

## ONGEVAARLIJKE *LIAISONS DANGEREUSES*

Johan THIELEMANS

Elle a demandé aussi à maman de me mener après-demain à l'Opéra, dans sa loge; elle m'a dit que nous y serions toutes seules, et nous causerons tout le temps sans craindre qu'on nous entende: j'aime bien mieux cela que l'Opéra. (Lettre XXXIII van *Les liaisons dangereuses*)

Zoals bekend is er met de hedendaagse opera iets vreemds aan de hand. Een hardnekkig vooroordeel wil ons doen geloven dat het genre opera alleen nog maar bestaat dank zij de reproductie, en dat nieuwe werken niet interessant zijn. Tot aan de componist Richard Strauss zou er een lange, vruchtbare traditie lopen, vol opwindende meesterwerken. Welke die opera's zijn, komt men heel vlug aan de weet als men de speellijsten in het tijdschrift *Opéra international* bekijkt. Overal ter wereld worden maand na maand dezelfde stukken opgevoerd: een handvol opera's Mozart, een reeks Verdi's, wat Puccini, enkele titels van Strauss, steeds dezelfde Rossini's en natuurlijk ook veel werk van Wagner. Als je een gematigd operaliefhebber bent, dan heb je aan vijftig titels genoeg om je onderlegd te noemen.

In dat lijstje zouden weinig of geen titels van de laatste vijftig jaar figureren. Bij de operaliefhebber bestaat het gevoel dat in de twintigste eeuw het genre niet veel soeps is. Vooral, zo wil het een koppige overtuiging, kan niets het grote publiek bekoren. Componisten proberen nog wel iets, want aan de opera kleeft een vreemd prestige, maar die pogingen bewijzen keer op keer dat de componisten het dramatisch inzicht van hun voorgangers pijnlijk ontberen. De opera van vandaag bestaat niet.

Niets is echter minder waar, en als je onbevangen naar de opera's uit de twintigste eeuw kijkt, dan is er zoveel dat ofwel erg interessant is, of, beter nog, van eerste rang, dat er op het einde van de twintigste eeuw meer dan reden genoeg is om te beweren dat we net uit een bijzonder vruchtbare periode komen.

Dat geeft natuurlijk een vreemde spanning te zien tussen de operapraktijk in de schouwburgen en het echte creatieve leven van het genre. Een eeuw die kan bogen op de twee opera's van Berg, de beste partituren van Britten, een weerbarstig werk van Zimmermann, het absolute meesterwerk *Moses und Aron* van Schönberg, of de opera's van Prokofiev en Sjostakovitsj, kan zonder enige moeite de vergelijking doorstaan met een 'bloeiperiode' waar Mozart, Rossini, Verdi of Wagner temidden van zoveel minder begaafde collega's actief waren. De mindere reputatie van de

twintigste-eeuwse opera berust dus op een misverstand, en kan alleen maar het gevolg zijn van een slecht gevoerde cultuurpolitiek.

Bij het operapubliek leeft er een vreemd dubbel bewustzijn: het spoedt zich naar elke opvoering van *De Toverfluit*, maar als er een nieuw werk wordt gecreëerd, hangt er bij datzelfde publiek een vreemde opwinding, want het voelt dan aan dat het beluisteren van een gloednieuwe partituur toch weer eens een heel andere kick kan geven, dan het nog eens aanhoren van dezelfde ontroerende sterfscène uit het gebeitelde repertoire. Voor één keer wordt een volledig onafhankelijk oordeel geëist. Het operapubliek is dat helemaal niet gewoon.

De hedendaagse operahuizen zitten ook al in een dubbelzinnige positie. Ze weten dat het gevaar hen bedreigt dat ze verworden tot een museumkunst. Daar de directeurs van de operahuizen meestal echte operafans zijn, zouden zijzelf in hun diepste hart, niet kunnen verdragen dat op zeker ogenblik de opera uit ons cultureel leven zou verdwijnen. Zij voeren daarom een uitgekende politiek, waarbij ze hun passie, de makkelijke smaak van hun publiek en de dwang om artistiek relevant te blijven, trachten in een subtiel evenwicht te houden. Operahuizen voelen zich verplicht om componisten aan te zetten tot het schrijven van nieuwe werken. Of ze dat met een volle overtuiging doen, is zeer de vraag, maar dat ze het moeten doen, daarvan zijn ze innig overtuigd. Het legitimeert de rest van hun artistieke activiteit.

Zo komt het dat zowel De Munt als De Vlaamse Opera opdrachten bezorgen aan componisten van bij ons. Uit de keuze kan men reeds iets afleiden over de verschillende ambities van de directeurs. Gerard Mortier vroeg in de jaren tachtig aan de interessantste vertegenwoordigers van de avant-garde - André Laporte en Philippe Boesmans - om een nieuw werk te schrijven, en die lijn blijft aangehouden bij Bernard Foccroulle, terwijl Marc Clémeur in Antwerpen een voorkeur uitspreekt voor traditioneler componisten.

Toen Clémeur een opdracht aan een Vlaams componist wilde geven, had hij in eerste instantie gedacht aan Frederik Devreese, die aan de slag zou gaan met een libretto van zijn vriend Hugo Claus. Maar toen de tekst op Clémeurs bureau belandde, voelde die bijzonder weinig voor het onderwerp, zodat dit project werd afgevoerd. Clémeur kwam dan zelf op de proppen met een onderwerp. Hij wilde oud en nieuw verzoenen, en wenste een dramatisch sterk gegeven. Hij vond wat hij wilde bij de Franse schrijver Laclos. Deze behandelde in zijn beroemde roman in briefvorm *Les liaisons dangereuses* (1782) een cynisch liefdesverhaal dat in de jaren tachtig door Christopher Hampton bewerkt werd voor toneel. Hij deed dat zo handig dat zijn stuk een internationale hit werd. Het werd nog beter toen de Engelse

regisseur Stephen Frears met Amerikaanse acteurs van Hamptons stuk een sprankelende film maakte en meteen zijn beste werk tot op heden afleverde. Ook de uitgeweken Tsjechische regisseur Milos Forman maakte met *Valmont* een eigen versie, luchtiger, en minder complex dan de film van Frears. De Engelsman benadrukte het cynisme en de tragische onderhuidse liefde, terwijl de Tsjech de onbevangen zucht naar plezier als hoofdthema koos. Dankzij de film was het boek dus gemeengoed geworden, en al het voorgaande bewees dat het zich perfect leende tot een dramatische uitbeelding.

Het leek Clémeur ook uitstekende stof voor een opera, omdat de liefdesintriges hem verwant leken met Mozarts *Le Nozze di Figaro*, of sterker nog, diens cynische *Così fan tutte*. Laclos ging in zijn beschrijving van amorele wezens gewoon veel verder dan Mozarts librettist Da Ponte, dus leverde de radicaliteit van zijn tekst een moderner onderwerp op. Ja, *Les liaisons dangereuses* leek voor een hedendaagse opera gesneden koek.

Om de achttiende-eeuwse stof om te zetten in een dramatische actie kon Clémeur een beroep doen op een Vlaming die in Frankrijk geldt als één van de autoriteiten van deze periode. Hij vroeg dus aan Dirk Van der Cruysse om de roman om te werken tot een libretto. Deze wetenschapper met literaire talenten waagde zich op een volledig nieuw terrein. Hij heeft aanvankelijk een tekst geschreven, waaruit nog zeer sterk zijn liefde sprak voor de briljante taal van Laclos. Deze langere versie kan men nog nalezen in het programmaboek. Een libretto stelt echter zijn eigen noden, al was het maar dat de gezongen woorden veel meer tijd nemen dan een gesproken tekst. Een librettist moet dus inkorten, en in de eerste plaats niet meer en niet minder literair materiaal leveren dan de componist nodig heeft.

Om de dramatische kwaliteit van het geleverde te garanderen had Marc Clémeur reeds erg vroeg in het proces de regisseur Philippe Sireuil aangesproken. Het is een zeer verdedigbare keuze, want Sireuil heeft een grote belangstelling voor het genre, en heeft niet alleen in de Munt en in Luik maar ook in het buitenland al een aantal grote opera's geregisseerd. In zijn eigen theatergezelschap Le Théâtre Varia heeft hij steeds de nieuwe stukken van Jean-Marie Piemme begeleid, zodat het worstelen met een nieuwe tekst hem helemaal niet vreemd is.

Als we al deze elementen samennemen, dan lijkt het erop dat de samenwerking ideaal moet zijn, want in vele operahuizen gelooft men dat er bij nieuwe initiatieven zoveel spaak loopt, omdat precies bij de conceptie de theaterkant verwaarloosd wordt. In de meeste gevallen mag de regisseur achteraf proberen de brokken op de scène te lijmen.

Tot zover lijkt alles dik in orde, omdat we nog niet over de componist gesproken hebben. Marc Clémeur liet zijn oog vallen op Piet Swerts, een jong componist met een traditionele smaak en even conventionele opvattingen. En zo begon het mis te lopen. In de loop van het ontstaansproces ging de harmonie tussen de verschillende partners verloren. Ze bleken na een tijd allen op een ander spoor te zitten. Het belangrijkste conflict deed zich voor tussen componist en regisseur. Sireuil had een uitgesproken kijk op de materie. Hij meende dat een nieuwe opera niet mag bol staan van nostalgie (Mozart, mooie kostuums, ancien régime). *Les liaisons dangereuses* is nu precies een gegeven dat aan de zucht naar een heerlijk verleden vanzelf ontsnapt. Het enige wat de hedendaagse bewerkster doen moet, is, indien mogelijk, een beetje cynischer zijn dan Laclos om zich op deze manier in een volstrekte moderniteit te bevinden.

Wat vertelt Laclos trouwens? Hij beschrijft de verhouding tussen madame de Merteuil en Valmont. Dit zijn oude geliefden die elkaar opstoken om zonder scrupules liefdesverhoudingen kapot te maken. Voor Valmont is elke vrouw een fort dat hij moet innemen. Merteuil kiest voor hem de moeilijkste opdrachten uit, en beiden informeren elkaar tot in detail over de vooruitgang van hun amoureuze affaires. Ze wanen zich boven de liefde verheven, en het spel van de verovering is iets wat virtuoos maar zonder gevoel uitgevoerd wordt. Geen enkele edele emotie (zuiverheid, onschuld, vrijgevigheid, barmhartigheid) wordt onaangeroerd gelaten. In hun handen worden ze alle geperverteerd omdat ze allemaal kunnen dienen in de grote veroveringsstrategie.

Omdat de twee protagonisten in intieme brieven over hun veroveringen spreken, wordt de lezer gedwongen om medeplichtig te zijn, en plezier te scheppen in hun amoraliteit.

De situatie krijgt een volledig andere dimensie wanneer blijkt dat Valmont toch nog echt verliefd wordt. Omdat de Merteuil haar greep op Valmont dreigt te verliezen, wil ze dat deze verhouding dringend uit de wereld wordt geholpen. Als Valmont weigert, zijn de vroegere samenzweerders meteen elkaars aartsvijand. Daarbij ontdekt de lezer dat achter het vroegere, koude spel toch nog een geheime liefdesband schuilging en dat de Merteuil zich wil wreken omdat ze razend jaloers blijkt te zijn. Het loopt dan ook allemaal slecht af en Valmont bekoopt het met zijn leven. Madame de Merteuil krijgt daarna alle schuld en wordt uit de Parijse society gestoten.

In de opera van Swerts wordt sterk benadrukt hoe Madame de Merteuil haar vernedering verdient. De slachtoffers van het liefdesspel krijgen allen de kans om

in één van de laatste scènes naar onze sympathie te bedelen. Valmont en Madame de Merteuil zijn stoute mensen. In het laatste tafereel zien we hoe iedereen zich tegen de harteloze de Merteuil keert. Deze sociale kritiek is haar terechte straf, zeggen tekst en muziek.

In deze versie verliest het verhaal natuurlijk alles van zijn subversieve kracht. Er blijft niet veel meer over dan een liefdesverhaal dat slecht afloopt. Het burgerlijk moralisme is niet veraf. En dat is juist waar het hem niet om te doen is. Geen wonder dat Philippe Sireuil erg ontgoocheld was door de strekking van deze versie. De dwingend brave toon van de partituur heeft hem verplicht om een verhaal vol mooie plaatjes te maken, zonder veel scherpte. Inspiratie heeft de partituur bij hem nauwelijks wakker gemaakt. Het is veelbetekenend dat hij zich alleen in de lichtregie (een specialiteit van Sireuil) ongeremd heeft uitgeleefd. Op het allerlaatste moment van de vertoning heeft hij toch nog getracht aan de situatie een moderne wending te geven. Madame de Merteuil laat zich niet verslaan, en met een uitdagende moed laat ze, het hoofd geheven, alleen en sterk de verwijten van 'la bonne société' over zich komen. Sireuil heeft in dat laatste beeld gepoogd om iets over de rol van de vrouw in een benepen maatschappij te zeggen, en de Merteuil wordt in een flits de ondernemende, zelfstandige vrouw, die in haar hypocriete maatschappij niet de kans heeft gekregen om zichzelf op een positieve manier te ontplooien. Het gaat niet om een slechte vrouw (de conservatieve lezing van het gegeven) maar om een onafhankelijke vrouw. De moderniteit wordt op een verwrongen manier bij haar geboren. De andere vrouwen, lamenterend onder het kruis, blijven verstrikt in conventies, die de geschiedenis ondertussen danig heeft opgeruimd. In dat laatste beeld heeft Sireuil iets als een protest willen laten horen tegenover alles wat voorafging.

Een opera leeft bij de gratie van zijn muziek. Piet Swerts behoort tot de neo-romantische school, een richting in de muziek die zich afwendt van de karakteristieke taal van de hedendaagse meesters zoals Berio, Nono of Ligeti, en zich wentelt in de oude harmonische structuren, 'die goed in het oor liggen'. Om niet helemaal nostalgisch te zijn, duiken in partituren van deze strekking akkoorden en klankkleuren op, die geïntroduceerd werden door de impressionisten. Het behagen van de luisteraar staat weer op het voorplan, een makkelijke communicatie is het doel. Slappe muziek is meestal het gevolg ervan. Bij Swerts zijn er momenten genoeg om aan te tonen waarop deze muzikale houding uitdraait. Om af en toe te laten zien dat hij muzikaal van wanten weet, mengt hij er b.v. wat contrapuntiek tussen, wat zo weggelopen lijkt uit de harmonieklas, met precies evenveel bevlogen inspiratie.

Voor Swerts was *Les Liaisons dangereuses* een experiment, zoals dat de dag van vandaag voor de meeste componisten het geval is wanneer ze zich aan een opera

wagen. Dat komt omdat het, in tegenstelling tot in de tijd van Mozart of Verdi, niet meer mogelijk is om een carrière te maken als operacomponist.

Bij het beoordelen van een eerste opera moet je dan wel van enige mildheid blijk geven. Swerts nam daarbij een groot risico, want hij opteerde voor een opera die avondvullend zou zijn, met bedrijven en pauzes en al. Net zoals in de grote traditie. Wat hij afgeleverd heeft als partituur heeft enkele kwaliteiten. Als componist weet hij af en toe aan de actie een passende dramatische gestalte te geven. Verder grijpt de muziek nauwelijks aan. Ze kabbelt, vooral in het eerste deel, rustig voort, is absoluut geruststellend voor het oor. Maar dit laatste is een vreemde kwaliteit voor een gegeven dat leeft dankzij zijn ironie. Precies Mozart zou voor de juiste toon van de tekst een uitstekend voorbeeld zijn.

Maar ironie in de muziek is Swerts helemaal vreemd. De echte geest van de Franse schrijver (speels, vitaal, bijtend, stekelig) heeft hij nergens weten te treffen en wat ervoor in de plaats komt is weinig opwindend.

Met de partituur is er echter nog wat anders aan de hand. Ze heeft een aspect dat het mij bijna onmogelijk maakt om ze te beoordelen. Swerts heeft in het ganze



*Les Liaisons dangereuses* door De Vlaamse Opera (Foto: Annemie Augustijns)

verloop van zijn muziek voortdurend aangeleund bij het werk van andere componisten. Het gaat niet om citeren (want dat zou ironisch kunnen zijn), gewoon om het gebruiken van andermans noten. De lijst van echo's is bijzonder lang ; wat volgt is verre van volledig. Men hoort Debussy, Ravel, Stravinsky, Sjostakovitsj. Plots schieten er een paar maten van *Psycho* van Bernard Hermann voorbij, je hoort een moment een wending uit *Verklärte Nacht* van Schönberg en natuurlijk mocht Puccini niet ontbreken. Dat gebeurt b.v. in het laatste bedrijf, waar de gelijkenis zo sterk is, dat de luisteraar er ongemakkelijk van wordt. Wat moeten we hiermee? Heeft Clemeur deze partituur onvoldoende bewaakt terwijl ze tot stand kwam? Heeft niemand in zijn huis dit op tijd gezien?

Na afloop van deze lange bricolage heeft Swerts ons van één ding overtuigd : voor een 'intuïtief' componist (zoals hij zichzelf op de persconferentie noemde) heeft hij wel een bijzonder grote muziekbibliotheek. Maar wie is Piet Swerts ? Welke maat draagt ook maar een vage stempel van een persoonlijkheid? Ik zou het niet weten. Wat hij aan elkaar breit, smaakt zoet, te zoet voor *Les liaisons dangereuses*, maar teveel zoetigheid geeft een raspende keel.

Dat alles is een zeer spijtige zaak, want de Vlaamse Opera heeft er alles voor gedaan om het werk in de beste omstandigheden voor het voetlicht te brengen. De zangprestaties zijn goed met een uitstekende François Leroux als Valmont. De jonge dirigent Patrick Davin kwijt zich met volle inzet van zijn taak en krijgt mooie resultaten van het orkest.

En toch is het allemaal moeite voor niets geweest. De verpakking oogt mooi, maar de kern is zoals in Ibsens *Peer Gynt*, waar eindeloos schillen van een ui worden afgepeld om tenslotte uit te komen op een leegte, waar men een pit had verwacht.