de armen van een fabriekseigenaar, en vervolgens van haar eigen man drijven.

De Meeuw (Anton Tsjechov)

De personages in Tsjechovs *Meeuw* zijn intellectuelen. Irina Arkadina is een gekende actrice, haar zoon Konstantin Trepljov zal schrijven. Boris Trigorin is een gevestigd schrijver, Irina Zaretsjnaja,

dochter van een landeigenaar, wil actrice zijn. Allen hebben een burgerlijke opvoeding gekend en zijn in de kunsten actief, of hebben deze ambitie. Daarnaast nog een arts, een onderwijzer, een gepensioneerd luitenant en diens gezin. Ook zij kunnen intellectuelen genoemd worden. Of intellectuelen zich, in de twintigste eeuw, tot een eigen klasse hebben ontwikkeld, is onderwerp van discussie. John Frow argumenteert dat intellectuelen een eigen klasse vormen, gebaseerd op de accumulatie van kennis in plaats van bezit. Pierre Bourdieu zegt dat de intelligentsia een gedomineerde fractie binnen de dominante klasse zijn. Hun eigendom bestaat niet uit productiemiddelen, maar uit cultureel kapitaal, wat niettemin bezit is (Day 2001 p 42). In *De Meeuw*, geschreven aan het eind van de 19e eeuw, komen kunstenaars voort uit de bourgeoisie, en worden zij door andere leden van die klasse als gelijken behandeld.

Zoals bij Ibsen zullen leden van de bourgeoisie met een innerlijke crisis geconfronteerd worden. De aard van deze crisis, en ook de uitkomst, is echter zeer verschillend. Bij Ibsen blijkt een individu in staat tot een actie die haar situatie ten goede zou moeten komen. In *De Meeuw* wordt, eerder door een groep dan door een individu, een patstelling geconstateerd. De personages zitten geïsoleerd van de rest van de bourgeoisie op het platteland, een typische setting bij Tsjechov. Daar zijn zij geconfronteerd met hun afkomst, teleurstellingen op artistiek en amoreus vlak, en verveling. De enige uitweg uit deze situatie is zelfmoord (Williams 1974 pp 101-111).

Nachtasyl (Maxim Gorki)

De Encyclopedia of Marxism definiëert het *Lumpenproletariat* als een groep van *gedeclassseerden*. De leden zijn dus uit hun klasse weggevallen, en dat hoeft niet noodzakelijk het proletariaat te zijn. Eind 19e eeuw is de relatie tussen het werkende proletariaat en de diepe armoede van werklozen, verslaafden en criminelen problematisch. Het idee dat de zeer armen hun lot grotendeels aan zichzelf te danken hebben staat solidariteit in de weg (Day 2001, pp 144-146).

In Gorki's *Nachtasyl* krijgen we onder meer een voormalige mutsenmaker, een acteur, en een verarmde baron te zien. Pepel dreigt hem te laten blaffen als een hond, bij wijze van afrekening met de adellijke klasse. De baron zelf toont nog sporen van een opvoeding die hem leerde zich te laten bedienen door anderen.

Het hele gezelschap brengt tijd door in ledigheid, bekvechtend over geldsommen die onvoldoende zijn om hun situatie te verbeteren. De zwerver Luka tracht hun leed te verzachten met verhaaltjes over economische kansen in Siberië, of ontwenningklinieken. Hij lijkt dit te doen vanuit het verlangen te troosten. Tegenover deze Luka wordt Satin geplaatst. Hij is de humanist die pleit voor vrijheid, bevrijding van bazen en goden. Over Luka zegt hij onder meer: '*er zijn er veel die liegen uit medelijden wet hun naasten*'. Maar uiteindelijk zal ook Satin deze verarmde onderklasse niet aanvoeren in een opstand. De enigen die werkelijk verlost zullen worden zijn de drie personages die

sterven.

Glaube, Liebe, Hoffnung (Odon von Horváth)

Voor Horváth bestaat het 'volk' uit de kleinburgerij en het proletariaat. Het verlangen om van de burgerij deel uit te maken, en de angst eruit weg te vallen, is de inzet van volksstukken als *Glaube, Liebe, Hoffnung*. Juist de angst te verarmen wordt in de crisis van 1929-1933 een stuk reëler. Hoewel de middenklasse verarmt en proletariseert, blijft ze zich richten naar de hogere klasse wat sociaal gedrag en economische aspiraties betreft. Aldus maakt een proletarische massabeweging geen kans, en opent zich de mogelijkheid voor fascistische krachten om deze groep voor zich te winnen. Horváth brengt de alledaagse problemen van het proletariaat en de middenklasse aan het licht (Bruns, 1979).

In *Glaube, Liebe, Hoffnung* gaat het over de onrechtvaardigheid van een arbeidsmarkt die afgeschermd wordt. Elisabeth moet aan geld komen om schulden af te betalen en een leurerskaart te bekomen. Als haar bedrog, en eerdere veroordelingen, aan het licht komen, verliest ze haar baan. In deze penibele omstandigheden kruist zij onder meer de vrouw van een kantonrechter, een persoon uit de kleinburgerij, die verarmt, maar zich geen lotgenoot van de meer proletarische Elisabeth kan voelen. Voor het bureau van sociale zaken komt Elisabeth een tegengesteld probleem tegen: de mensen die hier verzamelen zijn nog meer verpauperd dan zijzelf, en rekenen het haar aan dat haar vader verzekeringsinspecteur is, volgens Elisabeth een bescheiden positie met een laag inkomen. Hier wordt ze, door Maria, overtuigd niet langer te proberen te werken, maar een man te zoeken. Maar ook voor deze man, een politieagent, moet ze haar verleden verborgen houden. Eens dat toch aan het licht komt dient de agent te kiezen tussen zijn relatie en zijn werk.

Mutter Courage und ihre Kinder (Bertold Brecht)

Mijn focus op de klasse of status van personages zoals ze gerepresenteerd worden in theaterteksten mag geen reden zijn om het belang van Brecht, en met name *Mutter Courage*, te herleiden tot een de dramatische actie. Het didactisch doel van Brecht is het middels episering aantonen van de veranderbaarheid van de werkelijkheid. Waar Georg Lukács van realisten verwacht dat ze volle, ronde karakters tonen, zal Brecht door gestiek fragmenteren en assembleren. Het is dankzij, niet ondanks, de contradictoire aspecten van Courages karakter dat zij geloofwaardig overkomt. Juist hierdoor zal Brecht ons confronteren, niet met de geschiedenis zelf, maar met onze attitude tegenover deze geschiedenis. En het punt dat hij ter sprake wil brengen is de verhouding tussen de 'kleine man' en de geschiedenis (Leach 1994).

We krijgen een oorlog te zien vanuit het standpunt van een rondtrekkend handelaarsgezin. Courage toont ostentatief hoe moraal door de concrete economische omstandigheden ontstaat: een oorlog

biedt kansen op verkoop, en afhankelijk van wie men als klant heeft hangt men een andere vlag uit. Roland Barthes plaatst het moederschap van Courage op één lijn met haar economische activiteiten. Als een van de kinderen wegvalt, moet het werk herverdeeld worden. Evenzeer is de nering even belangrijk als de kinderen, het verlies hiervan is gelijk aan het verlies van een kind (Carney 2005, p 101).

The Iceman Cometh (Eugene O'Neill)

The Iceman Cometh werd pas echt populair bij de herneming in 1956, die twee weken voor de New Yorkse première van Becketts *Waiting for Godot* plaats vond. Eenieder zal de thematische gelijkenis tussen beide stukken opvallen. Een groot verschil is wel dat O'Neill elk van zijn personages van een zeer uitgewerkte achtergrond voorziet. Allen hebben hun eigen dromen zien stuklopen.

Het gaat grotendeels om mensen die een zekere welstand hebben gekend: militairen, een politie-luitenant, een jurist. Joe Mott is een voormalige uitbater van een goktent, wat wellicht geen manier is om status te verwerven maar mogelijk wel geld. Enkele anderen hebben nog steeds een job: Harry Hope, de uitbater van de bar waar alles zich afspeelt, kan het zich veroorloven de anderen te gast te hebben en drank uit te schenken die zelden betaald wordt. Twee bartenders, waarvan een bijklust als pooier, drie prostituees. En dan een drietal personages die een verleden in de anarchistische beweging hebben. Ook zij zijn, net als de anderen, ten prooi aan alcohol en wat in het stuk 'pipe dreams' genoemd wordt, illusoire hoop op verbetering. Larry Slade's 'pipe dream' is dat hij zich niet langer betrokken voelt bij anderen of bij de anarchistische beweging, en dat hij wacht op de dood. Zijn desillusie duidt hij zelf op deze manier: *'You asked me why I quit the movement. I had a lot of good reasons. One was myself, and another was my comrades, and the last was the breed of swine called men in general'*. Hij vindt de anarchistische beweging te dogmatisch, wat niet bij zijn gevoel voor nuance past, en heeft het gevoel dat het volk niet wil gered worden. We zien dus iemand die in een beweging vorming gekregen heeft, die waarschijnlijk ongenueanceerd en gedeeltelijk onjuist is geweest, maar die toch enig inzicht in de opbouw van de maatschappij moet verschaft hebben. Wanneer men zich van deze beweging afkeert is men ook gedesillusioneerd in het ideologisch kader dat men aangeleerd heeft.

De illusies die de andere personages zich maken hebben vaak meer met persoonlijke ambities te maken, zo denkt Willy Oban dat hij nog steeds advocaat kan worden, en houdt James Cameron, 'Jimmy Tomorrow', zichzelf voor dat hij 'morgen' zijn oude baan als journalist zal terugvragen. Het is de langverwachte komst van de handelsreiziger Hickey die de verschillende 'pipe dreams' van de anderen in gevaar zal brengen. Normand Berlin duidt Hickey als een verkoper die iedereen gelukkig wil maken, maar die zonder het te weten 'de dood' verkoopt. Het wegnemen van de illusies gaat niet gepaard met een andere, realistische, invulling van het leven van de personages. De 'pipe dreams'

worden uiteindelijk min of meer hersteld, met Hickey die als enige zal sterven, ook al is hij evenzeer aan zijn eigen 'pipe dream', de liefde voor zijn vrouw die hij omgebracht heeft, gebonden. (Berlin 1998)

Antigone (Jean Anouilh)

Het gebruik van een mythische context door Jean Anouilh wordt door Raymond Williams geduid als een abstrahering. Anouilh kiest een precieze dramatische vorm, waarmee hedendaagse actie gedefinieerd kan worden. (Williams (1972), p 227-229). Het tijdloze van deze aanpak is uiteraard relatief: een stuk waarin soldaten Dupont en Boudousse heten, waarin koffie en toast bij het ontbijt horen en er wel eens om pruimtabak gebedeld wordt is niet noodzakelijk in het 20ste eeuwse Frankrijk gesitueerd, maar bevat toch enige tijd- en plaatsaanduiding. Wat het drama betreft verschilt deze *Antigone* niet wezenlijk van de van Sophocles.

Er zijn enkele rollen bijgekomen, en andere hebben aan belang verloren. Zo is Euridike geen tekst meer toebedeeld, en is er ook minder plaats voor het koor. Dit koor bestaat niet langer expliciet uit de bestuurders van de stad, de sprekers zijn anoniemer. Het koor heeft enkel zijn commentaarfunctie behouden, en wijst op de onontkoombaarheid van het lot (Williams, *ibid.*).

Nieuw is Antigone's voedster, een slavin. Zij spreekt met Antigone aan het begin van het stuk, een gesprek waarin ze een zekere autoriteit inroept, Antigone kan vermanen en consequent tutoyeert.

We zien dus de typische omgang van een opvoedster met haar nu jongvolwassen pupil, eerder dan een slavin die haar meesteres vreest. Ik wil niet suggereren dat in het historische oude Griekenland een dergelijke verhouding tussen slaaf en meester ongepast zou zijn, maar wel dat in geen van de hier besproken Griekse tragedies een gesprek tussen slaaf en meester deze toon heeft.

De rol van de wachter is flink uitgebreid. Anouilh werkt zijn persoonlijkheid meer uit dan Sophocles, en de wachter heeft zelfs een scène met twee collega's gekregen. De wachter spreekt over zijn rang, zowel met Créon als in een gesprek met Antigone. Hij heeft het over zijn verwachte promotie, en over de verhouding tussen wachters en sergeanten.

Verder valt op dat Créon zijn keuze om landverrader Polynice niet te laten begraven meer dan bij Sophocles verklaart vanuit de relatie tussen heersers en volk. Hij wijst op de voorbeeldfunctie, en minimaliseert de verschillen tussen Polynice en Étéocle die wel een begrafenis krijgt. De handeling wordt aldus geplaatst in de context van het in bedwang houden van het volk, dus van een daad in de klassenstrijd. Sartre zal in *Les Mouches* nog meer de verhouding tussen heersers en volk onderzoeken, ook in een mythische setting.

Les Mouches (Sartre)

Voor Lucien Goldmann is het duidelijk dat het Argos van *Les Mouches* symbool staat voor het

Frankrijk van Pétain. Hij noemt Orestes een 'moderne Orestes. Hij studeert aan de Sorbonne bij een sceptische slaaf'(Goldmann, 1970), die al vroeg in het stuk een programmatische zin uitspreekt: ' "is hij dan een mens", ja natuurlijk, er zijn alleen maar mensen, en dat is al meer dan genoeg'.

Sartre laat het vergeldingsmotief vallen, en gebruikt de mythische context om het existentiële debat over vrijheid te voeren. Jupiter en Aigisthos ontlene hun macht aan een angstige massa. Jupiter: 'Als de vrijheid eenmaal in de ziel van een mens is losgebroken, kunnen de goden niets meer uitrichten tegen die massa'.

Orestes doodt uiteindelijk Aigisthos en Klytaemnestra, een ironische vervulling van het noodlot. Een revolutie is dit echter niet, men kan enkel zichzelf bevrijden, niet zijn klasse. Elektra keert zich van de bevrijding die Orestes voorstaat af, en velen zullen haar volgen. Hoewel in het derde bedrijf een massa klaar staat om macht uit te oefenen, komt de bevrijding van Thebe enkel door een zelfopofferende daad van Orestes, die als een rattenvanger van Hameln de vliegen bij zijn vertrek meeneemt (Williams, 1971, p 225-227).

Les Mouches laat naast goden en koningen ook onder andere een oude vrouw aan het woord, die vanuit het perspectief van het volk over de situatie spreekt. Orestes zelf heeft een tussenpositie: uiteraard is hij de prins Orestes van Aeschylus, maar evenzeer is hij aan het begin van het stuk de niet-betrokken filosoof, een toerist als het ware, en zal hij het noodlot niet erkennen maar bevechten (Goldmann, 1970). Op het einde van het stuk speelt de massa een rol. Net als bij Anouilh worden de daden van de leiders in het perspectief geplaatst van hun relatie tot het volk, en dus hun mogelijke afzetting door een revolutionaire beweging.

Les Bonnes (Jean Genet)

Genet keert zich af van de bourgeoisie, en van het volk, dat door loonarbeid medeplichtig is aan de maatschappij die zich aan hemzelf als onvrij heeft gedemonstreerd (Jablonka 2004, p 337). In *Les Bonnes* zien we twee dienstmeiden die volledig afhankelijk maar ook volledig onderdrukt worden door hun Mevrouw. De liefdadigheid die hen te beurt valt, het doorgeven van afgedragen kleren en het geven van nutteloos advies, is een vernedering die niet ontlopen kan worden, en die naar het zich laat uitschijnen niet gecompenseerd wordt door de omvang van het inkomen van de meiden. Het lijkt voor hen ook onmogelijk om een sociaal leven buiten het huis op te bouwen, laat staan zich te politiseren. Hun enige manier om de spanningen in hun leven te verwerken is een rollenspel, dat in elk geval verborgen moet blijven. Verkleed op het balkon verschijnen is al een taboe. De moord die ze plannen wordt in het ritueel voorbereid, maar zal ook in hun fantasie lijden tot een veroordeling. Ze willen niet de vrije wereld in, die ze niet kennen en waar ze geen kans op verbetering hebben. Liever fantaseren ze over het leven op de strafkolonie in Frans Guyana of een terdoodveroordeling. Tijdens hun laatste rituele spel, wanneer duidelijk is dat hun plannen volledig

mislukt zijn, zal Claire, in de rol van Mevrouw, ook de moord ondergaan.

Who's Afraid of Virginia Woolf? (Edward Albee)

Who's Afraid of Virginia Woolf is gesitueerd in een academisch milieu, de personages behoren tot de intelligentsia zoals ik die reeds beschreven heb. Een belangrijk thema is het huwelijk als middel om een sociale positie te bekomen of te behouden. Het belang van liefde in het huwelijk wordt geminimaliseerd. Martha heeft, na een eerder huwelijk, voor George gekozen omdat hij zich aandiende als jonge nieuwe docent aan de universiteit die haar vader met strakke hand leidt. Een mogelijk einde van hun huwelijk zou voor George ontslag betekenen.

Nick en Honey zijn een stuk jonger dan hun gastheren, maar bij hen lijkt een vergelijkbaar verloop van het huwelijk zich aan te kondigen. Ondervraagd door George geeft Nick toe dat het fortuin van zijn vrouw een reden was om met haar te trouwen. Hoewel hij zich aanvankelijk verlegen opstelt zal hij na een tijd ook zeggen dat hij tot alles bereid is om hoger op te komen. Daarbij vermeldt hij expliciet complotteren tegen collega's en seks. Het is dan ook met dit motief dat hij zal ingaan op Martha's avances. Nick is de verpersoonlijking van de Amerikaanse droom. Als bioloog een exacte wetenschapper, handelt hij volledig naar eigenbelang, en is zo niet enkel een bedreiging voor de mensen rond hem, maar, volgens het denken van de Tocqueville, ook voor de maatschappij. George, die hier tegenover geplaatst wordt, is een historicus, met een gevoel voor evenwicht tussen eigenbelang en algemeen belang. (Roudané 1990, p 78-81)

En attendant Godot (Samuel Beckett)

Theodor Adorno formuleerde een antwoord op Georg Lukács' verwijt dat Becketts *En Attendant Godot* een abstractie zou zijn, die mensen tot hun dierlijke kwaliteiten zou herleiden. Adorno noemt Becketts ingrepen geen abstrahering, een ontkenning van het concrete, maar subtractie. Het subject wordt gereduceerd, waardoor de existentie een absurd karakter krijgt. De realiteit loopt in zichzelf vast, er blijft ons geen andere strategie over dan meedogenloos lachen. (Rabaté 2010).

Gereduceerd als ze zijn, blijven toch sporen van een maatschappelijke context aanwezig in de voorgestelde karakters. Sommige zijn uiterst zichtbaar, zoals de meester-slaafverhouding tussen Pozzo en Lucky. Pozzo gebruikt de macht over zijn slaaf om, vanuit wat in feite onzekerheid is, indruk te maken op Vladimir en Estragon. De verhouding lijkt over een langere periode veranderd te zijn, Pozzo verklaart over Lucky: *'In reality he carries like a pig. It's not his job'*. Pozzo erkent ook dat Lucky hem filosofische inzichten, over het lijden in de wereld, heeft bijgebracht. De Franse tekst heeft het over een 'knouck'. Nu echter is hij vrijwel nutteloos geworden, een slaaf die misschien nog verkocht kan worden. (Lawley 2008 p 95-104).

Vladimir en Estragon zijn wellicht landlopers. In elk geval ontwikkelen ze in het drama geen economische activiteit. Estragon verklaart aan het begin van het stuk dat hij elke nacht in elkaar

geslagen wordt, een probleem typisch voor een dakloze. In een zeldzame opmerking over hun achtergrond verklaart Estragon dat hij ooit een dichter was. Hij zal zelfs Shelly citeren. Paul Lawley noemt dit pseudo-informatie, het wordt enkel voor de grap gezegd (Lawley, ibid. pp 70-71). Wat overblijft, is dat Vladimir en Estragon acteurs zijn, meer bepaald clowns, die betaald worden om hun rollen te komen spelen voor ons. Deze mogelijkheid wordt aangekaart wanneer Vladimir een plaspauze maakt, en Estragon hem eenvoudig naar de toiletten in de loge wijst. Het zou dus even geldig zijn om, in het kader van deze studie, hier de sociale positie van de acteur te bespreken. In de hedendaagse West-Europese context hebben we het dan over een evolutie in de richting van micro-ondernemerschap. De culturele sector is een voorloper wat betreft de overgang van een welvaartsstaat, een maatschappij van bedienden, naar een model waarin freelance werk de norm wordt, een model dat gekenmerkt wordt door hoge motivatie, lage lonen, werkonzekerheid en flexibele werktijden (Ellmeier 2003).

De enige die in elk geval geen acteur is, is Godot. Gekend is Becketts uitspraak dat als hij God bedoeld zou hebben, hij wel 'God' en niet 'Godot' geschreven zou hebben (citaat in Lawley 2008, p32). Het feit dat Godot bij navraag een witte baard blijkt te hebben is uiteraard toeval. De referenties naar God in het stuk zijn legio, zijn bestaan wordt, zeker door Vladimir, als een waarheid naar voor geschoven. Verschillende malen roept hij de hemel aan. Godot doet volgens zijn boodschapper, die een herder in loondienst is, 'niets'. De kwestie van Godot-als-God is door Beckett bewust geblokkeerd, zo vroeg hij zelf na de Londense première om verschillende te duidelijke visuele verwijzingen te schrappen (Lawley 2008 p33). In zoverre Godot niet samenvalt met God, is hij een landeigenaar in het bezit van geiten, die minstens één persoon in dienst heeft.

Die Befristeten (Elias Canetti)

Canetti onderzoekt de wereld door een sociologische parameter te veranderen. Status wordt in *Die Befristeten* bepaald door levensverwachting, niet door afkomst, inkomen of aard van het werk dat men uitoefent. Mensen zijn vernoemd naar deze levensverwachting, zoals die bepaald wordt bij een mysterieus ritueel bij de geboorte. Ze heten bijvoorbeeld Vijftig, Tien of Zeventig. Zo zien we hoe mensen een partner uitkiezen op basis van een strategie waarbij ofwel gekozen wordt voor een hoge status (mannen die meer dan 80 zullen worden), of juist voor een partner die weinig vooruitzichten heeft (*'lage vrouwen stellen minder eisen'*).

De abstracte setting van het experiment maakt dat er betrekkelijk weinig economische activiteit ontwikkeld wordt in het stuk. Nooit spreekt iemand over zijn inkomen. De protagonist, Vijftig, heeft tijd om de hele dag rond te lopen en na te denken. Slechts een enkel moment zal het stuk ons naar de werkvloer brengen, waar twee collega's over een niet nader gespecificeerd werk spreken, dat de collega met een lage levensverwachting niet af kan krijgen.

Zoals Canetti in *Massa en Macht* aangeeft, wordt macht ontleend aan een geheim (Canetti 1960). De kapsulaan, een figuur die het midden houdt tussen een priester, een ambtenaar en een rechter, ontleent zijn macht aan het feit dat het volk gelooft dat hij kennis bezit die anderen niet hebben. Hij gebuikt die macht allereerst om zichzelf een hoge status te geven, zijn eigen naam is Honderdtweëntwintig. Uiteindelijk wordt het bedrog in dit systeem aan het licht gebracht. Het geheim was dat er geen geheim is, dat men de levensverwachting niet kan bepalen. Vijftig zou na deze ontdekking geëmancipeerd kunnen worden in de hoogste regionen van de macht. Dit gebeurt echter niet: de existentiële crisis is zo groot dat Vijftig het nieuws wil verspreiden. Waar Sartre in *Les Mouches* geen collectieve bevrijding mogelijk achtte, en dus een messianistische opoffering naar voor schuift, zien we in *Die Befristeten* wel degelijk een volksopstand. Het vormen van een massa is volgens Canetti een natuurlijke drang, die met de opheffing van de aanrakingsangst te maken heeft (Canetti 1960). Waar Canetti een diep wantrouwen had voor gesloten systemen als wetenschap en marxisme, geloofde hij wel in de politieke macht die door een massa kan uitgevoerd worden. Toch wordt ook het individuele aspect van de bevrijding aangekaart. Wie zijn hoge status verloren zag gaan accepteert het nieuwe systeem niet. Deze voormalige heersende klasse wordt, men kan het ondanks Canetti historisch materialistisch duiden, in de nieuwe situatie onderdrukt.

Kaspar (Peter Handke)

'*Das Bühnenbild stellt die Bühne dar.*' Handke's laconieke opmerking in de inleiding van *Kaspar* maakt duidelijk dat we, zoals bij *En attendant Godot*, minder naar een personage zullen kijken, als wel naar een acteur, wiens eigen sociale positie meer ter zake doet dan die van de historische Kaspar Hauser. Toch gaan de handelingen niet rechtstreeks in op de situatie van de uitvoerders. Kaspar wordt gedisciplineerd door het aanleren van taal. Hierbij wordt elke uitweg naar het ontwikkelen van een individualiteit afgeblokt, het is goed om niet van anderen onderscheidbaar te zijn (Wefelmeyer 2005). Het verzamelen van kennis, het bezit van de intelligentsia, wordt dus niet voorop gesteld. Zo komt men ook tot een zekere arbeidsethiek, en een acceptatie van de maatschappelijke orde: '*Der Reiche is reich, aber leutselig. Der Arme ist arm, aber glücklich*'. Aan het einde van het leerproces is Kaspar wel in staat een kritische houding aan te nemen. Hij kan, in taal, zijn indoctrinatie via taal evalueren. (Wefelmeyer 2005).

Vrijdag (Hugo Claus)

Na de tweede wereldoorlog groeit de middenklasse ten koste van de arbeidersklasse. De lonen stijgen, ook die van arbeiders. Het idee van *embourgeoisement* ontstaat, de arbeidersklasse zou de kenmerken van de middenklasse overnemen. Volgens sociologisch onderzoek van Goldenthorpe en Lockwood is dit eind jaren '60 evenwel nog niet het geval. De middenklasse ziet de maatschappij

als een open hiërarchie, waarin men hogerop kan komen door hard werk. De arbeidersklasse ziet een meer gepolariseerde maatschappij (Day 2001, p 178-188).

In 1969 schrijft Claus *Vrijdag*, een stuk dat zich expliciet op een breed publiek richt (Wildemeersch 2003, p 75). Omwille van de herkenbaarheid wellicht kiest hij een setting in de arbeidersklasse in het landelijke Vlaanderen. De arbeider Georges Vermeersch is in de gevangenis geraakt na incest, en zijn vrouw kan daarom geen klanten meer vinden als kapster. Haar overspel met buurman Erik kan een bijkomende afkeuring betekenen, dus zij proberen hun relatie, waaruit reeds een kind geboren is, geheim te houden. Erik heeft Jeanne een televisie bezorgd, wellicht het meest sprekende symbool van de toegenomen welvaart, het onmisbare object van het consumentisme. Wanneer Georges deze stukslaat, heeft Erik het aanvankelijk over de waarde van de eventuele te recupereren wisselstukken, en de prijs van een nieuw toestel. Aan het eind van het stuk ontvlucht Erik de streek, en belooft zijn dochter financieel te blijven steunen. Aan Georges heeft hij nieuw werk als arbeider beloofd, een poging tot heropname in zijn klasse.

Der Auftrag (Heiner Müller)

De vraag die Müller in *Der Auftrag* opwerpt is of de revolutie exporteerbaar is. Volgens Arlene Akiko Teraoka neemt Müller het standpunt in dat de derde wereld zich op zijn eigen manier moet bevrijden, niet naar westers model. Voor haar is de Franse revolutie in dit stuk zonder meer een verwijzing naar de Russische revolutie (Teraoka 1986). Hierop kan volgens mij geamendeerd worden dat de Russische revolutie, in tegenstelling tot de Franse, de eerste is waarbij de meerderheid de macht overneemt van de minderheid. De Franse revolutie, de invoering van het kapitalisme, de opkomst van het proletariaat en de communistische revolutie zijn opeenvolgende stappen in de geschiedenis, met volgens het marxisme oorzakelijke verbanden. Het stuk volgt dus in zekere zin gewoon de lijn van de geschiedenis. Dit neemt uiteraard niet weg dat *Der Auftrag* ons ook iets leert over het functioneren van revoluties in het algemeen.

In een eerste deel krijgt Antoine het bericht van het mislukken van de opdracht die hij gegeven heeft. Omdat het bericht een lange vertraging heeft opgelopen zien we een Antoine die zichzelf teruggetrokken heeft uit de politiek, verklaart enkel nog bijles te geven, en zich niets van de revolutie wil herinneren. De opdracht die hij blijkt gegeven te hebben is de verspreiding van de Franse revolutie in Jamaïca. Hiervoor zijn drie figuren aangesproken: Dubuisson, zoon van een slavendrijver, staat voor de intellectueel die sympathiseert met de revolutie. De Bretoense boer Galloudec staat voor het communisme naar Europees model, en de zwarte Sasportas staat voor de revolutie. We zien dus, volgens Teraoka, een opvallende scheiding tussen communisme en revolutie (Teraoka 1986). Het debat over de Europese geschiedenis wordt onder meer gevoerd in een scene waarin Galloudec de rol van Danton op zich neemt, en Sasportas die van Robespierre. De opdracht

voor de verspreiding van de revolutie wordt echter ingetrokken: Frankrijk is een dictatuur onder Bonaparte geworden. Dubuisson kan zich hier onmiddellijk naar schikken: *'De wereld zal worden wat ze was, een thuis voor meesters en slaven'*. Sasportas echter kiest ervoor om de revolutie door te zetten. Galloudec kiest zijn zijde. Het blijkt dat de drie hun klasse niet hebben weten te ontlopen: Dubuisson blijkt de slavenhouder die hij van geboorte is. Door een leider van de Franse revolutie te worden, is hij een van de leidende onderdrukkers geworden in de derde wereld die Frankrijk koloniseert. Galloudec kan zich, vanuit de proletarische positie die hij in Frankrijk bezit, inschakelen in de revolutie, maar die wordt geleid door Sasportas, de slaaf die het juk van zijn meesters tracht af te werpen. We weten echter uit de eerste scène dat zowel Sasportas als Galloudec omgekomen zijn in deze revolutie.

Besluit

Met de overgang van maatschappijen gebaseerd op sociale status naar klassenmaatschappijen, zien we een andere representatie van de maatschappelijke geledingen, en een andere houding ten opzichte van maatschappelijke verandering. Een maatschappij gebaseerd op status lijkt de verhoudingen als definitiever te zien. Men verliest zijn status minder snel dan zijn geld. Vanaf de opkomst van het kapitalisme maakt is angst, of de mogelijkheid, te verarmen vaak een deel van de handelingen. Typische voorbeelden zijn *Tartuffe* van Molière, *Een Poppenhuis* van Ibsen, Horváth's *Glaube, Liebe, Hoffnung* of impliciet ook *Who's afraid of Virginia Woolf* van Albee. De fascinatie met zij die hun maatschappelijke status al verloren hebben drijft ons naar stukken als *Nachtasyl*, en *The Iceman Cometh*.

In oudere gecanoniseerde teksten is het, spijs Plautus, minder evident dat men de lagere klassen meer dan een bijrol geeft. Wellicht is Büchner in de besproken lijst een omslagpunt. Voor Hugo Claus is een volkse setting al vrijwel een evidentie, die het stuk toegankelijker maakt voor een breed publiek.

Het gebruik van een mythische context maakt een tekst abstracter, maar het bleef, soms met enige moeite, mogelijk beschouwingen te maken over de visie van de auteur op zijn eigen maatschappij. Zo valt op hoe bij Anouilh de publieke opinie een rol opeist, waar die bij Sofocles buiten beeld bleef.

Waar bij Shakespeare bloedbaden herleid worden tot de adellijke deelnemers eraan, zien we bij reeds bij Schiller massa's opduiken die klaar staan om politieke macht uit te oefenen. Het debat over de loop van de geschiedenis loopt door via Brecht, Sartre en Canetti tot Müller, om er slechts enkele te noemen.

Uiteraard is dit onderzoek erg beperkt gebleven. De hoeveelheid onderzochte teksten is, in het licht van de hele theatergeschiedenis, minimaal te noemen. Het middeleeuws theater bleef helemaal

buiten beeld. Ook is onderzoek naar personages in literatuur slechts een van de mogelijke manieren om het verband tussen cultuur en economie te onderzoeken. De opmerkingen over de status van de acteur, die ik in het kader van mijn bespreking van *En Attendant Godot* maakte, vormen een poging hier even uit te breken en een andere zinvolle invalshoek aan te kaarten.

BIBLIOGRAFIE

Primaire bronnen:

Antigone (Sophocles) (vert. JC Kamerbeek) Leiden (1945) Brill

Medea (Euripides) in *Greek Tragedies* (vert. Phillip Vellacott) London (2004) Penguin Books

Miles Gloriosos (Plautus) in *Four Comedies* (Vert. Erich Segal) Oxford (1996) Oxford University Press

Macbeth (Shakespeare) in *Verzameld Werk, Tragedies* (vert. Willy Courteaux) Antwerpen (2007) Meulenhoff Manteau

Andromaque (Racine) (vert. Hans Bakx) Amsterdam (1986) International Theatre and Film Books

Penthesilea (Kleist) (vert. Gerrit Komrij) Amsterdam (1991) Meulenhoff

Tartuffe (Molière) (vert. Peter Verstegen) Brussel (1997) Koninklijke Vlaamse Schouwburg

Torquato Tasso (Goethe) (vert. Hans Bakx) Amsterdam (1985) International Theatre and Film Books

Maria Stuart (Schiller) (vert. Barber van de Pol) Amsterdam (1991) International Theatre and Film Books

Woyzeck (Büchner) in *Verzameld Werk* (vert. Jan Gielkens) Amsterdam (1987) International Theatre Bookshop

Dodendans (Strindberg) in *Plays* (vert. Erwin Björkman) London (1912) Duckworth & co.

Nora (Ibsen) in *Toneel* Amsterdam (1987) International Theatre Bookshop

De meeuw (Tsjechow) (vert. Yolanda Bloemen en Marja Wiebes) Leiden (2008) Plantage

Nachtsyl (Gorki) (vert. Cara Van Wensch), sl, sd

Glaube Liebe Hoffnung (von Horvath) (vert. Bob Snijers), sl, sd

Mutter Courage (Brecht) (vert. John Willet) London (1980) Penguin Books

Antigone (Anouilh) in *Theatre Complet* Lausanne (1963) Guide du Livre

Les Mouches (Sartre) (vert. CN Lijssen) Amsterdam (1965) De Bezige Bij

- The Iceman Cometh (O'Neill) London (1993) Nick Hern Books
- Who is afraid of Virginia Woolf (Albee) Harmondsworth (1962) Penguin Books
- En attendant Godot (Becket) (Vert. Beckett) London (1956) Faber & Faber
- Die Befristeten (Cantetti) in *Toneel* (vert. Jacques Hamelinck) Amsterdam (1974) Athenaeum-Polak & van Genneep
- Les Bonnes (Genet) (vert. Paul Beers) Amsterdam (1990) International Theatre & Film Bookshop
- Kaspar (Handke) in *Theaterstücke* Frankfurt/Main (1992) Suhrkamp Verlag
- Der Auftrag (Heiner Müller) in *Het Eiland van het Grote Bloedbad* (vert. Marcel Otten) Amsterdam (1990) International Theatre & Film Books
- Vrijdag (Claus) in *Toneel* Amsterdam (1990) De Bezige Bij
- Secundaire literatuur:*
- BIET (C.) *Racine, ou la passion des larmes*, Paris (1996), Hachette
- BERLIN (N) *The late plays* in MANHEIM (M) *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, Cambridge (1998) Cambridge University Press
- BRUNS (D) *Horváth's Renewal of the Folk Play and the Decline of the Weimar Republic* *New German Critique*, nr 18 (autumn 1979) pp 107-135
- CANETTI (E) *Massa en Macht* (vert. Jenny Tuin) Amsterdam (1960) Athenaeum-Polak & van Genneep
- CARNEY (S) *Brecht and Critical Theory, Dialectics and contemporary aesthetics* London (2005) Routledge
- DAY (G), *Class* (2001), Londen, Routledge
- DURBACH (E) *A century of Ibsen criticism* in MCFARLANE (J) *The Cambridge companion to Ibsen* Cambridge, (1994), Cambridge University Press pp 233-251
- EAGLETON (T) *The witches are the heroines of the piece...* in SINFIELD (A) (ed.) *Macbeth*, 1992 Basingstoke, Macmillan pp 46-52
- ELLMEIER (A) *Cultural Entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment* *International Journal of Cultural Policy* Vol. 9, nr 1 (2003) pp 3-16
- GOLDMANN (L), MACDONALD (S), *The theatre of Sartre*, TDR, vol 15, nr 1 (Autumn, 1970), pp 102-119
- GREY (R.), *The dialectic of enlightenment in Büchner's Woyzeck*. *The German Quarterly*, vol. 61, nr 1 (winter 1988) pp 78-96
- HARSH (PW), *The Intriguing Slave in Greek Comedy*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 86, (1955), pp. 135-142
- HEMMER (B) *Ibsen and the realistic problem drama* in MCFARLANE (J) *The Cambridge companion to Ibsen* Cambridge, (1994), Cambridge University Press pp 68-88
- HOWARTH (WD) *Molière, a playwright and his audience* Cambridge (1982), Cambridge University Press
- JABLONKA (I) *Les Verités inavouables de Jean Genet* Paris (2004) Editions du Seuil
- LAMPORT (FJ) *German classical drama. Theatre, humanity and nation 1750-1870*. Cambridge (1990) Cambridge

University Press

- LAMPORT, (FJ) *Virgins, bastards and saviours of the nation: reflections on Schiller's historical dramas* in MARTIN (N) (ed) *Schiller: national poet- poet of nations* Amsterdam (2006) Rodopi pp 159-177
- LAWLEY (P) *Waiting for Godot, character studies* London (2008) Continuum
- LEACH (R.) *Mother Courage and her children* in THOMPSON (P) & SACKS (G) (ed.) *The Cambridge companion to Brecht* Cambridge (1994) Cambridge University Press pp128-138
- MUSURILLO (H), *Euripides' Medea: A Reconsideration*, in *American Journal of Philology*, Vol. 87, No. 1 (Jan., 1966), pp. 52-74
- SINFIELD (A), *'Macbeth', History, Ideology and Intellectuals*, in SINFIELD (A) (ed.) *Macbeth*, 1992 Basingstoke, Macmillan pp121-135
- STEPHENS (A), *Heinrich von Kleist, the dramas and stories* Oxford (1994) Berg
- TERAOKA (AA) *Der Auftrag and Die Maßnahme: Models of Revolution in Heiner Müller and Bertolt Brecht* *The German Quarterly*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 1986), pp. 65-84
- RABATE (JM) *Philosophising with Beckett: Adorno and Badiou* in GONTARSKI (SE) *A Companion to Samuel Beckett* Malden (2010) Wiley-Blackwell pp 97-117
- ROUDANE (M) *Who's Afraid of Virginia Woolf? Necessary Fictions, Terrifying Realities* Boston (1990) Twayne.
- WATERSON (K) *Molière et l'autorité, structures sociales, structures comiques*. Lexington (1976) French Forum
- WEFELMEYER (F) *Handke's Theater* in COURY (D), PILIPP (F) (eds) *The Works of Peter Handke, International Perspectives* Riverside (2005) Ariadne Press pp 194-235
- WILLIAMS, (R.), *Drama from Ibsen to Brecht*, London (1971), Chatto and Windus pp 227-229
- <http://www.marxists.org/glossary/terms/l/u.htm>
http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Was_geschah_%2C_nachdem_Nora_ihren_Mann_verlassen_hatte_oder_St%C3%BCtzen_der_Gesellschaften_%28Theatertext%29