

## MUZIEKTHEATER: VERNIEUWING VANUIT HET THEATER? DE ROOVERS EN *HISTOIRE D'A / GROEPS- SPORTRET*

Lien VANREUSEL

Muziektheater is niet (langer) het alleenrecht van de grote operahuizen. Ook kleinere gezelschappen spitsen zich toe op dit genre; denken we aan Transparant, Muziek Lod en Walpurgis in Vlaanderen. Deze kleinere gezelschappen beschikken vaak niet over de middelen om het traditionele repertoire op te voeren; dat vraagt vanzelfsprekend veel geld en mankracht. Zij winnen wel een grote vrijheid. Hun publiek is opener en minder traditioneel in zijn verwachtingen dan dat van de gevestigde operahuizen. De structuren waarbinnen gewerkt wordt zijn, naargelang van de aard van het gezelschap, flexibeler. De mogelijkheid om het genre te vernieuwen zou dus hier kunnen worden aangegrepen. Het ontstaan van deze kleine muziektheatergroepen rust niet alleen op artistieke ambities maar wijst ook op een gebrek. De situatie in Vlaanderen is verschillend van die in Nederland. In de Nederlandse Opera grijpt men de kans om te vernieuwen wél aan; men heeft er de durf om nieuwe opera's en experimenten op het programma te plaatsen. Volgens Lucas Pairen, directeur van het Ictus-ensemble en oprichter van Walpurgis, begint het probleem in Vlaanderen bij de intendanten, die geen gedurfd keuzes maken. Een dergelijk gebrek aan engagement is niet acceptabel. Want wat is en waar ligt dan de toekomst van het operagenre?

Naast de gespecialiseerde gezelschappen, blijkt er ook vanuit andere disciplines belangstelling te komen voor het muziektheater. Vanuit de theaterwereld worden genregrenzen doorbroken. Het Nederlandse Discordia deed het enkele jaren geleden in het kader van *Antwerpen '93*. Mensen uit het theater en uit de muziek werden samengebracht in het project *1834*, met als doel 'een avond te vullen', een avond waarin de artistieke scheppingkracht en vrijheid van iedere artiest afzonderlijk voorop stond. Walpurgis entameerde ook producties vanuit deze hoek. Op dit moment gaat theatergroep De Roovers de uitdaging aan met *Histoire d'A (groepsportret)*. Ze betreden de wereld van het muziektheater. Enkelen van hen hebben reeds enige ervaring op dit vlak. Zo speelden Sarah De Bosschere en Luc Nuyens reeds in *De kleine Zeemeermin*, een productie van Walpurgis met de muziek van Charo Calvo. *Histoire d'A* echter gaat uit van *L'histoire du Soldat*, het muziekstuk van Igor Stravinski naar de gelijknamige tekst van de Zwitserse schrijver Ramuz. De groep neemt dit klassieke gegeven over maar heeft de tekst laten herschrijven door Peter Verhelst. De muziek blijft nagenoeg ongewijzigd.

Het is een samenwerkingsproject geworden tussen de De Roovers die acteren, het Prometheus-ensemble dat de muziek verzorgt, en Transparant dat instaat voor de productie.

Men is dus bereid om nieuwe energie te steken in het operagenre, dat 'dood' verklaard werd in de jaren 1960<sup>1</sup>. Maar zijn deze jonge ondernemingen in staat om het genre de nodige impulsen te geven om het levend(ig) te houden? Dat is immers wat telt, wanneer een theatergezelschap zich wil bezighouden met een genre dat strikt gesproken buiten zijn grenzen valt.

Het doorbreken van de grenzen tussen de genres is een essentieel kenmerk van de kunst van de laatste dertig jaar. Het logische gevolg is dat ook het muziektheatergenre in die zin evolueert, wil het niet voor dood achterblijven. De mogelijkheden zijn bekend: de inbreng van nieuwe media, nieuwe combinaties, het verleggen van de zwaartepunten in een productie. Het muziektheater - de opera - moet zich traditioneel echter houden aan een aantal beperkingen. Tekst en beweging worden gedirigeerd door de muziek, die door het strakke schema het ritme en het verloop van het geheel bepaalt.

De keuze voor *L'histoire du soldat* van Igor Stravinski vergemakkelijkt de opdracht enigszins. Het is immers geen 'echte' opera maar een verhaal, omkaderd en begeleid door muziek, dat wordt gebracht door een verteller en twee acteurs. Hoewel er niet wordt gezongen, wordt dat verhaal wel geritmeerd door de muziek. Ramuz geeft aanduidingen bij de titel van zijn werk: *Parlée, jouée, chantée*<sup>2</sup>. Ook in zijn tekst staan aanwijzingen over de speelwijze en de communicatie tussen muziek, woord en beweging. Peter Verhelst krijgt de nieuwe verantwoordelijkheid om zijn tekst af te stemmen op de muziek. Hij laat Ramuz' tekst niet volledig los. De thematiek blijft in grote lijnen dezelfde (vereist de muziek dit?), maar het verhaal wordt herschreven naar de noden van onze tijd. Het zijn De (vier) Roovers die aansturen op deze actualisering. De keuze voor Peter Verhelst heeft een direct gevolg voor de opvoering. Het 'verhaal' van Ramuz en Stravinski gaat onherroepelijk verloren. Verhelst maakt een gefragmenteerde tekst, die bestaat uit 'situaties'. Er is geen lineair tijdsverloop meer dat van een begin naar een concluderend slot stuwet. Binnen de postmoderne filosofie viel de Franse filosoof Jean-François Lyotard niet alleen het ideologische karakter van het gesloten verhaal aan maar ook de idee dat het subject de taal beheerst. Het subject is niet autonoom in de taal maar wordt er door gevormd, laat zich vormen en meeslepen door de taal. De narratieve hegemonie wordt zo doorbroken. Aangezien de taal beslist en taal slechts een genre naast andere genres is, kan dit genre onmogelijk nog als fundamenteel gelden<sup>3</sup>.

In de tekst van Verhelst herkennen we de 'oorlog aan het geheel', zoals de fragmentatie in de presentatie van het denken door Lyotard wordt genoemd. Hij verklaart deze postmoderne evolutie van de kunsten vanuit de reactie op het modernistische vooruitgangdenken, dat gefaald heeft, een falen waarvan de Tweede Wereldoorlog het bewijs is. De evolutie van kennis en techniek heeft de mens een overwinnaargevoel gegeven. Die mens kan uiteindelijk bijna alles, inclusief zichzelf vernietigen. Het besef van dit afschuwelijke gevolg van de 'vooruitgang' leidt tot een afkeer van iedere vorm van totalitarisme die alle terreinen van het leven bevat en iedere wijze van weten bestrijkt. In de esthetiek leidt dit tot de voorkeur voor het werken zonder regels die al dan niet door de traditie bepaald zijn. Die traditie wordt echter niet uitgesloten, integendeel. Het 'moderne project' zag alle heil in het nieuwe, maar het postmodernisme plaatst die traditie in een cultureel reservoir waaruit naar believen geput kan worden. Stijlen en ideeën uit alle tijden en culturen mogen worden gecombineerd zonder dat men daar verantwoording voor moet afleggen. De angst voor de totalitaire aanspraak op 'de waarheid' laat verschillende waarheden naast elkaar bestaan. Meer nog, men laat de keuze aan eenieder om een waarheid te kiezen, of om een nieuwe waarheid te maken met wat hem aangeboden wordt. Er is twijfel, en er is ook de ruimte om in vraag te stellen wat men hoort en ziet.

Ook Verhelst blijkt die redenering te volgen. Zijn tekst bevat een hoop informatie, die niet wordt geordend volgens een logische verhaallijn. Nergens beweert hij te weten wat 'de oorlog' is. Vier personages - vreemden, naamlozen - beleven een zeer persoonlijke oorlog. Flarden ervan worden aan ons meegedeeld. Er vliegende kogels door de lucht, een vrouw wordt verkracht. Een onzichtbare aanwezigheid waart rond - waarschijnlijk in de hoofden van de personages. De tekst is opgebouwd uit een rijke, beklivende beeldspraak. Verhelst wil niet doen begrijpen, maar wel doen voelen.

De gehele voorstelling zou tegen de postmoderne achtergrond moeten worden bekeken. Het is aan de acteurs om de tekst van Verhelst over te brengen. Is de muziek daarbij een hulpmiddel of een keurslijf? De keuze voor de adaptatie van een bestaand werk brengt onvermijdelijk een vermenging van stijlen mee. Aan Stravinski's compositie wordt nagenoeg niet geraakt. Wel wordt er rond het stuk een beperkt muzikaal kader gemaakt, bij wijze van intro, en als aanvulling van de theatrale handeling. Ook in de compositie wordt geput uit het verleden: het is Stravinski's persoonlijke vermenging van verschillende stijlen. In een ingewikkeld muzikaal kluwen herkennen we de wals, tango, mars, ragtime. We horen een grote verscheidenheid aan tonaliteiten en klankkleuren. Men kan muziek van Johann Sebastian Bach herkennen naast zigeunermelodieën. *L'Histoire du Soldat*

neigt naar het neoclassicisme dat hij later in *Pulcinella* ten volle zal beoefenen. Toch valt Stravinski's kijk op het verleden niet op 'postmoderne' wijze te verklaren. Het 'neo-idee' van Stravinski (en dat van tijdgenoten zoals Prokofiev) is bovenal een esthetisch middel. Musicoloog Yves Knockaert omschrijft het als volgt:

Stravinski is het enkel te doen om op bevestigende wijze, dus niet vraagstellend, een stijl van het verleden opnieuw onder de aandacht te brengen. Zijn opvatting over componeren is trouwens zeer eenvoudig: componeren is ordenen en handwerk<sup>4</sup>.

(Het onderscheid tussen Stravinski's expressionistische werken van voor de oorlog, en zijn neoclassicistische werken wordt zo gerelativeerd. Beide stijlen zijn voor Stravinski bepaald door de ordening van klanken.)

### **Versmelting**

*Histoire d'A* verenigt muziek en theater. De makers willen met die elementen muziektheater maken, met andere woorden, komen tot een feitelijke versmelting die verder gaat dan het eenvoudig samenbrengen van muziek, taal en beweging. Het is een ambitieus project. Wil zo'n project kans hebben op slagen, dan moet er contact ontstaan tussen de verschillende lagen waaruit het is opgebouwd; men moet zoeken naar mogelijke dramatische knooppunten. Streeft men een (nieuwe) symbiose na, en zijn de acteurs zelf overtuigd van het resultaat?

Aan de oorsprong van Ramuz' libretto ligt een Russisch volkssprookje, dat hem verteld werd door Igor Stravinski. Het verhaal is eenvoudig: een soldaat verkoopt zijn viool aan de duivel die vermomd is als een oude man in ruil voor een boek dat geld en aardse goederen bevat. Hij beseft te laat dat hij daarmee ook zijn ziel heeft verkocht. Alles heeft hij, behalve geluk. Hij wil zijn viool terug, maar blijkt er niet langer op te kunnen spelen. Wanneer hij wordt gelokt door een oproep om een zieke prinses te redden, voert hij de duivel dronken en neemt hij zijn viool terug. Zijn muziek geneest de prinses inderdaad, en ze dansen samen. De duivel neemt echter wraak, en hij slaagt er uiteindelijk in om de soldaat toch weer weg te lokken.

Ramuz' verhaal is gebaseerd op een Russisch volkssprookje dat Igor Stravinski hem woord voor woord heeft verteld. Ramuz kreeg de opdracht om de tekst te herschrijven, en bruikbaar te maken als basis van een muziektheatraal werk. De vertaling eiste grondige wijzigingen, maar het sprookjeskarakter is

behouden gebleven. Zowel in de tekst als in het muziekstuk voelen we bovendien de sfeer van een poppenspel - die te danken is aan de scenische indeling. In de twee delen van het stuk gaat de soldaat op pad als was er voorheen niets gebeurd. Ook de verdeling van de tekst tussen verteller en acteur is geschikt voor het poppenspel. Toch is het zo niet bedoeld door Stravinski, maar hij heeft wel bewust gekozen voor een kleine bezetting. Het stuk kan met weinig middelen gebracht worden. De gevolgen van de oorlog laten zich hier voelen. Er was geen geld voor grote producties, en bovendien kon men rondreizen en elders de voorstelling opnieuw brengen.

Stravinski's keuze voor het oorlogsthema is begrijpelijk - evenals zijn keuze voor het sprookje als verhaalvorm voor dit thema. *L'Histoire du Soldat* is immers geschreven in 1918, aan het einde van de Eerste Wereldoorlog. Zijn (vrijwillige) verbanning naar Zwitserland heeft hem de mogelijkheid gegeven om die oorlog met de nodige afstand te bekijken. Bovendien blijkt Stravinski niet zo erg onder de indruk geweest te zijn van het oorlogsgebeuren<sup>5</sup>. Hoewel hij ooit beweerd heeft dat *L'Histoire du Soldat* zijn enige werk is dat biografisch genoemd kan worden, moet dat met een korreltje zout worden genomen.

Verhelst behoudt grofweg twee elementen: het oorlogs- en het Faustthema. De verteller en de twee acteurs worden vervangen door vier 'evenwaardige' acteurs. De rollen zijn weinig gedifferentieerd. Er is niet 'een' duivel en 'een' soldaat; ieder draagt er wat van mee. Tijdens de repetities werden de rollen ook doorgeschoven. De vier acteurs zijn zo vertrouwd met de gehele tekst. Deze uniformisering wijst ook op de accentverschuiving van de betekenis van de 'oorlog'. Meer dan in de oorspronkelijke tekst hebben we te maken met een innerlijke oorlog, dat wil zeggen met een oorlog die op afstand geconstrueerd is uit woord- en beeldfragmenten. Een werkelijke, concrete oorlog hebben wij (althans de generatie van de acteurs, de schrijver en de muzikanten) niet meegemaakt. We kennen de oorlog van de media en de herinnering van anderen. Deze bemiddelde ervaring van de oorlog maakt het ook moeilijk een duidelijk ethisch standpunt in te nemen. De acteurs maken een vergelijking tussen de benadering van het thema door Verhelst en het werk van Heiner Müller. Ook bij deze Duitse schrijver is het onderscheid tussen goed en kwaad geneutraliseerd. Hij heeft geen personages, er zijn hoogstens posities in de tekst waar te nemen zoals een aanduiding van 'man' of 'vrouw'.

Hoe is men nu in het werk gegaan? Dirigent Etienne Siebens heeft zowel De Roovers als Peter Verhelst grondig geïnformeerd over de inhoud en de betekenis van de compositie van Igor Stravinski. De analyse van het muziekstuk is zo het

uitgangspunt geworden van zowel de tekst als van de gehele voorstelling. Peter Verhelst heeft getracht om met zijn tekst opnieuw aansluiting te vinden bij de compositie. Gemakkelijk is dat niet, daar Verhelst bewust de narratieve lijn heeft vermeden die oorspronkelijk wél te vinden was. Ook het gebrek aan uitgesproken personages (en bijgevolg karaktertrekken) bemoeilijkt de herkenning, en dus het begrip. De kracht van de tekst schuilt in het ritme van de tekst en de rijke beeldspraak. Een voorbeeld:

Achter elke heuvel zit iemand met ogen / En een vizier.  
 En in dat vizier / staat jouw hoofd. / Op de pin.  
 Hoofd omhoog. / Straks wordt het een bloem. / Een papaver. / Mooi.  
 Een uiteenwaaiende bloem /op je schouders.  
 Niemand aankijken. /Nooit iemand in het gezicht kijken.  
 Waardig. / Met geheven hoofd./ Trots.  
 De kogel is een medaille.

De tekst nodigt niet uit tot theatraliteit. Verhelst speelt zo de bal door naar de acteurs, die nagenoeg *carte blanche* krijgen. (De Roovers werken zonder een regisseur.) Ze hebben ervoor gekozen om het statische karakter van de tekst niet aan te vullen met een al te nadrukkelijke uitbeelding. Hun spel heeft wat weg van een choreografie, met subtiele, uitgebalanceerde bewegingen. *Histoire d'A* begint met een lang tekstgedeelte, zonder muziek. Het v-vormige decor bestaat uit twee wanden vol kledingstukken, die aan een bos doen denken. Daaruit komen de acteurs te voorschijn. Pas later verschijnen ook de muzikanten op het podium (dat was ook de bedoeling van Igor Stravinski). Ze brengen niet-conventionele geluiden voort op hun instrumenten, waardoor een geheimzinnige sfeer ontstaat die de toon zet van de productie. De muzikanten nemen hun plaats in, en voor de muziek echt begint, brengen de acteurs de lessenaars aan, die deel uitmaken van het decor: het zijn takken waarop een blad is bevestigd dat de partituren kan dragen. Ook die partituren worden rondgedragen door de acteurs, en de vloeiende cirkelbeweging waarmee dat gebeurt is een mooie aanzet voor zowel acteurs en muzikanten die *Histoire d'A* samen brengen.

De plaatsing van de spelers op het podium is ook een deel van de choreografie. De muzikanten zitten, traditioneel, in een halve cirkel rond de dirigent. Daarvoor bevinden zich de vier acteurs. Eén van hen (Luc Nuyens) draagt hetzelfde pak als dirigent Etienne Siebens: zwart, met witte strepen aan de achterkant. Nuyens staat bijna het hele stuk lang met zijn rug tegen die van de dirigent waardoor acteur en dirigent tegenspelers worden. De bewegingen van de dirigent worden opgelegd door het muziekstuk, de acteur heeft de vrijheid. Al is die vrij-

heid relatief. In de tekst lezen we:

Nooit kunnen we ergens neerzitten en denken:  
 Hier / Zijn / We / Waar / We / Moeten / Zijn.

Dit bikkelharde besef voelen we doorheen het hele stuk. We kunnen het aflezen van de gezichten van de acteurs en van hun gedragingen. De bewegingen worden immers geabstraheerd en geïntensifieerd. Er is een dominante 'tristesse' waaruit de personages niet kunnen vluchten. In combinatie met het stuwende karakter van de muziek, levert deze doelloosheid juist in haar verschil een vreemd maar op bepaalde ogenblikken ook een zeer krachtig effect op. Wanneer het mars-thema weerklinkt, bijvoorbeeld, wordt er nooit gemarcheerd; wel stapt men door de ruimte, alsof de kracht uit de lichamen gezogen is en ze het vechten hebben opgegeven. De muziek zet het troosteloze zo extra in de verf.

De kleren van een man worden hem afgenomen en verwisseld met die van een ander. Hier herkennen we het Faustthema: de man biedt aanvankelijk verzet, maar laat zich toch doen; samen met zijn kleding heeft hij zijn ziel prijsgegeven. Hij voelt er zich niet gemakkelijk bij, maar neemt toch de plaats in van zijn tegen-speler. Hij is verkocht. Dit is de meest letterlijke manifestatie van het Faustthema. Maar de zwakheid van de geest is voortdurend aanwezig. De oorlog lokt die zwakheid op verschillende manieren uit. Sommigen lijken te wachten op de dood die hen verlossing zal geven:

Voor de haren door mijn gezicht zijn gegroeid,  
 door mijn lichaam heen als bamboescheuten,  
 de nagels door het vel van de handpalmen heen.  
 Eindelijk, denk ik, waarom nooit eindelijk?

Er zijn ook andere zwaktes. De verveling. Het goedkope zwichten voor drank en sigaretten:

Soms lag iemand dagenlang op straat.  
 Ik herinner me de geur van het onweer.  
 's Nachts sleepten we soms iemand weg.  
 In ruil voor drank of een sigaret.  
 Maar meestal deden we het omdat we niet konden slapen.

Een ander beklijvend beeld is dat van de verkrachting. Hiervoor wordt niet Stravinski's muziek gebruikt, wel een muzikale improvisatie die losstaat van het

stuk. Een man raakt een meisje aan; ze beseft niet goed wat er gebeurt. De aanraking gaat gepaard met de klank van een instrument. Een andere beweging krijgt een andere klank. Het ritme van de bewegingen wordt opgevoerd, en daarmee ook de ‘muziek’, die de klacht van het meisje uitdrukt.

Er wordt zo een hele reeks beelden geprojecteerd naar de toeschouwers. De acteurs vergelijken die fragmenten met de scherven die door een bom worden weggeslingerd. Het gebrek aan eenheid is dus pregnant aanwezig. Maar blijkbaar worstelen de acteurs hiermee. Het is voor hen heel erg moeilijk om één verhaal te vertellen. Want dat is wel wat ze gewend zijn. Er wordt getoond in plaats van verhaald. Sarah De Bosschere drukt het zo uit: “We willen de wonde tonen, maar niet de gedachte hoe men er aan komt. Dat is moeilijk, omdat spelen ook weten waarom is. De tekst staat dit echter niet toe.”

De tweestrijd van het al dan niet vertellen komt ook op het einde van het stuk naar voren. De beschrijving van een zelfmoord in de ochtend wordt besloten met de woorden “De zon klimt. Het is een stralende dag.” Uit de vernietiging komt weer iets moois. Dat is de moraal.

### **Afstand**

Een andere te overbruggen afstand is die tussen de acteurs en de muzikanten. De tegenstelling tussen de twee werelden is groot. Muzikanten maken nu eenmaal geen toneel, en acteurs maken geen muziek. In deze productie werd wel samen gerepeteerd, men wou het strakke schema van de gevestigde operahuizen overstijgen. De muzikanten hebben veel geduld moeten hebben, zo bleek. Hun partituur lag immers klaar. Het improviseren was weggelegd voor de acteurs. Het contact tussen die twee werelden verliep niet altijd vlekkeloos, maar was blijkbaar wel leerrijk. De acteurs suggereren dat het bij een eventueel volgend project beter zou zijn dat ook de muzikanten zouden improviseren, zodat het onderscheid minder groot zou worden en ook zij een persoonlijker inbreng zouden kunnen hebben.

En afstand is er ook tussen de tekstbewerking, de theatrale laag en de muziek. In deze voorstelling is iedereen soldaat, zij het zonder uniform. De oorlog die wordt uitgevochten is een persoonlijke strijd. Zelfs al heeft men het over kogels, massagraven, brokstukken en een strop, de gedragingen van de acteurs tonen de verkramping die het gevolg is van elke oorlog. Ik vraag me af of de muziek van Stravinski wel wreed genoeg is voor dit toneel. Ook het oorspronkelijke thema is allesbehalve lichtvoetig, maar het sprookjeskarakter van zowel verhaal als de

muziek laat zich voelen. De Roovers hebben veel te danken aan de muziek, die als tegengewicht dient voor hun werk met de nieuwe tekst. Maar de sombere atmosfeer die van begin tot einde wordt aangehouden, wordt door de muziek tegengesproken.

Het gebrek aan dramatische spanning, aan dramatiek manifesteert zich niet alleen in de muziek maar ook in de afwezigheid van iedere personageconstructie en de daaraan verbonden profilering van de acteurs. In dit verband kun je je afvragen wat het nut van de wijziging in de tekstverdeling is geweest. Er zijn weliswaar nu vier acteurs in plaats van een verteller en drie acteurs, maar in feite zijn er vier vertellers voor in de plaats gekomen - de acteurs declameren hun tekst immers en ieder meer beeldend acteerwerk is verdwenen. En zo ontstaat een vreemde dualiteit. Waar de muziek het sprookjesachtige verhaal van de duivel, de soldaat en de prinses evoceert wordt de toeschouwer geconfronteerd met de teksten en beelden die naar een moeilijk te vatten oorlog verwijzen. *Histoire d'A* bewerkstelligt daarmee wel een deconstructie van een klassiek product van muziektheater en biedt daarmee een thematische actualisering en een vernieuwing in het theatrale idioom. Dat de muziek een andere dramaturgie laat horen, die ondanks de vele muzikale citaten toch naar de structuur en wereld van het sprookje blijft verwijzen, is een probleem dat zich duidelijk manifesteert en in deze vernieuwingspoging vanuit de theatrale hoek niet wordt opgelost.

## NOTEN

- 1 Een modernistische reactie die de traditie wil weren; wat is er meer aan de traditie gebonden dan de opera, als kunstvorm én als instelling?
- 2 C.F. Ramuz, *Histoire du Soldat*, Rezé: Séquences, 1988.
- 3 Dick Veerman in: Jean-François Lyotard, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*, Kampen: Kok-Agora, 1987, p. 130.
- 4 Yves Knockaert, *Wendingen, muziek en filosofie in postmodern perspectief*, Peer: Alamire muziekuitgeverij, 1997, p. 64.
- 5 *ibid.*