

## **THE TRIUMPH OF SPIRIT OVER MATTER DOOR MUZIEKTHEATER TRANSPARANT**

Bruno FORMENT

In zijn essay over het hedendaagse operabedrijf, *Opera. De toekomst van een verleden* schreef Johan Thielemans het volgende:

Een belangrijke factor is en blijft de kans om nieuwe, *relevante opera's* te maken. Het is duidelijk dat we ons niet te eeuwigen dage kunnen buigen over de inhouden die onze grootvaders ons hebben nagelaten. Hun gedachtenwereld is voor het oudere deel van de theatermakers nog het universum van de kindertijd, zodat ze nog energie vinden in het vernietigen van wat ze als belemmerend en negatief ervaren hebben. Maar deze tijd, onze dramatische tijd, heeft eigen teksten en partituren nodig. Ook wij, die aan de rand van de eenentwintigste eeuw leven, moeten al zingend iets van onze wereldvisie vastleggen [...] zodat er inderdaad een kans bestaat *dat opera niet langer een verwijlen in het verleden is, maar het spreken over het heden*.<sup>1</sup>

Een jaar voor de publicatie van dit boek schreef de auteur zelf zijn eerste libretto, namelijk het tweetalige *Un malheureux vêtu de noir*, dat handelde over Vincent van Gogh en getoonzet werd door Jan van Vlijmen.

Waar het Van Gogh-jaar een aanleiding was tot de creatie van de zojuist genoemde opera, leidde de opening van een nieuwe vleugel van het Antwerpse MUHKA tot de opdracht voor de operaproductie *The Triumph of Spirit over Matter*. Moderne kunst vormde de eerste, 'toevallige' impuls voor dit nieuwe stuk. Muziektheater Transparant leidt de librettist tot Wim Henderickx, die onmiddellijk - logischerwijs - kiest voor een onderwerp rond de kunstwereld. Thielemans schrijft een Engelstalig libretto in een natuurlijk spreektaalidoom met af en toe slagoneske uitspraken, Henderickx componeert een expressionistische partituur gebruik makend van seriële technieken, *Leitmotive*, cabaretfragmenten en modaliteit. Ondertussen is de nieuwe MUHKA-vleugel allang geopend, maar bestaat er nog steeds geen afgewerkt muziektheaterstuk. Uiteindelijk wordt het dan maar gecreëerd in het Lunatheater te Brussel (10 maart 2000) en geselecteerd voor het nieuwe Transparant-seizoen. Of hoe de doeleinden van een nieuw werk kunnen verschuiven.<sup>2</sup>

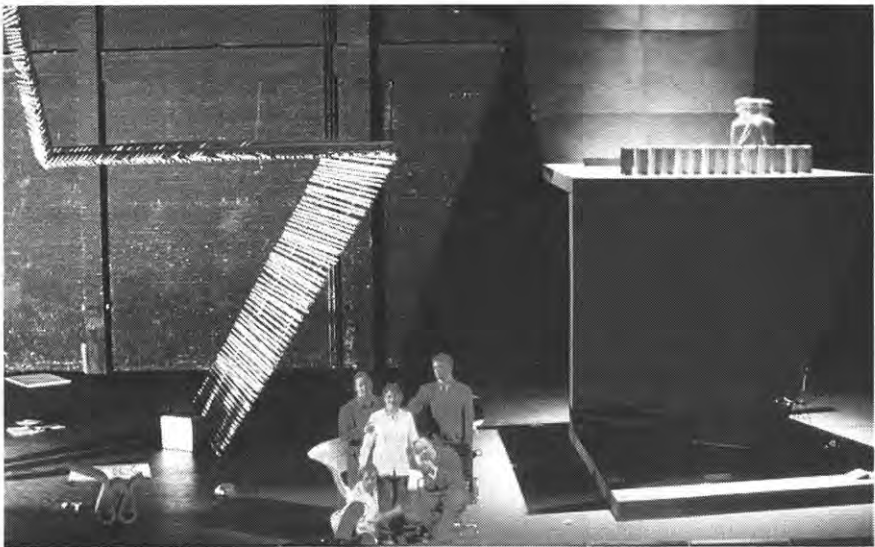
Niettemin bevat deze opera in één bedrijf een interessante, allegorische inhoud, namelijk de strijd tussen de kunst als mercantiele waar (de *materie*) met het idealisme van de schoonheid (de *ziel*), die uiteindelijk triomfeert. De lichtjes gestoorde, doch idealistische kunstenaar Beck - zelfportretten van de expressionist Max Beckmann in het programmaboek suggereren een sterke bron - is op zoek naar schoonheid en erkenning voor zijn doelen, doch alle steden kopen Buck (koor, gedeclameerd door de muzikanten van het Prometheus Ensemble o.l.v. Etienne Siebens).

Zijn vriendin, Elsie, ontmoet op straat een vroegere geliefde, de journalist Theo. Ook hij is met zijn idealisme gebotst op de commerce (de berichtgeving heeft nood aan geweld om te overleven) en is ontslagen. Ze verleidt hem tot een samenwerking.

Galeriehouder Günther Dreck is wanhopig op zoek naar een geschikte kunstenaar voor het nieuwe seizoen. De succesvolle Buck heeft geweigerd, dus probeert hij het maar - tegen zijn zin, doch op aanraden van zijn secretaris Frank Beacon - bij Bock. Maar ook hij weigert. Het faillissement dreigt. Gelukkig is er Elsie om hem te troosten, tot in de slaapkamer toe. Over Beck wordt er echter gezwegen in alle talen. Beck probeert haar er toch van te overtuigen een ontmoeting te regelen met Dreck, hetgeen lukt. De ontmoeting draait uit op (nog) een catastrofe: Beck vernielt de maquette voor Drecks nieuwe vleugel in een 'purifiërende colère'. Hij wil niet tentoongesteld worden in een mausoleum.

Allen zitten in de penarie, doch Elsie heeft een plan, "a secret weapon". Ze verleidt Theo tot het schrijven van een bericht over de vondst van verloren gewaande abstracte kunst en laat Beck schilderijen vervalsen, waarna ze het zaakje voor Drecks neus brengt. Hij trapt erin. Frank "smells a rat": dergelijke schilderijen zijn makkelijk te vervalsen en zijn vader is ook geruïneerd door een wanhopige vrouw. Günther weet echter van geen wijken en wordt bovendien aangesteld als directeur van een rijksmuseum. Zijn ideale museum is er een zonder kunstenaars, zijn droomexpositie "The Triumph of Thought over Matter". Elsie en Beck viëren ook hun triomf, maar Theo zal het zaakje aan het licht brengen omdat Elsie hem vergat te betalen. Ondertussen weet Dreck dat hij bedrogen is en zijn plannen mag opbergen. Het koor benadrukt de chaos, "La crise du marché de l'art". Beck wordt opgepakt, maar wat kan het hem schelen? Iemand betaalde een miljoen dollar voor één van zijn doelen. Bovendien toont een koper interesse voor zijn vervalsingen. De apotheose brengt alle personages samen, met Elsie als middelpunt: "Someday you will also see what I see: Beauty". Maar waar is de schoonheid?

Het libretto bezit een klassieke structuur met een opdeling in zestien scènes en een evenwichtige cast bestaande uit twee tegenpolen (Beck vs. Dreck), elk met een *complice* (respectievelijk Theo en Frank). Elsie vormt de verbindingspersoon tussen beide mannelijke werelden, polyscenisch ten tonele gebracht: links het atelier van Beck, rechts het bureau van *Dreck and Company*. Alle groteske, bijna archetypische personages (Beck in een wereld met Bocks en Bucks, verleidsters en arrogante galeriehouders vs. [on]trouwe dienaars), worden continu getoond. Ieder van hen bezit een typerende stoel (cf. infra) en bij Beck en Dreck bevindt zich een telefoon (als communicatief verbindingsmiddel) op de grond. Toch bestaat er een enorm contrast tussen beiden wat betreft kostumering (ontworpen door Daphne Kitschen): Beck is gehuld in vuile kleren en loopt blootsvoets rond, terwijl Dreck, Frank en Theo stijve maatpakken met dassen dragen. Elsie's kledij benadrukt haar rol als verleidster: het kleed waarin zij gehuld is, bezit transparante stroken.



*The Triumph of Spirit over Matter* door Muziektheater Transparant

Johan Simons en Paul Koek, leiders van Theatergroep Hollandia, namen de taak van regisseur op zich. We citeren uit het programmaboek:

Hun regie kenmerkt zich door het ontwikkelen van een expressieve, fysieke en sterk theatrale speelstijl. Daarbij worden handelingen zoveel mogelijk vermeden, waardoor de gedachten en gevoelens van de personages een geconcentreerde vorm kunnen vinden in sterke, grote(ske) beelden.<sup>3</sup>

De scènes waarin de personages voor het eerst aan bod komen, zijn krachtige voorbeelden van dergelijke 'beelden'. We denken bijvoorbeeld aan Becks openingsscène, waarbij de kunstenaar een uiterst expressionistische monoloog zingt, terwijl de vier overige acteurs in het duister gesluierd zijn en zich passief op de stoel bevinden.

Bij het nalezen van het libretto viel ons echter op dat Thielemans een ambitieuzer opzet voor ogen had dan bij de huidige realisatie van het spektakel. Zo bekladt Beck de maquette voor Drecks nieuwe vleugel, hij herleidt ze niet volledig tot 'ruïne', *Dreck and C°* bezit geen bureautafel, doch enkel twee stoelen en een telefoontoestel in een minimalistische, blauwkleurige architectuur, die ook als slaapkamer fungeert. Becks atelier bestaat uit een aantal dozen, een stoel, maar geen schildersezel. We zien hem geen wijn drinken met Elsie, noch opgepakt worden door agenten. Tenslotte wordt de slotscène niet ingeluid door een meisje dat uit verblindend licht aan de toneelachterwand komt gestapt en een doos overhandigt met daarin een ruïne. Het enige licht dat de toeschouwer te zien krijgen is dat van een aantal witte spots en - een originele vondst, waarvan we de betekenis niet wisten te achterhalen - het zaallicht dat af en toe aanging, nu eens gedempt, dan weer voluit. Compromis? Minimalisme? Heeft de geplande creatie van Peter Maxwell Davies' *Mr Emmet takes a walk* er iets mee te maken? We durven geen conclusies te trekken, maar we krijgen een prangend beeld van het operabedrijf als we een passage aanhalen uit Thielemans' boek:

[ ... ] de kost van het opzetten van een operaproductie is een concrete rem op een rijke, geschakeerde creatie. Het neemt in onze tijd niet alleen veel tijd in beslag om een opera te componeren [ ... ] maar een componist moet zeer veel mensen van zijn project overtuigen, vooraleer het financieel denkbaar wordt [ ... ] Dat is voor de grillige, broze dromen van librettisten en componisten niet de beste context.<sup>4</sup>

Voor de scenografie tekende architecte Francine Houben van het Utrechtse architectenbureau Mecanoo. Zoals we reeds vermeldden, staan de vijf stoelen, vier ervan

ontworpen door Charles en Ray Eames en de laatste door Frank Gehry, centraal. Dat blijkt tevens uit de affiche van de productie, waarop Elsie's *femme fatale*-stoel/zetel in vloeiend gegoten kunststof prijkt. De stoelen zijn multifunctioneel: ze vormen de typerende rustplaatsen voor de personages, maar hebben daarnaast ook een dramatische functie als attribuut: er wordt zelfs mee gegoooid! Elsie's stoel bevindt zich op een centrale plaats. Rond haar wordt aan een 'stoelendans' vormgegeven.

De theatrale ruimte weerspiegelt enigszins dit stoelengebeuren, want het eigenlijke decor bestaat uit twee gigantische exemplaren: één exemplaar uit bamboestaven, dat zich boven Beek bevindt, het andere uit verzegend, verzadigend blauwgeverfd hout, fungerend als bureau annex slaapkamer van Dreck. Daarmee creëerde de scenografe bewust een contrast tussen het natuurlijke, onbewerkte hout van het atelier en het kunstmatig verwerkte, beschilderde hout van de galerie. Kleuren vertonen dus een doeltreffende symboliek: aan het blauw van de galerie en de houtkleur van het atelier dienen we nog het zwart van de kostuums toe te voegen, de bloedkleurige verf van Beck en het witte licht.

Theo vormt in zeker opzicht een probleem binnen dit concept, want waar bevindt hij zich? De regisseurs kozen bewust voor een mobiele Theo, die zich nu eens op zijn stoel bevindt, dan weer rondloopt. Het liet hen toe *hoofds scènes* (bv. de ontmoeting tussen Beck en Dreck) te onderscheiden van *schaduwscènes* (bv. de slaapkamerscène met Elsie en Dreck), die echter als dusdanig een reliëf toekennen aan de belangrijke scènes. De toeschouwer wordt op die manier geconfronteerd met ambigüiteiten, zoals het toekijken van Beck op Elsie's liefdesspel met Günther of de becommentariërende houding van Theo, terwijl hij niet strictu sensu aan de desbetreffende scène deelneemt. In ieder geval werkt dit theatraal bijzonder goed: belangrijke situaties worden als het ware onder de loep genomen en nog meer uitvergroot. Af en toe krijgen personages, die zich in feite in een passieve toestand bevinden, een actieve, quasi introspectieve blik toegewezen.

Belangrijk is het afzien van het openen en sluiten van het toneelboek. De theaterbezoeker krijgt de scenografie onmiddellijk te zien. Ten tweede bevindt het orkest zich achteraan op de scène, gedeeltelijk verborgen achter het 'bureau' van Dreck, doch ruimschoots belicht. Dit valt beslist samen met het praktische feit dat het Prometheus Ensemble tevens als koor optreedt, hun dirigent in een kort intermezzo verschijnt als geïnteresseerde koper van Becks vervalsingen en de partituren voor de musici zichtbaar moeten blijven. Tenslotte dienen we nogmaals te beklemtonen dat de toeschouwer ook deel uitmaakt van het scenisch gebeuren: de theaterzaal van Kunstencentrum Vooruit was op bepaalde momenten meer verlicht dan de ruimte waarin de personages ageerden.<sup>5</sup>

In het commentaar van dramaturg Tom Blokdijk over de regie van Simons en Koek valt te lezen:

Voor Johan Simons en Paul Koek is het uitgangspunt van iedere voorstelling dat de acteurs heer en meester moeten zijn op het toneel. Acteurs moeten het personage dat zij spelen zo goed kennen en de vorm die zij gevonden hebben om hen gestalte te geven zo goed beheersen dat zij weten welke vrijheden zij zich op het toneel kunnen permitteren zonder de kaders van hun rol en van de gekozen speelstijl te doorbreken. Het zijn interpreterende acteurs.<sup>6</sup>

Na het zien en horen van *The Triumph of Spirit over Matter* kunnen wij beamen wat de commentator neergeschreven heeft, alhoewel wij dit verder wensen te concretiseren. Laten we beginnen bij de spil van het werk, Elsie. Zij is de enige vrouw van het stuk, hetgeen opvallend is binnen de context van de opera. Oorspronkelijk zong Elena Ferrari de rol, doch in deze voorstelling nam de Londense sopraan Adey Grummet haar plaats in. Wim Henderickx kende Elsie de meest lyrische partij toe, maar af en toe transformeert zij tot spreekacteur. Een opvallend kenmerk van haar spel is het aanwenden van het lichaam als betekenisdragend element. Zoals ook haar stoel vol golvingen is, wringt ze zich in allerlei gewaagde, fysiek spannende houdingen. In een serpentinefiguur trotseert ze als diva haar zetel én Günther Dreck. Ze straalt macht uit door haar krachtige armbewegingen en soms lijkt zij de enige te zijn die de situatie onder controle heeft. Dit alles wordt echter geneutraliseerd door Grummet's gebrek aan stemvolume, want het Prometheus Ensemble kon zij duidelijk niet de baas.

Ten tweede is er de jonge Britse bariton Robin Adams die aan de rol van Beck op een magistrale wijze gestalte geeft. Hij is zijn positie als 'oeruitvoerder' van de rol meer dan waard: Adams brengt de uitspattingen van de kunstenaar uiterst expressief op het toneel. Met een mimiek die veelzeggend is, sleurt hij de toeschouwer mee in zijn problematische wereld, muzikaal geconstrueerd door moeilijk intoneerbare intervallen. Zijn uitspraken zijn bijna voortdurend kreten en slogans: "Disgusting", "Do not stare. I am not guilty", "Destroy and be free", om er enkele aan te halen.

Bradley Daley krijgt echter onze voorkeur. Met zijn vertolking van Günther Dreck brengt hij een verwijfde, onzekere lafaard, die de wereld niet aankan. Henderickx componeerde een spetterende tenorpartij (met onder meer coloratuurpassages in het kopregister), die een ware uitdaging betekend moet hebben voor de jonge zanger, des te meer omdat ook Beck oorspronkelijk door een ande-





*The Triumph of Spirit over Matter door Muziektheater Transparant*

re zanger (Eberhard Francesco Lorenz) vertolkt werd. Daley weet de rol echter met verve op zich te nemen: hij lijkt op bepaalde momenten als het ware uit zichzelf te exploderen, zo hevig zijn de emoties.

Een treffend moment uit de derde scène vormt bijvoorbeeld de toegeving van Günther om Bock te vragen voor de tentoonstelling:

*Günther:* Call Bock.  
*Frank:* Now I hear the voice of reason.  
*Günther:* Look in my eyes. What do you see? Despair.  
 Show me the way to my childhood paradise.  
 (*Pointing at the boxes.*)  
 Take them away.

De bas Wilfried Van den Brande, in de gedaante van Secretaris Frank Beacon, kan echter niet als de rustgevende factor beschouwd worden bij *Dreck and Company*. Op een sarcastische manier boort hij Dreck's aspiraties de grond in, hekelt diens mislukkingen en poogt geenszins het 'zinkend schip' te redden. Meer nog, hij voorspelt het faillissement en de (belangrijke) derde scène: "I tell you: This man - *wijst naar Günther* - is shit. No idea, no taste, pure waste. Listens to words, repeats words. Not enough friends or the wrong friends, and too many debts. Next week the police will close down the place, send him to jail. I told him: be careful. Did not listen. I told him: danger. Paid no attention. This is a sinking ship. Why do I stay?". Frank vertegenwoordigt een alwetend perspectief. In de hoedanigheid van de 'voice of reason' kent hij de afloop op voorhand. Vreemd genoeg is ook hij niet in staat op een adequate manier te handelen. Hij enceneert mee zijn ondergang (als secretaris), ofschoon hij zich meer dan bewust is van de penibele situatie. Shakespeare (Hamlet) en Brecht (vervreemdende aankondigingen) zijn hier niet veraf.

Tenslotte is er de fantastische bariton Werner Van Mechelen als journalist Theo. We zagen hem reeds uitblinken in Händels *Toleмео* (met Il Fondamento) en Platels *Iets op Bach* (Ballets C. de la B.). Op *The Triumph of Spirit over Matter* drukte hij echter minder duidelijk zijn stempel. Van Mechelen speelt een ietwat kleurloze journalist, die begrepen dient te worden vanuit zijn *Weltschmerz*. "Out of work, no money left in my pocket. I roamed the world. Everywhere the same: everything is rotten. But it sells: the dead in Cambodia, the murders in Rwanda. Good copy for the papers." (Scène 2). Waar secretaris Frank de ineensstorting van zijn wereld nog afwacht, is het al zover bij Theo. We treffen in hun uitspraken dezelfde depressieve toon aan, doch opnieuw bemerken we dat ook Theo niet in staat is een uitweg te vinden. Ook hij is een *loser*.



Het sloganeske idioom van het libretto en de expressionistische zangstijl laten ruimte tot dialoog. Behalve op het einde (“Where is beauty?”), krijgen we nergens een cohesief ensemble te zien. Sterke individuen met individuele ideeën maken inderdaad de kern uit van Thielemans’ libretto, en af en toe leidt dit naar boutades over filosofische thema’s, zoals schoonheid, waarheid, enz. Wat ons bijzonder stoorde, was de ouderwetse aanpak van de componist in zijn gebruik van *Leitmotive*, die hij als ‘muzikale atmosferen’ bestempelt. Irriterende fragmenten in de compositie vonden wij de slagzin “Nothing is pure in this world”, die telkenmale met identieke muziek getoonzet werd, en de jazzy achtergrondmuziek voor de telefoongesprekken. Houdt Henderickx de toeschouwer voor den domme, of wil hij hier terugkeren naar een traditie die op Wagner teruggaat door ze op clichématige wijze in ere te houden?<sup>7</sup>

De muziek van deze opera biedt een staaltje van academisme. In Henderickx’ cocktail troffen wij ingrediënten aan van het expressionisme van Alban Berg (dodecatonische fragmenten) en Igor Stravinsky (ostinato figuren), en van Kurt Weills cabaretstijl. Inderdaad, Henderickx poogde *dramatisch geladen muziek* te componeren *met een stuwend karakter*, waarin hij ook slaagde, maar het doet ons vragen stellen bij zijn zoektocht naar authentieke schoonheid. De componist gaat immers zo ver in zijn drang naar het verleden, dat hij ook het belletje van de telefoon door een percussionist op potsierlijke wijze laat imiteren. Pianoklanken zijn echter afkomstig van een elektronisch klavier. Dit alles neemt niet weg dat de acteurs-zangers en het Prometheus Ensemble geloofd moeten worden voor hun nauwkeurige interpretatie van de partituur. Het brengt alleen maar op amusante wijze de anachronistische relatie tussen het (theatraal gerealiseerde) libretto (met een actueel vocabularium) en de muziek aan de oppervlakte. Of hoe verklaar je een hedendaagse galeriehoudster die af en toe gebruik maakt van een Amerikaans *slang*-idioom in een jazzstijl van de jaren 1930 of 1940?<sup>8</sup>

Ten slotte klopt de bewering van Henderickx, namelijk dat hij een “doorgecomponeerde opera” geschreven heeft, niet helemaal. Het heeft hem duidelijk veel bloed, zweet en tranen gekost om de coherente boogstructuur van de plot muzikaal tot uitdrukking te brengen. De vervelende *Leitmotive* zijn er grotendeels verantwoordelijk voor dat de toeschouwer een gefragmenteerd gebeuren krijgt te horen met enkele sterke momenten, doch geen doorlopend spanningsverloop.<sup>9</sup>

Thielemans’ libretto maakt het gebrek aan muzikale creativiteit grotendeels goed. De scènes hebben een logisch verloop, vloeien nu eens uit elkaar (bv. Scène 1: Beck beklaagt zich zijn lot —> Intermezzo: Koor roept dat iedereen Buck wil), dan weer vormen ze sprongen (bv. Scène 2: Ontmoeting tussen Elsie en Theo <—>

Scène 3: Dialoog tussen Dreck en Frank). Dit wordt teatraal in beeld gebracht door de belichting (beklemtoneing van de situatie) en de posities van de acteurs op het toneel (op een stoel of rondlopend, passief of hevig gesticulerend enz.). Het totaalbeeld is een doeltreffend *tableau*, waarbij steeds alle personages zichtbaar zijn en de toeschouwer rustig van de ene dramatische situatie naar de andere geleid wordt.

Het publiek, betrekkelijk klein in getale (hetgeen typerend is voor de aandacht die heden ten dage bestaat voor de Nieuwe Muziek), reageerde vrij braaf. Een uitgebreid programmaboek en een synchrone vertaling bovenaan de scène vergemakkelijkten de receptie van het werk. Een vijftal toeschouwers verlieten de zaal nog alvorens de voorstelling, die anderhalf uur duurde, beëindigd was. Ontgoocheld over de muzikale stijl - die bombastisch aandoet voor sommige hedendaagse oren - of teleurgesteld over de sobere decors? Aan de prachtige Theaterzaal van de Vooruit kan het niet gelegen hebben, want zij geeft door haar steil auditorium de gelegenheid aan alle theaterbezoekers ten volle het gebeuren te absorberen.

Wij hebben genoten van dit nieuwe werk, van de individuele prestaties van de zangers/acteurs, van het briljante spel door het twaalfkoppige Prometheus Ensemble<sup>10</sup> onder leiding van een geïnspireerde Etienne Siebens. Een iets luxueuzere productie en spitsvondiger muziek hadden deze opera nog meer allure kunnen geven, maar wellicht ook geen vaste plaats in het hardnekkige repertoire.

## NOTEN

- <sup>1</sup> J. Thielemans en S. Dorny, *Opera - De toekomst van een verleden*, Leuven: Kritik, 1991, pp. 178-179 (mijn cursivering).
- <sup>2</sup> J. Thielemans in: A. Barel en P. Reinder (eds.), *Programma bij The Triumph of Spirit over Matter*, Antwerpen: Muziektheater Transparant, 2000, pp. 8-10 ("Het creatieve toeval of een verhaal over een libretto").
- <sup>3</sup> Cf. de programmabrochure, pp. 19-21 ("Theatergroep Hollandia").
- <sup>4</sup> *Opera - de toekomst van een verleden*, p. 181 (zie ook "De regels van het spel", pp. 50-53).
- <sup>5</sup> T. Blokdijk in de programmabrochure, p. 12 ("Het decor").
- <sup>6</sup> *Id.*, p. 17 ("De regie").
- <sup>7</sup> Cf. W. Henderickx ("Dramatisch geladen muziek") en T. Blokdijk ("De muziek") in de programmabrochure, resp. p. 12 en 13.
- <sup>8</sup> We kunnen ter illustratie Günthers kreten citeren: "It is shit. S H I T. Shit international. Tell them in New York: 'You buy shit'." (Scène 3)

- 9 Voor meer informatie over de componist verwijzen we graag naar: M. Delaere, Y. Knockaert, H. Sabbe, *Nieuwe Muziek in Vlaanderen*, Brugge: Stichting Kunstboek, 1998, pp. 130-132.
- 10 Het bestond uit twee violen, een altviool, cello, contrabas, fluit, klarinet, trompet, hoorn, trombone, elektronisch klavier en slagwerk.