

Rood, waarbij ik rechtstreeks het publiek aanspreek. Mijn spel staat in directe relatie met de spanning in de zaal. In Zürich heeft een man de voorstelling verlaten, maar hij deed dat zo discreet dat het helemaal klopte met de ingetogen sfeer van wat ik aan het vertellen was. Die man heeft me het volgende halfuur geholpen met mijn vertolking. Hij moest het eens weten. Iemand ging ook eens weg tijdens een opvoering in Nederland, en we hoorden hem in de gang van de schouwburg in huilen uitbarsten. De intensiteit die dat opleverde, is onbeschrijflijk. Minutenlang had ik kippenvel over mijn hele lichaam.¹⁰

Het bezonken spel van Dirk Roofthoofthoofte resulteert in een dubbele *katharsis*. Enerzijds treft de voorstelling de toeschouwer tot in het diepste van zijn ziel (en gaat hij zich nadien een andere mens voelen), anderzijds heeft de reactie van de toeschouwers een directe invloed op zowel de gemoedsgesteldheid als de speelwijze van de acteur. In deze voorstelling benaderen alle medewerkers (auteur, bewerkers, regisseur, acteur, scenograaf, belichter, geluidstechnicus etc. en last not least: het publiek) de perfectie.

Toon BROUWERS

“*Bezonken Rood*” naar Jeroen Brouwers, co-productie Ro-theater en Het Toneelhuis, regie Guy Cassiers. Voorstelling gezien in de Bourlaschouwburg te Antwerpen op 17 november 2005.

NOTEN

- 1 Gegevens volgens de officiële website van Jeroen Brouwers: www.jeroenbrouwers.be
- 2 In april 2005 verscheen de 28ste druk van *Bezonken Rood*.
- 3 Rudy Kousbroek: “Het Oostindisch kampsyndroom”, *NRC Handelsblad*, 08.01.1982.
- 4 Cf. Marjolaine De Vos: Waar of niet waar. ‘Bezonken Rood’ in discussie. In: *Kritische Motieven. Beschouwingen over het werk van Jeroen Brouwers, samengesteld door Hans Dütting*. Baarn: De Prom, 1987.
- 5 Drie eerder verschenen romans, in één band gebundeld: Jeroen Brouwers: *De Indiëromans. Het verzonkene. Bezonken Rood. De zondvloed*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1992.
- 6 Cf. mijn artikel “Over de verfilming van literatuur en toneel”, *Kultuurleven*, januari 1998, 24-29.
- 7 Docu-drama, regie Frank van Passel, 1997.
- 8 *De keizer van het verlies*, auteur & regie Jan Fabre, 1996.
- 9 *De koning van het plagiaat*, auteur & regie Jan Fabre, 2005.
- 10 Interview met Jeroen Versteete, *De Morgen*, 26.08.2005.

SIVIGLIA IN ITALIA

DE OPVOERING VAN *IL BARBIERE DI SIVIGLIA* IN DE VLAAMSE OPERA

Bill Gates van Microsoft moet de auteur van *Le barbier de Séville* voor eeuwig dankbaar zijn. Het was namelijk Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) die het principe van de auteursrechten in de nadagen van de Franse revolutie door het Franse parlement kon goedgekeurd krijgen. Aanvankelijk was het auteursrecht enkel voor het opvoeren van theaterstukken voorzien, maar geleidelijk aan breidde het zich uit naar andere takken van de literatuur en ook daarbuiten, zodat heden ten dage ook fotografen, schilders en ontwerpers van computerprogramma's en -spelletjes van het “auteursrecht” kunnen genieten. Tot spijt van wie 't benijdt.

Beaumarchais was de zoon van een Parijse uurwerkmaker en heette eigenlijk Pierre Augustin Caron. De naam Beaumarchais ontleende hij aan een bezitting die aan zijn vrouw toebehoorde. Aanvankelijk leerde hij ook de stiel van uurwerkmaker maar hij slaagde er in een betrekking aan het koninklijke hof te bemachtigen en muzikleraar van de dochters van Lodewijk XIV te worden, later zelfs “*sécrétaire du roy*”. Dan ondernam hij echter een reis naar Spanje om zijn zuster te wreken die door haar ontrouwe verloofde Clavijo in de steek was gelaten. De twist tussen hem en Clavijo werd door hem later zo levendig beschreven in zijn *Mémoire sur l'Espagne* dat verscheidene delen bijna letterlijk werden overgenomen door Goethe in diens tragedie *Clavigo* (1774). Terug in Frankrijk geraakte hij in een proces verwickeld waarbij hij van omkoperij werd beschuldigd. Hij verdedigde zich in zijn *Mémoires* op zulk een vlotte en boeiende manier zodat hij door iedereen gelezen werd en op slag beroemd werd. Zijn proces liep echter slecht voor hem af: hij verloor zijn burgerrechten en zijn *Mémoires* werden verbrand, wat hem echter nog meer populair maakte. Uit geldnood schreef hij enkele stukken, die door de Comédie Française werden opgevoerd en die slechts een matig succes kenden. Maar met zijn Figaro-stukken *Le barbier de Séville* (1775) en *Le mariage de Figaro, ou la folle journée* (1784) schoot hij midden in de roos.

Le mariage de Figaro werd aanvankelijk verboden door Lodewijk XVI omwille van de revolutionaire tendens (een dienaar neemt het op tegen zijn adellijke meester en zet hem voor schut!) en kon pas na vele moeilijkheden door de Comédie Française worden opgevoerd in 1784, met een voor die tijd uitzonderlijk lange reeks van 67 voorstellingen. Het eerste Figaro-verhaal *Le barbier de Séville* was wat minder revolutionair, al was het thema voor zijn tijd toch ook nogal controversieel: de vrolijke en

schrandere barbier Figaro helpt de graaf van Almaviva met allerlei listen (verkleed als militair, nadien als muzikleraar) opdat deze zou kunnen huwen met het meisje dat hij verkiest: het burgermeisje Rosine. Haar voogd Doctor Bartolo die haar zelf had willen huwen, wordt daarbij om de tuin geleid. Een adellijke man die een burgermeisje wil huwen was in 1775 nog sensationeel.

Ondanks de sociale ondertoon van zijn stukken, werd Beaumarchais tijdens de Franse revolutie door de Jakobijnen verdacht van sympathie voor de adel, hij was immers muzikleraar geweest aan het hof. Zelfs het derde deel van de Figaro-trilogie, *La mère coupable* (1792), kon hem niet witwassen. Hij vluchtte naar Engeland, later naar Duitsland en Zwitserland. Toen de periode van het 'schikbewind' voorbij was, kon hij tijdens het directoire in 1796 terugkeren naar Parijs, en werd hij gerehabiliteerd.

De Italiaanse componist Paisiello had reeds in 1782 een opera *Barbiere di Siviglia* geschreven, enkele jaren na de creatie van het toneelstuk dus. Rossini (1792-1868) noemde daarom zijn operaversie aanvankelijk "Almaviva, ossia l'Inutile Precauzione". De première op 20 februari 1816 te Rome verliep met een aantal hindernissen, en was allesbehalve een succes. Pas na de opvoering te New York in 1825 beleefde de opera zijn definitieve doorbraak.

Il Barbiere is duidelijk een opéra comique. Bedoeld om te amuseren dus. Regisseur Joosten heeft dit heel consequent willen toepassen door onder meer de burleske elementen die overvloedig in de opera aanwezig zijn extra in de verf te zetten. Hij gebruikt daarvoor zonder scrupules alle mogelijke komedie-technieken, van slapstick tot kolder.

De opera speelt volgens het libretto te Sevilla, een stad die tot nader order in het Zuiden van Spanje ligt, meer bepaald in Andaluzië. Maar de personages spreken (of zingen) Italiaans. Beetje raar eigenlijk: volbloed Spanjaarden die in het Italiaans kwelen. Even storend als *Madame Bovary* in een film Engels horen praten, of een western te zien met John Ford die in het Duits gelipt wordt. De oplossing is eenvoudig en terzelfder tijd eigenlijk geniaal: Joosten laat de taal zoals ze is, maar laat de actie zich niet in Sevilla afspelen. Wel ergens in Italië, waar de kapperszaak van Figaro simpelweg het uithangbord "Siviglia" draagt. Zo simpel is dat. Voorts worden alle mogelijke gemeenplaatsen in de actie en de personages verweven: kapper Figaro is een vriendelijke en bijdehandse homo die natuurlijk het vertrouwen geniet van alle vrouwen; politieagenten zijn dom en onhandig en zwaaien te pas en te onpas met hun matrak; slechteriken zien er uit als maffiosi met donkere zonnebrillen en verbergen hun wapens in zwarte vioolkasten.

Het decor is uiteraard een kapperszaak, met een aantal kappersstoelen netjes op een rij. Zij staan naar de zaal gericht, die met een grote ingebeelde spiegel is afgesloten, waarin de spelers regelmatig leuke grimassen trekken. Het kapsalon ligt blijkbaar iets in de diepte, want buiten loopt een trapje omhoog naar de straat toe, waar we de benen van de voorbijgangers zien passeren langs een afsluiting. De binnenwanden van de kapperszaak zijn in de passende zoeterige pasteltinten gehouden. In de hoogte worden deze binnenwanden plots de buitenwanden van huizen in een steegje of op een binnenplaats, om de noodzakelijke buitenlocaties te suggereren (bijvoorbeeld voor de balconscène). Bij het opgaan van het doek lijkt het een handige en intelligente oplossing. Maar toch...

Toch is de voorstelling niet plezierig genoeg. Vóór de pauze klinkt er maar zelden een lach in de zaal. Waarom? De nodige ingrediënten zijn schijnbaar aanwezig, net zoals bij de succesproductie *Così fan tutte* van Joosten enkele jaren geleden: een "moderne" adaptatie, een origineel decor, toegewijde vertolkers. Maar ondanks de inventiviteit van deze adaptatie doet de voorstelling het niet echt. Schort er dan toch iets aan de zangers, het koor, het orkest? Of misschien aan het decor? De actie wordt door het eenheidsdecor inderdaad noodgedwongen in het kapsalon geconcentreerd. Dit staat dikwijls haaks op het libretto, en werkt soms verwarrend. Ondanks de vele uitstekende visuele gags, mist de voorstelling daardoor actie en dynamiek.

Na de pauze komt er meer vaart in de voorstelling. Voornamelijk Urban Malmberg als Bartolo, en Stephanie Houtzeel als Rosina voelen zich lekker in de opéra-comique, en genieten duidelijk zelf van hun koldereske situaties. Bij enkele passages ga je als toeschouwer zelfs op het puntje van je stoel zitten. Rosina die zich ontpopt tot een sexy domina, die aan het eind iedereen te grazen neemt en op een brommer wegscheurt... Enkel spijtig dat deze schitterende momenten wat schaars zijn.

Naar verluidt klonk er op de première bij een gedeelte van het publiek boegeroep. Omdat Joosten te weinig ontzag heeft betoond voor Rossini? Omdat hij de actie heeft getransponeerd naar een iets modernere tijd? Wie regelmatig naar het toneel en naar de opera gaat, heeft geen wetenschappelijke analyse van het publiek nodig om te merken dat het operapubliek heel wat burgerlijker en gemiddeld heel wat ouder (en conservatiever) is dan het doorsnee theaterpubliek. Maar alles is relatief: wanneer het publiek van de Vlaamse Opera zou vergeleken worden met dat van de Wiener Staatsoper bijvoorbeeld, zal het ongetwijfeld jong en vooruitstrevend worden bevonden.

Net zoals zovele kinderen slechts tevreden zijn met steeds dezelfde versie van hun geliefkoosd sprookje, wil een bepaald gedeelte van het operapubliek enkel het gekende traditionele repertoire zien, in een vertrouwde opvoeringsstijl. “Waarom die opera niet spelen in zijn oorspronkelijke, historische stijl? Denken die beeldenstormers nu echt dat ze het beter weten dan die oude meesters”? Deze bedenking hoor je wel eens tijdens de pauze, uit de mond van een sterk geparfu-meerde dame of heer. Zij beseffen niet dat elke “historische” opvoering van een opera met onder meer zijn tijdrovende of luidruchtige decorwisselingen een bijzonder vervelende bedoening moet zijn. Een nieuwe interpretatie, waarbij de kern van het verhaal aan het publiek duidelijk wordt gemaakt, en waarbij een aantal historische franjes worden weggelaten of gerelativeerd, is beslist een noodzaak om tot een boeiende voorstelling te komen.

Maar toegegeven: ditmaal was het eindresultaat geen hoogvlieger. Misschien heeft de regisseur zich te veel geconcentreerd op de (op zichzelf uitstekende) vele gags die hij heeft ingebouwd, en heeft hij iets te weinig aandacht gehad voor de logische uitbouw van de adaptatie van het thema. En dat is: een hooggeplaatste op de sociale ladder, die een lageregeplaatste het hof maakt, die daarbij een andere huwelijkskandidaat moet elimineren, en die bij dit alles geholpen wordt door een handige koppelaar. Een thema dat op zichzelf allerminst verouderd is: het komt nog dagelijks voor. We kunnen ons vergissen, maar het feit dat er slechts met een minimaal budget kon gewerkt worden waardoor er ‘slechts’ in een eenheidsdecor kon gespeeld worden, zou wel eens een belangrijke oorzaak kunnen zijn van het halfslachtige resultaat. Want er klopt iets niet in het verhaal, zoals het vertoond wordt. Doctor Bartolo die plots meewerkt in het kapperssalon bijvoorbeeld. Hoezo? Is hij dan een collega van Figaro, of de grand patron? Nu hoeft in een operaverhaal niet alles te kloppen, maar wanneer in een komedie de gebruikte gags te veel gescheiden worden van het verhaal, worden ze te gratis en gaan ze op de actie drukken, in plaats van ze te stimuleren.

Joostens *Barbiere* is zeker geen mislukking, maar ook niet echt een geslaagde voorstelling. Eigenlijk zouden we zijn transponering van het verhaal graag eens in een nieuwe inscenering willen zien, zonder eenheidsdecor. Waarbij er verschillende locaties te zien zijn, en bijvoorbeeld behalve het schitterende kapperssalon ook de woning van Doctor Bartolo wordt getoond. Het zou wellicht de duidelijkheid en de actie ten goede komen.

Toon BROUWERS

Voorstelling gezien te Antwerpen in de Bourschouwburg, op 5 juli 2005.

BOEKBESPREKINGEN

HET METAMORFOSERENDE LICHAAM VAN JAN FABRE

Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Gent: Imschoot, uitgevers, 2004, 353 p. (ISBN: 90 7736 23 1)

Jan Fabre is en blijft een raar beest. Misschien de meest opvallende paradox is dat de kunstenaar van de mutatie en metamorfose zelf nauwelijks verandert, en al sinds zijn eerste werk van begin de jaren tachtig een voorliefde voor het lichaam toont. Die eerste voorstellingen dragen dezelfde typische Fabre-stempel als zijn meest recente werk, *Je suis sang* en *L'Histoire des Larmes*, producties waarmee de Antwerpenaar in 2001 en 2005 de Cour d'Honneur op het Festival van Avignon inpalmde. Het is moeilijk een chronologische lijn of evolutie te zien in het werk van Fabre; elke voorstelling is een studie van het menselijk lichaam, in telkens weer een ander facet, vanuit een ander perspectief. Maar doorheen die kwarteeuw van performances duiken steeds dezelfde of gelijkaardige personages, tableaux en scènebeelden op. Onder meer geharnaste ridders, in wit bruidskleed getooide vrouwen, clowns, insecten, kikkers, uilen, papegaaien bevolken de lichamelijk-spirituele wereld van Fabre.

Fabre is *hot*. Hij bekleedt niet enkel een vooraanstaande plaats in het Europese theaterlandschap met zijn curatorschap van het Festival van Avignon als (voorlopig) hoogtepunt, zijn *Op zoek naar Utopia*, de reuzenschildpad die in het kader van Beaufort 2004 op het strand van Nieuwpoort de verre zee instaarde, bezorgde hem ook bekendheid bij een veel breder publiek (al moet gezegd dat veel oma's met kleinkinderen zich vooral de glijbaankwaliteiten van het beest herinneren). Die Fabre-manie houdt ook de welbekende risico's van gemakzucht in. Geheel terecht vond het publiek dat het vorig jaar niet min of meer dan bedrogen was bij de productie van *The Crying Body*, een voorstudie voor *L'Histoire des Larmes* die weinig meer om het lijf had dan een lauwe repetitie.

Dit belet echter niet dat Fabre een reus blijft, en het prachtig uitgegeven boek dat Luk Van den Dries aan hem gewijd heeft is een verdiende hommage en noodzakelijke aanvulling op de studie van het Vlaamse theatergebeuren. Van den Dries wou geen beschouwende analyse van het werk van Fabre brengen, maar het resoluut over een andere boeg gooien door het repetitieproces van één voorstelling van het begin tot de première in kaart te brengen. Dat levert een verrassend frisse kijk op – niet die van de toeschouwer die over het eindresultaat reflecteert,