

MARTHALER, OVER MILDE IRONIE EN EEN MATELOOS VERLANGEN

Johan THIELEMANS

Intrigerende collages

Marthaler is bij ons bekend geworden dank zij de overrompelende voorstelling *Murx den Europäer* (1993) dank zij het allereerste Kunstenfestivaldesarts. Marthaler, samen met zijn dramaturge Stefanie Karp en zijn scenografe Anna Viebrock hadden meteen een interessante vorm gevonden, die je kan omschrijven als een hedendaagse komedie. Het was de triomf van de wrange glimlach en de bittere gag. De voorstelling bestond uit een reeks momenten die zich in een collage aaneenregen. Een grote groep mensen kreeg ruim de tijd om zich bij het publiek kenbaar te maken. Zonder enige twijfel kreeg iedere acteur de gelegenheid om een nummer op te voeren. Je vermoedde dat deze unieke acteursprestaties tijdens de repetities ontstaan waren. Marthaler had dat alles weten aan elkaar te smeden tot een logisch geheel. Niet de vertelling was belangrijk, wel het oproepen van een sfeer en het tonen, in een reeks vignettes, van menselijke relaties. Marthaler keek gefascineerd en nooit neerbuigend naar een verzameling van gekneusde mensen. Sommigen waren door de ouderdom gevangen in de vastgeroeste routine, anderen scheerden langs de rand van de obsessieve waanzin. De voorstelling toonde een leven waar het gemis pijnlijk aanwezig was. Er waren slechts enkele ogenblikken die aan de droeve situatie leken te ontsnappen, en die werden steeds bezorgd door een unieke samenzang; muziek als zalf op de wonde, als troost voor de troostelozen. Ook al gaf de keuze van de liederen een beeld van de Duitse ideologie door de eeuwen heen. De kleine mens, en de grote politiek vonden er elkaar.

Wetenschap en liefde

In 2006 heeft Marthaler nog eens deze vorm beoefend bij de Berlijnse Volksbühne. Hij heeft zijn collage opgehangen aan een aantal wetenschappelijke theorieën. Dat blijkt al direct uit de titel *Die Fruchtfliege*. Het fruitvliegje is een geliefkoosd insect bij Darwinisten. Het vliegje plant zich zo vlug voort dat je er de evolutietheorie in actie kunt zien. Marthaler is geboeid geworden door nieuwe biologische perspectieven, waarbij de voortplanting niet langs seksualiteit, en ook niet langs de liefde om moet gaan. Gentechnologie en biotechniek leveren de

oplossing voor een hele boel menselijke problemen: geen vervelende emoties, geen gezeur rond de rol van de man of de vrouw. De wetenschappelijke evolutie houdt als het ware een belofte van een nieuwe utopische toestand in. We moeten de wetenschap dus dankbaar zijn. Meteen is een deel van het materiaal gegeven: in de voorstelling zullen een aantal wetenschappelijke teksten verweven zitten. Maar Marthaler als prediker van een utopie lijkt niet erg overtuigend. Dat is hij ook niet, want een ander deel van *Die Fruchtfliege* draait rond een aantal wetenschappers. Hij grijpt ongegeneerd naar het cliché van de gekke onderzoeker. We zien mannen en vrouwen druk bezig met bokalen, voor handelingen die ons nooit worden uitgelegd. Alleen komen we te weten dat dit de instrumenten zijn waarmee de wetenschap van de toekomst gestalte krijgt. Marthaler geeft ze echter ook een psychologisch leven: ze hunkeren naar liefde en dit dominerende gevoel heeft niets met hun zichtbare wetenschappelijke arbeid te maken. Marthaler plaatst deze emoties echter in een historisch perspectief door terug te grijpen naar muziek uit de negentiende eeuw. Hij laat de acteurs aria's uit het operarepertoire zingen. Hij heeft daarbij een beroep gedaan op een briljante pianist-bewerker, Stefan Wirth. Het is natuurlijk een heerlijk gevoel als je een stel oude acteurs, met gebroken stem, maar met de juiste noten een iconische liefdesscène uit Puccini hoort zingen. Al even iconisch is een schitterende klavierbewerking van *Tristan und Isolde*. Met andere woorden de grote, romantische liefde is overal aanwezig. De voorstelling formuleert dan vanzelf de vraag of die romantische liefde, waar we toch zo graag van dromen, bij het oud vuil van de geschiedenis zal gezet worden dank zij de wetenschappelijke vooruitgang. Een wereld zonder liefde: is dat wel een ideaal? Marthaler lijkt wel neen te zeggen. Hij neemt er het komisch gedrag van de wellustige mensheid graag bij. Zoals altijd bij Marthaler is ook hier de lach vertederend. Ook hier is het menselijk gedrag vaak komisch en absurd. En als Matthias Matschke in de cast staat, dan weet de trouwe toeschouwer van het Marthalerrepertoire dat er een stukje virtuoze slapstick zal aan te pas komen. De muzikale component belichaamt de reflecterende poot van de voorstelling. De overbekende aria's of duetten krijgen een volledig nieuwe klankkleur. We horen langs de gebroken stemmen van een paar oude acteurs en actrices een schim van wat eens heftige, onversneden passie was. Door de broosheid van de uitvoering krijgen de aria's een nieuwe emotionele kracht. De muziek doolt dan in de voorstelling rond als een verre herinnering. Wellicht is de romantische, passionele liefde al niet meer van deze tijd, en zal ze in de toekomst helemaal verdwenen of overbodig zijn. Deze grappige maar intreurige voorstelling toont de spijt die Marthaler bij deze mogelijke gang van zaken voelt.

Violetta in de feestzaal

In *Die Fruchtliege* is de opera overall aanwezig, zelfs tot in het decor. Scenografe Anna Viebrock heeft er niets beter op gevonden dan zich te baseren op de orkestloges van de Parijse Opéra Garnier. Met dat gebouw zijn zowel Viebrock als Marthaler erg vertrouwd. Nog maar pas hebben ze er *La Traviata* van Verdi op de scène gezet. Wie onmiddellijk tot de gevolgtrekking zou komen dat de achterkant van dit operagebouw zeer goed dienst zou doen als décor, heeft het vanzelfsprekend bij het verkeerde eind. Viebrock heeft voor deze *Traviata* een verlepte (hoe kan het anders bij haar) feestzaal ontworpen, met een architectuur die eerder de Oostduitse provincie oproept dan de chique wereld van Violetta, de *Traviata* uit de titel. Het ziet er dus allemaal niet feestelijk of luxueus uit. Marthaler verklaart deze keuze door het feit dat hij deze opera naar vandaag wil transponeren, en dat iemand als Violetta heden ten dage zeker geen huis zou hebben waar je met honderd mensen kunt feestvieren. Voor haar party huurt ze dan een leegstaand pand af. Je kan dit zien als een juiste analyse, maar even goed kan je de vraag stellen of Violetta werkelijk van deze tijd is, en of uitgerekend in Parijs zulke rijke mensen geen betere plekken hebben om samen te komen. Frankrijk, dat lijkt Marthaler ontgaan, is wel het land van Sarkozy, wiens vrienden over yachts beschikken die je al naargelang tussen de 173.693 euro tot 193.431 euro per week kunt afhuren. Als je de gebeurtenissen dan helemaal in de huidige maatschappij plaatst, kom je al vlug tot het besluit dat dit wel de wereld van de hedendaagse Violetta zal zijn en dat de analyse van Marthaler en Viebrock erg oppervlakkig is. Marthaler laat het gegeven te makkelijk kantelen in zijn vertrouwde esthetische omgeving van nostalgische ruïnes. Je kan hem er van verdenken dat hij het stuk in zijn eigen clichés dwingt. Vanaf het tweede bedrijf heeft Viebrock een eenheidsdécor ontworpen waarmee de regisseur verder worstelt om het verhaal zuiver verteld te krijgen. Als je dus de makers kent is er veel voorspelbaars. Zo is het volkomen voorspelbaar dat op de feesten van Violetta een stelletje onmogelijke parvenu's zullen verschijnen. Marthaler heeft zelfs een aantal dansers ingehuurd om op een overdreven, karikaturale manier bronstige dronkelap te spelen. Deze kritiek op de bourgeoisie is dan ook van de erg makkelijke kant.

Deze opera, die tot de mooiste werken van de Italiaanse meester behoort, heeft het over een vrouw die alles aan de liefde opoffert. Violetta, een courtesane die aan tbc lijdt, wordt verliefd op Alfredo en trekt zich uit het Parijse leven terug. Maar de vader van Alfredo weet dat deze verhouding een smet op zijn familieblazoen is. Hij komt Violetta vragen om met Alfredo te breken. Ze doet dat, uit liefde, maar belooft om de reden van haar beslissing geheim te houden. Dat geeft aanleiding tot dramatische confrontaties waarbij Violetta in het openbaar verne-

derd wordt. Pas op haar sterfbed zal Alfredo's vader begrijpen welke fout hij heeft gemaakt. Alfredo zelf verschijnt net op tijd om Violetta in zijn armen te laten sterven.

Dit verhaal over grote emoties stelt twee werelden tegenover elkaar. Er is de mondaine, decadente wereld van de Parijse salons, waar alles schijn en cynisme is. Daartegenover staat de zuivere liefde van Violetta en Alfredo.

Violetta, Piaf en Diana

Marthaler (volgens het programmaboekje zonder dramaturg) heeft rond dit verhaal een aantal eigen bespiegelingen bedacht, waarmee hij het oude verhaal dichterbij ons wil brengen. Violetta ziet hij als een succesrijke vrouw, die in wezen zwak is. De doorvoelde momenten uit de partituur hebben hem doen denken aan een mythische zangeres uit het Parijs van na de oorlog. Hij heeft een verwantschap gezien tussen Violetta en Edith Piaf. Deze zangeres gaf zich volledig over aan haar kunst en straalde een grote kracht uit. Maar ze was klein van gestalte, en kwam toch tender en kwetsbaar over. In haar privé-leven speelden zich ook drama's af. Hoeveel heeft die vrouw niet geleden, vertelt Marthaler, hoeveel minnaars heeft ze niet gehad, hoe sterk heeft ze niet gehouden van de liefde. Binnen de mythologische dimensie waarbinnen Piaf een duidelijke plaats heeft, spreekt men over de intense wisselwerking tussen de voorvallen in haar leven en de emotionaliteit in haar vertolkingen. De band die Marthaler hier legt, is niet helemaal overtuigend, al was het maar dat Violetta in de opera toch minder passioneel is dan de brok energie die Piaf was. Violetta zingt daarbij over zichzelf, en voor zichzelf, maar nooit als een zangeres die in haar kunst het alledaagse zou sublimeren. Marthaler moet al een paar keer een radicale ingreep doen om de parallel voor een ogenblik tastbaar te maken. Zo zal hij de lange monoloog uit het vierde bedrijf plots onderbreken met een groot lichteffect: Violetta staat dan even in een witte lichtcirkel, net zoals Piaf wanneer ze optrad in L'Olympia, de tempel van het Franse chanson. Maar veel meerwaarde levert dat niet op.

Marthaler heeft de figuur van Piaf uitdrukkelijk gebruikt bij de vertolkster van Violetta. Hij heeft dan zeer bewust voor Christine Schäfer gekozen. Deze schitterende zangeres, met een ongelooflijk theaterinstinct, is klein van gestalte, dus breekbaar. Ook haar kapsel verwijst naar de Franse zangeres. Het is het kwetsbare van het model, dat de leidraad vormt bij de interpretatie van de rol. Met de medeplichtigheid van dirigent Sylvain Cambreling laat hij in het tweede bedrijf Schäfer passages zingen met een heel kleine stem. Het is een ontroerend mezza-

voce, en meteen muzikaal een nieuwe benadering van de partituur. Maar ook hier staat het haaks op het beeld van Piaf. Die zong altijd uit volle borst, op zoek naar grote emoties, terwijl hier een heel ontroerend moment bereikt wordt door klein te zingen. Al gaat Marthaler met grote emoties om, toch kan hij er zich niet ongemerd aan overleveren. Ze trekken hem aan en stoten hem tegelijkertijd ook af, wat zeker de bron is van zijn karakteristieke ironie.

Bij deze *Traviata* vond Marthaler de parallel met Piaf niet voldoende, en heeft hij aan zijn Violetta nog een Diana-dimensie toegevoegd. Dat komt opduiken in het laatste bedrijf, wanneer Violetta op haar sterfbed ligt. Marthaler probeert deze scène te plaatsen in het eenheidsdecor van Viebrock. Daarom installeert hij Violetta's bed op het podium. Haar sterven zou dan theater zijn, meen je dan te lezen. Voor het podium, in een volstrekt lege feestzaal, liggen bergen ruikers: de ruikers die Viebrock en Marthaler gezien hebben op de foto's van de begrafenis van prinses Diana. Ook hier rijzen er vragen over het pertinente van deze parallel. Is Diana dan ook het slachtoffer van de liefde? Was ook zij alleen maar op deze wereld om de liefde te vinden? Wellicht wel maar als men in een interpretatie, die absoluut bij een hedendaags levensgevoel wil aansluiten, zoveel ideeën naast elkaar ziet, dan kan men aan de indruk niet ontsnappen dat hier eerder mechanisch aan overdramaturgie wordt gedaan, en dat de grote adem van de inspiratie, die zo vaak het werk van Marthaler kenmerkt, afwezig is. Het teveel aan ideeën zorgt ervoor dat er een grote afstandelijkheid ontstaat. Hoe sterk Schäfer haar kwetsbare figuur op het toneel zet, diep ontroeren kan ze niet.

Beklemmend Gent

Er zijn twee luiken aan de theaterarbeid van Marthaler: regelmatig pakt hij klassieke teksten aan en geeft ze een heel eigen invulling. Dat leverde een erg originele *Drie Zusters* op, of een absoluut depressieve *As you like it*. Daartoe behoren ook zijn regies van bekende opera's zoals *Le Nozze de Figaro*, of *Katia Kabanova*, beide gewoon schitterend en vernieuwend (beide opvoeringen zijn op dvd verkrijgbaar). Maar de vorm van de collage blijft zijn werk domineren. Toen hij door Johan Simons naar Gent werd uitgenodigd, heeft hij volgens deze principes eerst *Seemannslieder* gemaakt, een voorstelling die vagelijks iets met Heijermans te maken had. Daarna vond Marthaler het een goed idee om zich te buigen over een Gentse schrijver van internationale allure, Maurice Maeterlinck. Aanvankelijk zou hij diens *Blauwe Vogel* aanpakken, maar zoals dat steeds bij Marthaler gaat, is dat stuk volledig verdwenen in het uiteindelijke resultaat, en is Marthaler uitgekomen bij een sterk persoonlijke visie op de schrijver. Treurig kan ik daarover niet zijn.

De naam Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) roept het beeld op van een wat ijle, broze wereld, vaak gesitueerd in een gedroomd verleden. Middeleeuwen bijvoorbeeld met ruïnes, hoge torens, grotten en water. In zijn tijd – dat slaat dan vooral op zijn jeugd – was hij zeer geliefd, internationaal geëerd. Hij is zelfs de enige Belgische (en Vlaamse) Nobelprijswinnaar voor literatuur. Hij leverde ‘poëtisch theater’. Met zijn symbolistische stukken wilde hij een radicale kritiek leveren op het realisme of het naturalisme. Maeterlinck betekende de vlucht in het onbestemde en het abstracte. De regisseur die dat in theatrale realiteit omzette was Lugné-Poë. Zijn symbolistische acteur bewoog nauwelijks, hij psalmodieerde de tekst met een blanke stem. Hij was als een slaapwandelaar die door een droom loopt.

Wat een contrast met de ontmoeting van Maeterlinck met Marthaler in het NTGent. De Zwitserse regisseur plaatst de handeling in een sterk concrete omgeving. Dat heeft natuurlijk veel te maken met Anna Viebrock. Als deze voorstelling een antwoord formuleert, dan is het op de vraag uit welke context de teksten van de Gentse schrijver zijn voortgekomen. Marthaler toont ons de maatschappij waarin de schrijver evolueerde, maar gaat een biografische of sociale verklaring van het werk uit de weg. Heel de voorstelling lijkt veeleer te zeggen dat er tussen sociale realiteit en esthetisch object geen verband bestaat. De kunst staat los van het leven.

Marthaler voert ons naar een naaiatelier want textiel is rond 1900 het industriële hart van Gent geweest. Al is dit décor erg concreet, toch wordt het, zoals altijd bij scenografe Anna Viebrock, doorkruist door anachronistische elementen. In de werkplaats staat een batterij naaimachines. Ze plaatsen de tijd van de handeling tussen haakjes – is dit de negentiende eeuw, toen deze ateliers met hun verstikkende atmosfeer zo wat overal in de stad te vinden waren, of reeds de twintigste, wat je afleiden kan uit de staat van de machines? Deze batterij van tien machines bevindt zich in een soort arena. Langs de verlepte wanden van het atelier loopt een verhoog. Daar staat het burgerlijk muziekinstrument bij uitstek, de buffetpiano. Tegen de achterwand staat een harmonium, het orgel van het salon. Er staat ook een tafel waarop zijden stoffen worden gekeurd: we zijn bij een stoffenhandelaar. De muren zijn kaal en afgebladderd. De vloer ligt vol bakstenen die wijzen op de vervallen staat van het pand. Viebrock heeft ergens in Gent zulk een vloer gevonden en er een foto van gemaakt. Het verval, zo weten we, is bij haar een geliefkoosd visueel thema. Rechts zijn er ook twee deuren, die majestatisch openzwaaien. Over de ruimte voorbij deze deuren krijgen we geen informatie. Maar daar het vooral de burgers zijn die langs daar naar buiten lopen, vermoedt men dat er zich een herenhuis bevindt.



Maeterlinck door NTGent en Toneelgroep Amsterdam
(Foto: Phile Deprez)

Dode Tijd

De wereld van de patroon staat tegenover de wereld van de arbeidsters. De patroons zitten of staan op het verhoog en kijken in een onuitsprekelijke verveling naar het spektakel van de arbeid. Soms komen ze in actie en inspecteren ze de machines. Ze moeten ze ook repareren. Maar hun dagen slepen zich voort. In de dode tijd, waarin het stuk zich afspeelt, krijgt het overbodige woord een plaats. Graham Valentine onderbreekt zijn routineus werk – het nakijken op fouten in de geweven stoffen – om een ingewikkelde, verzochte tekst op te zeggen. De realiteit die zich voor zijn neus afspeelt, inspireert hem niet; de bourgeois (lees Maeterlinck) heeft graag ronkende woorden. Als het over de kosmos gaat, meent hij dat hij diepzinnig bezig is. In de burgerlijke cultuur heet dat 'een poëtische taal'. Bij Marthaler wordt het bombast en de wereldvreemdheid op een eenvoudige manier te kijk gesteld. Tegenover de bevlogen recitant staan de proletarische vrouwen die winst genereren waarmee de patroon tenslotte aan Kunst kan doen.

Begeerte en stilte

Steven van Watermeulen is de bourgeois met problemen. Bij hem zien we het onderbewuste aan het werk. Het manifesteert zich in kleine, aarzelende gebaren: handen boven de knieën, het rechte trekken van de plooi in zijn broek. Bij hem zal de hele tijd het verlangen het duidelijkst aanwezig zijn: hij wordt aangetrokken door het blonde meisje dat Hadewych Minis is. Maar deze begeerte kan niet voldaan worden. Een liefdevolle relatie blijft afwezig. Het innerlijke, gefolterde gemoed staat in sterk contrast met de quasi onbeweeglijkheid van het personage. Van Watermeulen illustreert hiermee een punt uit het symbolisme. Een kerngedachte van Maeterlinck uit *Le Trésor des Humbles* luidt :

“Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, vivait, en réalité, d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur. ¹

Deze uitspraak is meteen een kritiek op wat de doorsnee onderwerpen van toneelstukken is. Je kan ze ook zien als een afwijzing van de traditionele vorm, in een tijd dat zelfs het realisme nog sporen van het melodrama draagt. Maeterlinck onderstreept hiermee het sterke contrast tussen het innerlijke en het uiterlijke. Dat innerlijke kan men alleen maar suggereren. De toegang ertoe heeft, in dezelfde tijd als Maeterlinck, Freud aangeduid, door te wijzen op het belang

van de onopvallende, kleine, ongecontroleerde gebaren. Dat is de poort tot de grote verholde drama's, waar het op aankomt. Met dat kleine materiaal maakt Van Watermeulen het portret van de gefrustreerde burger. Als er al een ontlading komt, dan gebeurt dat met een wat absurde actie bij een kast, waar hij tenslotte het meisje in opsluit. Meer voldoening weet hij niet te bereiken. Zijn begeerte gaat ten onder in een komische handeling.

Ook Marc Bodard staat toe te kijken, maar hij heeft een taak, want hij draagt een stofjas. Hij moet met een glazen stomp iets doen, maar blijft de hele tijd roerloos en besluiteloos staan. Hij wordt het symbool van de mens die wil en nooit tot de daad komt. Hij sluit de voorstelling af met een stil gebromde: ik moet wat doen. Maar de algehele stilstand kan hij niet doorbreken.

Er is ook Rosemary Hardy, de imposante bazin van het atelier. Zij domineert deze wereld, door haar gestalte, en door haar stem. Zoals vaker gebeurt gebruikt Marthaler haar operastem binnen zijn theatervoorstellingen als een ironisch gegeven.

Arbeid is geen spektakel

De vrouwen die werken, zitten in een ondramatische situatie van een heel andere orde. Ze stikken aan een stuk door, tot ze er bij vallen. Maar als Winne Dierickcx door een kortsluiting tegen de vlakke gaat, blijft iedereen onverstoord toekijken. Een ongeval neem je er gelaten bij. Daarna begint het waanzinnige werk opnieuw. Marthaler laat de arbeid uitgebreid zien. Het gaat over een aantal beperkte gebaren, die eindeloos herhaald worden en zo vanzelf aansluiten bij zijn esthetiek van de herhaling. Van het publiek vraagt Marthaler veel geduld, want er blijft niets anders over dan te kijken. Arbeid heeft geen dramatische structuur, geen voortgang. Het is wat het is, en het maakt niet vrolijk. De houding die Marthaler van de toeschouwer verwacht is ooit eens gebald geformuleerd door Gustave Flaubert: als je lang naar iets kijkt, wordt het interessant. Ook in Maeterlincks geschriften vindt men een sleutel tot Marthalers voorstelling. In *Le Tragique quotidien* schrijft hij: "Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre »² Alleen wie tot dat 'lange kijken' bereid is, kan in deze voorstelling opgaan. Meteen stoot men op een noodzakelijke voorwaarde bij het symbolistische werk van Maeterlinck: hij verwacht van zijn publiek dat het de contemplatieve weg bewandelt, de middeleeuwse mysticus Ruusbroeck was trouwens een van zijn helden. Marthaler geeft aan dat soort kijken een heel andere betekenis.

Waar Maeterlinck het heeft over de Vrouw, de Innerlijke Schoonheid en een rijk Innerlijk Leven, past Marthaler de woorden toe op een reële, concrete sociale toestand. Zo gaat deze voorstelling in de eerste plaats over sleur. Hoe treurig is de wereld van de kapitalist, hoe treurig deze van de arbeider. Iedereen leeft in totale vervreemding met zichzelf, en daarbij maakt rang of stand geen verschil. Kijken naar arbeid heeft niets met het mysterie of de sfeer te maken. Het levert geen toegang tot het contemplatieve. Suggestie en dromen laat Marthaler aan de burgerij over. In deze zin zit er een duidelijke marxistische ontleding van de maatschappij in deze voorstelling opgesloten.

Carnaval

Dit eentonige leven wordt plots doorbroken, wanneer iedereen uitbarst in volkse, aangebrande liederen. Het zingen wordt ingezet door een arbeidster (Frieda Pittoors), en iedereen doet dapper mee. De deftige heren hebben hun broekspijpen opgetrokken – één van die fijne sprekende details waaraan de voorstelling zo rijk is. Plots valt het doodse weg. Iedereen is één en al leven, zonder onderscheid van sociale klasse. Dit is het carnaval, in de rijke betekenis van dat woord zoals het beschreven werd door Bakhtin. Het is de periode waarin alle remmen wegvallen, en waar Dionysos heer en meester wordt. Deze vitaliteit valt nergens anders te beleven, en is slechts een intermezzo. Na de uitpattingen keert de normaliteit terug. Iedereen gaat weer naar zijn plaats, iedereen zit weer gevangen in de sleur. Dat derde deel van de voorstelling valt zwaar, omdat het publiek natuurlijk genoten heeft van de platte, volkse leute. Maar als het leven weer is weggestroomd, is het des te pijnlijker om deze verstarde wereld te blijven bekijken. Ja, je zou willen ontsnappen. Maar net zoals voor de personages op het toneel, is dat onmogelijk. Tenzij, tenzij er ergens een reden is om te mogen hopen op een betere wereld. Bij Marthaler ontbreekt dat perspectief echter totaal. In die zin ontbreekt er een belangrijk marxistisch element.

Bizet en Satie

Een kapitaal onderdeel van de voorstelling is de muziek. Marthaler heeft alles laten reduceren voor een piano en een harmonium. Zo opent de voorstelling met de eerste scène van *Péleas en Mélisande* van Debussy. Golaud ontdekt in het bos het meisje Mélisande. Wanneer de ridder haar wil benaderen, roept ze uit: raak me niet aan. Ik heb dat moment 'Ne me touche pas, ne me touche pas' steeds aanvoeld als de essentie van benepen burgerlijke verhoudingen. Marthaler geeft er

een interpretatie aan die in dezelfde lijn ligt. Hij laat de tekst van Golaud door alle mannen in koor zingen. Wanneer zij van hun verhoog in de arbeidsarena willen stappen, riposteren de vrouwen met Mélisandes reплик, en trekken de burgers zich verschrikt terug. Onder de sociale verhoudingen, heeft Marthaler meteen de seksuele problemen laten aanvoelen. Verder in de voorstelling horen we de pianist stukken uit Bizets *Carmen* zingen. Deze passages worden in de opera door de fabrieksarbeidsters gezongen. Zo introduceert Marthaler een visie op de arbeidsters die vanuit een zelfde burgerlijk standpunt, dat van de opera, worden bekeken.

Voor heel veel van de muziek heeft Marthaler geput uit de werken van Erik Satie. Deze Franse componist, tijdgenoot van Maeterlinck, heeft de reputatie van een soort deugniet van de muziek te zijn. Dat weerspiegelt zich in titels waarin hij meldt dat het muziekstuk in de vorm van een peer is geschreven. Maar deze Satie ontmoeten we niet bij Marthaler. In zijn jeugd had Satie spirituele interesses. Rond 1890 werd hij sterk geboeid door de Rozenkruisers, een esoterisch gezelschap dat toen vele kunstenaars aantrok. Het belangrijkste werk uit die periode is *La Messe des pauvres* (1895). Het is deze partituur die Marthaler tot tweemaal toe laat uitvoeren. De band met Maeterlinck is tenminste dubbel. Satie behoorde tot zijn kennissenkring. In diezelfde jaren negentig werd Maeterlinck ook tot mystieke en esoterische gedachten aangetrokken, én hij schreef zijn theorieën neer in het reeds geciteerde *Le trésor des humbles*.

Deze muziek wordt uitgevoerd op piano en harmonium, een heel treurige, slappe combinatie. De woorden, een Kyrie, worden gezongen door de voltallige cast. De leiding heeft la Hardy, de bazin van het atelier, en dank zij haar operastem de dominerende partij in deze uitvoering. De godsdienst is meteen een instrument van onderdrukking geworden.

Het beeld van de bourgeoisie is er een van bloedloze verveling. De muziek onderstreept het dode gevoel, want nog nooit eerder heb ik zoveel weeïge, futloze muziek gehoord. Tegenover deze beleefde pianoklanken staat het geratel van de naaimachines. Die worden door Marthaler ook als instrumenten gebruikt. Het ritme én hun geluid worden opgedreven tot het lawaai van de machines alles overstemt. Maar opstand of subversie moet men er niet in zoeken. Hier spreekt overal gelatenheid uit.

Een hommage?

De vraag stelt zich of Marthaler hier een hommage aan de Gentse schrijver brengt. Een antwoord krijgt men tijdens een van de pakkendste momenten van de voorstelling. Op zeker ogenblik is er een totale elektrische panne en wordt het toneel in een volledige duisternis gehuld. Dan komt er een bijzonder zwak, dood licht. Zo ijl, zo wazig, zo mysterieus als alles, waarvan Maeterlinck moet gedroomd hebben. Dan klinken er stemmen. We horen de meest typische teksten uit een toneelstuk. Het zijn heel eenvoudige, korte zinnen. Vragen, bevestigingen, ontkenningen, herhalingen. Je kan het als het essentieel Maeterlinck -moment beschouwen. Alleen verzinkt het publiek niet in de droom of geeft het zich niet aan de extase over. De zaal lacht, na elke repliek. Het is een sterk stukje deconstructie. Meteen staan we voor de diepe betekenis van deze voorstelling. Het is een radicale kritiek op de schrijver. Zijn vaagheid draagt niet bij tot een poëtische kwaliteit, maar is een uiting van een kunstenaar die niet in deze alledaagse wereld wil verblijven, hoezeer Maeterlinck ook precies voor het alledaagse pleitte. Ja, je kan veel zien, als je lang toekijkt. Maar een bourgeois, of een kapitalist ziet niets. Ook de blik van de Gentse Nobelprijswinnaar was troebel. Daarom is wat hij schreef, vandaag zo weinig relevant. Marthaler heeft dat op een eclatante, en volstrekt theatrale manier getoond.

Het afwezige, de begeerte

Maar achter deze overpeinzing rond het werk van Maeterlinck schuilt een diepere bekommernis. De hier besproken voorstellingen geven op een uiteenlopende manier gestalte aan een gevoel van gebrek. Marthaler houdt ons steeds voor dat in deze wereld de liefde ontbreekt. De wetenschappers van de *Fruchtfliege* lijken een oplossing te hebben gevonden – een toekomstige harmonieuze wereld zonder liefde of seksualiteit – maar zoeken zelf nog altijd naar een passie die de toekomst ons zou ontnemen. Wie weerstaat aan de roep van het verlangen bij Puccini of Wagner? Zonder passie is het leven leeg. Maar aan het leven dat we leven, ontbreekt pijnlijk de liefde. Vandaar dat de beschrijving van Marthaler zo duidelijk dat lege leven laat zien. Zo zijn er twee kapitale beelden in deze voorstellingen die dat alles samenvatten. Het ene komt uit *La Traviata*. Het laatste bedrijf toont hoe de zieke Violetta sterft. Daar Viebrock voor drie bedrijven een eenheidsdecor heeft ontworpen, moet Marthaler de handeling laten afspelen in een feestzaal. Zo krijgen we, een beetje verrassend, de kamer van Violetta gesitueerd op een toneel. Al de personages die tot de laag van de realiteit behoren – de meid, de dokter, de vader – blijven op dat podium, zodat we dat moeten gelijkstellen aan de alledaagse wereld – een mentale bewerking die niet helemaal opgaat, en eerder als een (nutteloze) paradox werkt.

Wanneer Alfredo Violetta komt opzoeken, ontstaat er een uiterst ontoerende muziek, waarbij de grote liefdesband tussen beide personages blijkt. Op dat ogenblik laat Marthaler Schäfer en Jonas Kaufmann van het podium afkomen en zich in de lege ruimte bewegen. Deze krijgt in de daaropvolgende actie, ondanks de soms verpletterende realiteit van Viebrocks ontwerpen, een volledig abstracte betekenis. Realiteit en droom liggen bij Marthaler heel dicht bij elkaar. De geliefden schrijden door Diana's bloemen. Ze lopen dan schuin naar voren. De vrouw zoekt steun bij de man. Het beeld roept echo's op van de iconografie rond Adam en Eva, het schamele paar dat uit het paradijs verdreven wordt. In ieder geval zien we hoe de geliefden, broos maar voorbij de eenzaamheid, het moeilijke pad van het leven bewandelen. Voor Marthaler ongetwijfeld een centraal beeld, omdat we hier, in een symbolische dimensie, het diepste menselijk verlangen zien: twee mensen die delen in de liefde. Het is het echte antwoord op de liefdeloze wereld, die we zowel in deze opera als elders bij Marthaler zien. Natuurlijk is het maar één ogenblik van de verhoopde harmonie of totale voldoening, want Violetta sterft. Marthaler laat dit gebeuren zonder pathos. Violetta valt om en is dood. Hiermee maakt dat laatste moment geen grote emotionele indruk³ Het essentiële heeft Marthaler net voor dat sterven gezegd.. Dat hierdoor een afstandelijkheid tegenover het melodrama ontstaat neemt hij er graag bij, of streeft hij wellicht zelfs na.

In *Maeterlinck* blijft de voldoening afwezig. Het gefriemel van Steven van Watermeulen en Hadewych Minis in de kast is maar een treurige variant. Maar het verlangen naar liefde is onderhuids overal aanwezig. Eerst komt dit thema aan bod bij het citaat uit *Carmen*. Marthaler laat de aria, bewerkt voor koor, *La fleur que tu m'avais jetée* zingen. Maar op het woord 'l'amour' blijft als het ware de plaat haperen. We krijgen een 'eindelozes' herhaling van het woord. Het is wat komisch, maar heeft een pijnlijke ondergrond. De tweede keer dat Marthalers bekommernis een duidelijke vorm krijgt, komt naar het einde van de voorstelling. Hadewych Minis, die zo ontroerend kan zingen, vertolkt Zemlinsky's *Das Mädchen mit den verbundenen Augen*⁴, een andere kreet om liefde. Maar het gebeurt met een sprekend detail: pianist (en bewerker) Bendix Dethleffsen heeft zijn buffetpiano in de steek gelaten en is in de coulissen verdwenen. Daar bespeelt hij een klavier, de ronde klank ervan komt als een balsem, en meteen heeft Marthaler een belangrijk accent gelegd. Deze mooie vrouw die zingt in volledige eenzaamheid, alleen in de grote ruimte van het decor, is als een kreet, een belichaming van een tekort. Het is het wezen zelf van de wereld van Marthaler. Zonder troost, alleen maar pijnlijke afwezigheid, eindeloos verlangen.

NOTEN

- ¹ Maurice Maeterlinck, «Le Tragique quotidien», hoofdstuk IX van *Trésor des Humbles*, Parijs: Mercure de France, 1896, heruitgegeven te Brussel: Éditions Labor 1986, p. 101.
- ² Maurice Maeterlinck, *Ibid.*
- ³ Wie wil ervaren hoe aangrijpend en emotioneel de dood van Violetta kan zijn, kan terugrijpen naar de dvd van de opvoering in het festival van Salzburg 2005 met Anna Netrebko en Rolando Villazon in een schitterende regie van Willy Decker, een regisseur die een extreem ander standpunt tegenover de tekst heeft ingenomen.
- ⁴ Toen Marthaler in Brussel aan *Winch Only* werkte, heeft hij een aantal foto's genomen in het Brusselse justitiepaleis. Hij toonde me een standbeeld van een gesluierde vrouw – heel mysterieus. 'Daar doe ik nog iets mee bij Maeterlinck' vertrouwde hij me toe. Nu zit die gesluierde vrouw in het lied van Zemlinsky. Het is een treffend voorbeeld van de manier waarop Marthalers verbeelding werkt.