

**“METTE GROND GELIJK MAKE”¹
EEN GENRELEZING VAN WALTER HUS’
OPERATRILOGIE OP TEKSTEN VAN
JAN DECORTE**

Tom JANSSENS

Tralalieretalala²

Het is niet al muziek wat klinkt. In zijn boek over de jongste ontwikkelingen in het actuele theaterlandschap - *Postdramatisches Theater* - citeert Hans-Thies Lehmann uit een voordracht van Helene Varopoulou, waarin deze stelt dat “die Musik für Schauspieler ebenso wie für Regisseure eine eigenständige Struktur des Theaters geworden ist. Es geht nicht um die evidente Rolle der Musik und des Musiktheaters, sondern um eine weitergehende Idee von Theater als Musik.”³ Een aantrekkelijk opstapje tot bespiegelend denkwerk: Lehmann onderschrijft Varopoulous stelling als zouden in het actuele theaterlandschap alle mogelijke middelen in een ‘proces van muzikalisering’ terecht komen. Zo stelt hij tevreden vast dat recente ontwikkelingen in elektronische muziek (manipulatie van klanken en tonen, experimenten met toonhoogte, boventonen, timbre,...) hun weg naar het theater vonden. Maar, er is méér: ook het gebruik van diverse talen en dialecten door multi-etnische theatergroepen en hun regisseurs (Brook, Mnouchkine,...) schuift hij onder deze recente tendens tot muzikalisering.⁴ Voor dit alles hanteert Lehmann de term ‘auditieve semiotiek’. Een wat hol begrip waarmee hij wijst naar zowel theatrale praktijken (zoals het gebruik van ritmisch-melodische spreekkoren) als theatrale jargons (zoals de door Robert Wilson gebruikte benaming ‘opera’s’ voor diens vroege theaterwerken). Besluiten doet hij als volgt:

Methodisch ist entscheidend die Einsicht, dass man solche Phänomene nicht als - vielleicht durchaus originale - Erweiterungen des dramatischen Theaters betrachtet, sondern dass der analytische Blick gleichsam ‘umspringt’ und auch in solchen Drama-Inszenierungen das Neue einer im Umbruch begriffenen, nicht mehr dramatischen Theatersprache erkennt.⁵

‘Muzikalisering’ als stijlkenmerk van het nieuwste theater: erg muf of oninteressant ruikt zo iets allerminst. Jammer genoeg vallen Lehmanns woorden als conclusie wat magertjes uit. Zo laat hij tal van vragen omtrent de invulling en

bruikbaarheid van het begrip 'auditiële semiotiek' zonder antwoord. Ontbreken eveneens in zijn discours: (artistiek-historische) oorzaken, voorbeelden van alternatieve of compatibele duidingen, stilistische en/of technische verschillen, maar ook een kritisch toekomstperspectief. Bovendien is het knap lastig de vinger te leggen op het inhoudelijke onderscheid tussen 'muziek' en 'muzikalisering'. Vast staat dat Lehmann, net als Varopoulou, met het begrip 'muzikalisering' tot ver boven het louter muzikale heen wijst, al blijft het raden naar de esthetische premissen waarmee beide termen ingekleed worden. Een literair-retorische ambigüiteit die ook Erwin Jans opviel:

Ondanks het feit dat het boek wordt aangekondigd als het langverwachte panoramische overzicht van de nieuwste theaterontwikkelingen van de laatste decennia, is Lehmann duidelijk over de grenzen van zijn studie. Het is niet de bedoeling een inventaris te maken, maar in de eerste plaats een 'esthetische logica' van het nieuwste theater te formuleren. (...) Dit is geen theorie die vanuit een centraal punt wordt opgebouwd. Parataxis en juxtapositie zijn voor Lehmann trouwens twee belangrijke karakteristieken van het postdramatische theater, die hij in zijn eigen denken over het theater heeft doorgetrokken.⁶

Terug naar af, dus. Lehmann wijst ons op een veranderde houding van het theater tegenover muziek en muzikaliteit: waar muziek in het dramatische theater eerder in de marge opereerde, is het actuele, postdramatische theater zélf 'muziek' geworden. Het dramatische theater, aldus Lehmann, staat dus onder commando van de tekst: "[Im dramatischen Theater] war die Aufführung weithin Deklamation und Illustration des geschriebenen Dramas. Auch wo Musik und Tanz hinzukamen oder verherrschten, blieb der 'Text' im Sinne von nachvollziehbarer narrativer und gedanklicher *Totalität* bestimmend."⁷ Het 'postdramatische' theater daarentegen is dan wel werkzaam aan de keerzijde van 'drama', maar daarom nog geen *negatie* van drama:

Der Titel 'Postdramatisches Theater' signalisiert, indem er auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text, auch wenn hier der Diskurs des *Theaters* im Zentrum steht und es daher um den Text nur als Element, Schicht und 'Material' der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher geht.⁸

Dat zo'n nieuwerwetse relatie tussen theater en tekst ook de verhouding tussen muziek en theater herschikt, lijkt nogal wiesdes. Lehmann oppert dat muziek

- naast andere theatrale parameters - iets opeist van de dominerende positie die tekst- en woordgebruik in het dramatische theater bekleedden. En, daarvoor hoeft geen noot muziek te klinken. Want, zoals Erwin Jans samenvat:

Het is niet langer het woord dat de betekenis van de scène organiseert en beheerst, maar de materialiteit van de scène zelf die zich meester maakt van het theatrale discours. De tekst krijgt pas betekenis in de concrete, fysieke encensering: het is niet langer de voorstelling die rond de tekst draait, maar de tekst draait rond de voorstelling.⁹

Deze 'Copernicaanse' stelling mag dan wel fris in de oren klinken, origineel is ze vast niet. Lehmanns woorden doen denken aan die van Artaud, die in zijn boek dan ook als 'wegbereider' van het postdramatische theater optreedt. Al in de jaren 1930 had ook dit *monstre sacré* het over de materialiteit van de bühne. Immers, volgens Artaud waren theatrale parameters als 'beweging' en 'geluid' louter ruimtelijke effecten: taal - in de vorm van woorden - is niet meer of minder dan geluid. Bij hem zijn woorden niet langer dragers van gedachten, maar veeleer objecten of 'sonoriteiten' die even harmonieus als conflictueus met beweging of andere theatrale middelen kunnen worden ingezet. Taal, woord en logos horen voortaan enkel in de coulissen thuis, de 'klank' domineert de bühne: wie de audio-opnames van Artaud ooit hoorde, weet waarover hij het heeft.¹⁰ Zo zet Artaud, net als Lehmann, het begrip 'voorstelling' boven het concept van de 'encensering'. Een geloofspunt dat hem verleidt tot het hem typerende, diependenkende patois:

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude: c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, (...) c'est lui diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retrouver contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*.¹¹

Artauds *incantatie* spreekt alvast meer aan dan de - aan Varopoulou ontleende - term 'muzikalisering'. Waar dit begrip net een voorwaarde kon zijn om de reeds door Artaud beschreven spatiale dimensie van 'klank' en 'taal' in relatie tot actuele ontwikkelingen uit te diepen, wordt de term in Lehmanns handen een kleefloos vignet. De reden hiervoor is dat Artaud erin slaagt inspirerend te verwoorden wat zijn Duitse collega slechts binnensmonds en zonder commentaar

mompelt: de spatiale, sonore kwaliteit van het woord als paradigma voor een anti-dramatisch of irrationeel theater.

Jammer ook dat Lehmann in zijn omvangrijke studie geen aandacht besteedt aan het actuele opera- en muziektheaterlandschap. Immers, het zou boeiend zijn om bovenstaande motieven te toetsen aan nieuwe ontwikkelingen in het operagenre. Vindt ook hier een verschuiving plaats van de logos naar de muziek? Hoe kan een muziektheatraal genre nog 'muzikaler' worden? En welke compositorische en schrijftechnische middelen moeten daartoe worden aangewend? Knap lastige vragen voor een genre waarin de logos per definitie 'muzikaal' opgevat wordt. Niettemin is de postdramatische verschuiving naar *incantatie* ook in het operagenre mogelijk, althans zo hopen we. Dit artikel tracht alvast aan te tonen dat in de recent voltooide operatrilogie van componist Walter Hus op teksten van Jan Decorte zich een dergelijke 'postdramatische incantatie' voltrekt. Dat daartoe enkele stilistisch-conventionele potten gebroken moeten worden, is niet meer dan logisch.

Da wast plan

Meneer, de zot & tkint, *Bloetwollefduivel* en *Titus Andonderonikustmijnklote* zijn de drie opera's die Walter Hus schreef op de gelijknamige Shakespeare-bewerkingen van Jan Decorte. Dat net deze componist een operatrilogie schrijft op de controversiële teksten van deze beruchte theatermaker en -schrijver, hoeft niet te verbazen: Hus is immers geen onbekende in het Vlaamse en Brusselse theaterlandschap. Eerder schreef hij - in samenwerking met Jan Lauwers en diens Needcompany - de opera *Orfeo* en werkte hij samen met Anne Teresa De Keersmaeker, Niek Kortekaas en Jan Ritsema aan enkele dans- en theaterproducties.

Maar, hoewel Hus sinds lange tijd nauw actief is in het Brusselse Kaaitheater, ontdekte hij de teksten van Decorte pas vrij laat: "Door de theatercontext waarin de teksten gespeeld worden - de auteur die zijn eigen tekst speelt en er van alles mee doet - ontgaat de toeschouwer doorgaans het vreemde van die teksten. Zijn werk schokte mij pas echt toen ik het las. (...) Op een dag in de *Fnac*, drie jaar geleden [1997, TJJ], zag ik bij het ter hand nemen van Decortes Shakespeare-stukken een operaatje voor mij, als in een visioen."¹²

En dat visioen kreeg de vorm van een trilogie.¹³ De eerste opera, *Meneer, de zot & tkint*, Decortes bewerking van *King Lear*, ging in 2000 in première tijdens

het Kortrijkse festival voor nieuwe muziek Happy New Ears. In 2001 en 2002 volgden *Bloetwollefduivel* (naar *Macbeth*) en *Titus Andonderonikustmijnklote* (naar *Titus Andronicus*). Theatermaker Jan Ritsema werd gevraagd om de eerste en laatste productie van de trilogie te enceneren, terwijl de artistieke leider van het Rotterdamse RO Theater, Guy Cassiers, de tanden mocht zetten in *Bloetwollefduivel*.

Hoewel *Titus Andonderonikustmijnklote* het laatst opgevoerd werd, vormt deze opera eigenlijk het tweede deel in de trilogie - die de volgorde naleeft waarin ook Decorte zijn bewerkingen schreef (1991, 1993 en 1994). De reden voor deze structurele verhaspeling berust op louter productionele argumenten en staat de idee van een trilogie niet in de weg, zo verklaart Hus:

Vanaf het begin van het proces was duidelijk dat het tweede deel in samenwerking met Guy Cassiers zou gebeuren. En aangezien het voor hem beter uitkwam om *Bloetwollefduivel* te doen omdat het *RO Theater* toen in een 'Macbeth'-periode zat, hebben we die volgorde gekozen. Ook al is [*Titus Andonderonikustmijnklote*] uiteindelijk het middenstuk van de drie. Ik heb tussen de drie stukken overal doorschuifluiken aangebracht, zodat ze sowieso verbonden blijven.¹⁴

En:

Decorte schreef de stukken in een andere volgorde en ik droom ervan om ze later als trilogie in de juiste volgorde voor te stellen.¹⁵

Het is paradoxaal dat Hus - ondanks het gegeven van een omgegooide volgorde - tóch spreekt over een reeksvolgorde. Het lijkt er dus op dat de 'doorschuifluiken' die de trilogie bijeenhouden een vooropgestelde orde niet zomaar uitschakelen. Het paradoxale samengaan van een numerieke rangschikking enerzijds en de door een verbondenheid gelegitimeerde 'uitwisselbaarheid' van afzonderlijke delen anderzijds, wijst er alvast op dat Hus zich inschrijft in de door Lehmann getypeerde non-hiërarchie van het postdramatische theater. Terwijl het dramatische theater gekenmerkt wordt door een lineair-succesieve hiërarchie, wordt deze rangorde volgens Lehmann in het actuele theater vervangen door een simultane en multi-perspectivistische ordening, gekenmerkt door nevenschikking en non-hiërarchie.

Rest de vraag waarom Hus met zijn opera's de chronologische volgorde van Decorte respecteert. Of liever, wat de 'doorschuifluiken' zijn die deze werken met

elkaar verbinden. Hoewel Hus weliswaar zorgt voor eenzelfde, kernachtige muzikale stijl doorheen de trilogie, wijst er in de (onconventionele) bezetting alvast niets op een verbondenheid tussen de drie werken. *Meneer, de zot & tkint* werd geschreven voor twaalf (koor)zangers, hammondorgel en accordeon. Voor *Bloetwollefduivel* traden drie zangers op, in de rug gesteund door een computer-gestuurd, dertigstemmig dansorgel. En in *Titus Andonderonikustmijnklote* stonden de zes instrumentalisten (piano, cello, accordeon, tuba, gitaar en *live electronics*) zelf in voor de zangpartijen. Ook de theaterwerken waarop de trilogie gebaseerd is, hebben - behalve de constante Decorte/Shakespeare - op het eerste gezicht weinig met elkaar gemeen. Wat is dan de bijzondere manier waarop Hus de trilogie als één, non-hiërarchisch geheel gestalte geeft? Het antwoord op deze vraag legt bloot op welke wijze Hus de traditionele eisen van het operagenre openbreekt. Maar ook hoe daarmee een 'postdramatische incantatie' gerealiseerd kan worden.

Allé verteltnu

Hus voelt zich alvast niet geroepen om de paden van het traditionele operagenre te bewandelen:

Als componist heb ik een probleem met opera, in de zin dat het vaak dubbelop is. Je hebt een tekst die er speciaal voor geschreven is, dat libretto wordt op muziek gezet en dat alles wordt dan nog eens uitgebeeld. Bovendien gaat het dan nog vaak om heel eenvoudige verhaaltjes, heel narratieve dingen. Ik ben al lange tijd op zoek om die narrativiteit op een andere manier te beleven in opera.¹⁶

Opmerkelijk is dat Hus weliswaar spreekt van een 'andere beleving van narrativiteit', maar het narratieve element daarom niet noodzakelijk uit het genre wil schoppen. Een houding die pas duidelijk wordt wanneer we de tekstkeuze van Hus nader bekijken. Het oeuvre van Jan Decorte is dan wel berucht omwille van het gebruik van een 'kindlijk' gekuist dialect, het is vast géén radicale breuk met de traditionele grenzen van narrativiteit. Meer zelfs, zijn levenslange uiteenzetting met klassieke theaterstukken noopt hem er zelfs toe in zijn bewerkingen een deel van de dramatische narrativiteit van deze 'klassiekers' te respecteren.

Decortes ver-, of liever hertaalwoede van theaterklassiekers start in 1981, wanneer hij in het Kaaitheater *Maria Magdalena* van Friedrich Hebbel regisseert. Johan Wambacq legt uit wat er zo apart was aan deze voorstelling:

Ik kan me nauwelijks voorstellen dat Decorte in de thematiek van het stuk geïnteresseerd was. (...) Maar waar hij later klassieke stukken zal ontdoen van hun ballast en van het stof der jaren, speelt hij dit *burgerlijk treurspel* tot de laatste komma, in een eigen vertaling die niks geen hertaling in een eigentijds idioom nastreeft maar op een pesterige manier dicht bij het 150 jaar oude, Duitse origineel blijft.¹⁷

Op korte tijd hertaalt Decorte ook *Cymbeline* (1980), *Torquato Tasso* (1982) en *King Lear* (1983) volgens dezelfde on-Nederlandse normen. Hij respecteert weliswaar de plot van deze stukken, maar vertaalt letterlijk, al te letterlijk: woord voor woord en haast zonder interpunctie. Met als resultaat een erg archaisch aan-doende zangerigheid, zoals de volgende passage uit zijn vertaling van het begin van *King Lear* illustreert:

Kent: Ik dacht de koning had een voorliefde voor de hertog van Albany meer dan Cornwall.

Gloucester: Zo leek het ons altijd maar nu bij de deling van het koninkrijk blijkt niet wie van de hertogen hij het meest waardeert want de gelijkenis is zo gewogen dat onderzoek bij geen van hen het deel van de ander wensen kan.

Na enkele uitstapjes naar collage-voorstellingen [*Scènes/Sprookjes* (1983) gebaseerd op diverse sprookjes en *Mythologies* (1984) naar teksten van Goethe en Hölderlin] wisselt Decorte zelfgeschreven teksten [*Kleur is alles* (1985), *Het Stuk-Stuk* en *In Ondertussendoor* (1987), *Naar Vulvania* (1988)] af met een nieuwe rits herwerkingen van klassiekers [*In het Kasteel* (1985) naar *Hamlet*, *Op een avond in* (1985) naar *Hedda Gabler* en *Macbeth Party* (1986) naar *Macbeth*]. Decorte twijfelt er niet aan: een theatertekst - oud of nieuw - beschouwen als een te respecteren geheel is een 'vooroorlogs fenomeen'.¹⁸

De al te letterlijke hertalingen aan de start van zijn carrière maken stilaan plaats voor meer gevatte, tot op het bot gereduceerde bewerkingen. Decorte verzint er de naam 'kleine klassiekertjes' (*petits classiques*) voor en stelt dat deze geen 'samenvattingen', maar wel 'abstracties' van deze stukken zijn. Later zal Stefan Hertmans over zijn Shakespeare-bewerkingen schrijven dat ze 'tot aan de rand van de zelfvernietiging' gaan:

De ironie was dodelijk efficiënt, de analyse van wat een opvoering tot een geheel van theaterhandelingen maakt, radicaal doorgevoerd tot op het bot;

de acteur-auteur van deze stukken toonde een messcherpe minachting voor alles wat literaire onaantastbaarheid of canon was, maar liet daardoor zien hoever de visie op de werking van de tekst was gewijzigd. Tegelijk slaagde hij erin door deze reducties precies de essentie van Shakespeare te laten zien.¹⁹

Decorte laat de essentie zien, en hanteert daarvoor zijn eigen 'kindlijke' taal. De toon is voorgoed gezet: vanaf *In het moeras* (1990) - naar *Woyzeck* - tot op heden bedient hij zich van eenzelfde dramaturgische reductie. Ook *Meneer, de zot & tkint*, *Titus Andonderonikustmijnklote* en *Bloetwollefduivel* - de teksten waarom het hier gaat - passen in dit plaatje. Maar, waarin bestaat de werkelijke 'abstractie' van Decortes herwerkingen? En op welke wijze bieden ze Walter Hus een andere 'beleving van narrativiteit'?

De reductie van het aantal personages is alvast een eerste belangrijk gegeven in Decortes bewerkingen. Zo worden de tientallen personages uit *King Lear*, *Titus Andronicus* en *Macbeth* teruggeschroefd tot ongeveer drie rollen per voorstelling. In *Meneer, de zot & tkint* staan de titelfiguren respectievelijk voor King Lear, zijn nar en zijn dochter Cordelia. In *Titus Andonderonikustmijnklote* staat *titus* samen met *de kwaai* (de moor Aaron) en zijn dochter *letitiake* ('Lavinia' in Shakespeares stuk) op het podium. En in *Bloetwollefduivel* speelt de *bloetwollef* de rol van Macbeth, daarbij geflankeerd door *dekselisa* (een heks) en *madámboek* (Lady Macbeth).²⁰

In de structuur van zijn stukken gaat Decorte al even drastisch te werk: bedrijven, taferelen en scènes zijn weliswaar te onderscheiden, maar komen geenszins overeen met die van het oorspronkelijke werk. In plaats daarvan maakt hij gebruik van een haast filmische montagestructuur waarbij verschillende, korte scènes elkaar haastig afwisselen. In *Meneer, de zot & tkint* valt het stuk uiteen in negen betitelde scènes of taferelen - wat de herinnering oproept aan de gelijkaardige techniek in Brechts leerstukken. Hetzelfde gebeurt met de tien scènes uit *Titus Andonderonikustmijnklote*. Maar, waar in het eerste stuk de titeltjes nog tussen haakjes staan, vallen deze in *Titus Andonderonikustmijnklote* volledig weg. *Bloetwollefduivel* is het enige werk dat een 'numerieke' structuur volgt: het stuk valt uiteen in drie bedrijven ('actusunus', 'actusduus' en 'actusdritus'), met een woordeloos (muzikaal?) 'intermezzus' tussen eerste en tweede bedrijf. De eerste twee bedrijven worden, net zoals in de overige stukken, opgesplitst in betitelde scènes of taferelen, al zijn deze wat minder indicatief of uitleggerig - vaak betreft het slechts een (scheld)woord dat in de tekst opduikt. Bovendien lijkt de opsplitsing eerder arbitrair. Het derde bedrijf echter bestaat uit één scène en krijgt een

knoeterig pathetische titel mee: 'descente aux enfers et résurrection von Satan mich befreiet. Jesu.'

Naast snoeiwerk in bezetting en formele structuur is het vooral de spaarzame schrijfstijl van Decorte die de hem typerende abstractie een handje toesteeckt. Zoals Wambacq schrijft, ondergaat Decortes schrijfstijl doorheen de jaren een grondige verandering:

Voor *In het moeras* bedient [Decorte] zich nog van een Vlaams dat de grammatica en syntaxis respecteert. *Meneer, de zot & tkint* schuift een stukje op richting fonetische schriftuur. Vanaf *Titus Andonderonikustmijnklote* laat hij alle taalconventies los: de spelling is losjesweg fonetisch, interpunctie wordt overboord gegooid. Het letterbeeld oogt archaisch - of futuristisch -, de regels zijn kort, om de twee, drie woorden een regelval.²¹

We kunnen hier alleen maar aan toevoegen dat de evolutie naar fonetische spelling ook in *Bloetwollefduivel* doorgetrokken wordt. Kon je in *Meneer, de zot & tkint* nog alles vlotjes doorlezen en moest je in *Titus Andonderonikustmijnklote* nu en dan eens met de ogen knippen, *Bloetwollefduivel* is nagenoeg onbegrijpelijk als je het stuk niet hardop leest. Dat heeft niet alleen te maken met de graduele toename aan fonetische taalspelletjes of de afname van het aantal woorden per regel, maar ook met de samentrekking en splitsing van woorden en lettergrepen. Zo is in *Meneer, de zot & tkint* haast elk woord leesbaar, ook al ontbreekt hier en daar de interpunctie. De vertellerige en kinderlijk-naïeve toon draagt dan ook veel bij tot de leesbaarheid van de tekst:

de zot. en het stormde heel veel
 en het donderde heel veel
 en het bliksemde heel veel
 en het regende heel veel
 en de paarden aten mekaar op
 en de honden de koeien en de varkens
 en de bomen.

Sporadisch trekt Decorte enkele woorden samen ('alwagezegtzijdezelf' of 'de bomen vielen omlaاتمijuitspreken'), maar van splitsingen over regels heen is hier geen sprake. In *Titus Andonderonikustmijnklote* zijn deze 'clusters' niet alleen talrijker, maar wordt ook flink wat ingeboet aan grammaticale zuiverheid:

titus. ik zijnuw
 vaderni
 scharminkel
 houtheru buite

de kwaai. gaatget nu zegge
 ik staan al
 nat van de
 kurieuzecheit

Deze meer verticale schrijf- en leesstijl die ontstaat uit de spaarzame woordverdeling per regel wordt doorgetrokken in *Bloetwollefduivel*. Echter, terwijl Decortes fonetische uitspattingen in *Titus Andonderonikustmijnklote* nog leesbaar waren, kleurt hij in zijn *Macbeth*-adaptatie wel erg ver buiten de lijntjes. Niet alleen vallen talloze, stemloze medeklinkers buiten de boot en zijn de samengetrokken woorden talrijker, Decorte gaat zelfs zover om stemhebbende medeklinkers die aan het einde van een woordencluster horen, op de volgende regel te plaatsen, wat de leesbaarheid niet echt bevordert:

dekselisa. doefoort
 zaagzever
 ofkbijti
 nuwelever

den buikbaas. zebbenaar
 leeg vel
 begravenin
 denof
 mé e kruiske
 nop
 zadde geschreve
 mama
 maar twas niks
 e vel

Kortom, Decorte bezuinigt niet alleen op bezetting en structurele opzet, maar ontwikkelt daarnaast een theatertaal die een uitgepuurde muzikaliteit herbergt.

Ondanks die knipprage stilistiek schuilt Decortes reductionistische helderheid vooral in de inhoudelijke abstractie van deze klassiekers. Zo walst Decorte in



Bloetwollefduivel door het RO Theater
(foto: Pan Sok)

Meneer, de zot & tkint losjes voorbij aan alle belangrijke achtergrondinfo (de verdeling van het land, het bedrog van Lears dochters, de nevenplot met Gloucester en diens zonen Edgar en Edmund) en tilt hij de (incestueuze) verhouding tussen *meneer* en *tkint*, en de beschouwende dialogen tussen *meneer* en *de zot* naar de oppervlakte. De met seksuele knipogen geladen dialogen tussen *de zot* en het nieuwsgierige *tkint* dragen daarbij de eigenlijke vertelling: de onmogelijkheid om de psychologische aftakeling van een mentaal zwaar beproefd man te begrijpen.

In *Titus Andonderonikustmijnklote* wordt Shakespeares bloederig gruweldrama tot een raamvertelling tussen *de kwaai* en *letitiake* herleid. Opnieuw wordt de huiveringwekkende vertelling gedragen door een dialoog tussen een *outsider* (ditmaal de neger Aaron) en een kind. Decorte schuift de ingewikkelde plot van dit wraakzuchtige drama geheel terzijde en houdt alleen de bloederige details ervan over. Zo wordt dit drama, in de mond van *de kwaai*, een onsamenhangende, speelse vertelling over wraak, moordlust en discriminatie.

Kwaai nog gaat het er aan toe in *Bloetwollefduivel*, het verhaal van een man die tot op het bittere einde moordt om de macht te behouden. In het eerste bedrijf horen we hoe deze zich een weg vrat doorheen de moederbuik. In het tweede bedrijf wordt de hele plot van Macbeth er in liefst twee scènes doorgejaagd. En Decorte besluit dit donkere stuk in de hemel met een lange monoloog van de *bloetwollef* die het verhaal doet van zijn heldhaftige sterven op het slagveld. Geen door toekomstvoorspellingen twijfelende Macbeth, geen geestesverschijning van Banquo, geen Macduff die - door de dood van de tiran - de orde als rechtvaardige vorst herstelt. Centraal in *Bloetwollefduivel* staat de moordmachine Macbeth die worstelt met zichzelf en zijn ambigue verhouding met (kindloze) vrouw en (overleden) moeder.

Samengevat, Decorte zet niet alleen de schaar in bezetting, structuur en taal, hij knipt ook alle details en nevenplots uit de inhoud van deze klassiekers weg tot alleen de essentie ervan overblijft. Daarmee blijft de vraag welke bijzondere 'beleving van narrativiteit' deze werken opwekken, onbeantwoord. Want, al bij al lijken deze stukken niet zo gek veel te verschillen van traditionele opvattingen omtrent narrativiteit.²² Ze voldoen alvast aan de vereiste van enerzijds een temporeel en ruimtelijk kader en anderzijds de transformatie van gebeurtenis(sen) of situatie(s) tot een betekenisvol gegeven. Misschien moeten we Hus' opmerking daarom wat ruimer bekijken.

Wat opvalt is dat de trilogie net die stukken uitpikt waarin Decorte op een wat eigenwijze manier omspringt met geweld en wreedheden. Ook Hus ziet die the-

matische eenheid, en toont zich daarbij vooral geïnteresseerd in de spanningsverhouding tussen Decortes taaltje en diens inhoudelijke abstractie:

De drie Shakespeare-bewerkingen van Jan Decorte vertonen een grote eenheid. Het gaat van kwaad naar erger: er zit een soort evolutie in. (...) Toen ik [Decortes teksten] voor de eerste keer las, schrok ik een beetje van de vreemdheid ervan. Ik heb Jan Decorte altijd als een heel intelligent man beschouwd en ik stond ervan versteld dat hij in zijn geschreven teksten - die dingen waarmee hij zich eigenlijk aan de geschiedenis toevertrouwt - die intelligentie schijnt te ontkennen en een soort kindertaaltje gebruikt. Dan is er het contrast tussen dat kindertaaltje en wat ermee gezegd wordt, die onvoorstelbare reeks van wreedheden die op je af komen. De manier waarop dat gezegd wordt, geeft een soort totale afwezigheid van moraal.²³

En:

Het infantiele taaltje en de wreedaardige inhoud zijn twee tegengestelde polen. Als lezer creëer je bijgevolg een soort intellectuele afstand: enerzijds moet je lachen met de tekst, maar gelijktijdig voel je dat er een sterk idee achter schuilt. Het is niet zomaar een kindertaaltje, maar een erg intelligent gegeven.²⁴

Ook regisseur Jan Ritsema is het merkwaardige samenspel tussen kinds dialect en wreedaardige horror niet ontgaan. Over *Titus Andonderonikustmijnklote* zegt hij:

Wat ik leuk vindt aan deze 'Titus', is dat Jan Decorte met zijn kinderlijke taaltje toch een vrolijke, speelse ondertoon geeft aan de gruwelijke verhalen. Er wordt gespeeld met het kwaad, het gemene, het vileine. (...) Bij Jan klinkt al die ellende heel vrolijk en dat vind ik aardig. Daarmee ontkracht hij de verslaving aan het lijden, aan het kwade. Kwaad doen is een alibi om in het lijden te zwelgen. Schuld hebben en boete doen is een redelijke verslaving in onze joods-christelijke cultuur. (...) Voor mij zijn de stukken van Jan Decorte een alibi om het Lijden Van Den Mensch, met hoofdletters, te verkrachten. We zijn goed en soms zijn we slecht, maar daar hoeven we niet de hele tijd over te zeiken. Soms doen we iets goeds en soms iets verkeerd, maar wezenlijk maakt dat geen verschil. Daarmee ontkracht hij ook de moraal en dat vind ik zo plezierig. Voor mij is het aangenaam om de mensen dat handvat te kunnen geven van: flikker dat lijden

en die schuld toch uit je leven. (...) Ik hou niet van het lijden, en dus ben ik blij met deze vrolijkheid over het vileine.²⁵

Hoewel Ritsema's interpretatie van leven en lijden wat opgeleukt optimistisch klinkt (en in schrill contrast staat tot Decortes eigen - pessimistisch-duistere - visie op deze werken), is duidelijk dat in deze stukken de tegenstelling tussen 'stijl' en 'inhoud' opgetild, of liever *aufgehoben* wordt in de beste Hegeliaanse traditie: zowel ontbinding als opheffing naar een hoger plan, mét behoud van de eigenheid der tegengestelde factoren.

Het antwoord op onze vraag welke bijzondere narrativiteitsbeleving Hus Decortes teksten toedicht, is niet ver meer af. De inhoudelijke abstractie die Decorte in deze stukken doorvoert, volgt - bij een nauwkeuriger analyse - telkens hetzelfde procédé: er is één hoofdpersonage (al dan niet fysiek aanwezig) over wiens daden en karakter de overige twee personages fantasievol vertellen. Het opvallendst is dit in *Titus Andonderonikustmijnklote*. Hier treedt *titus* - als een vleesgeworden 'personage' uit de vertelling van *de kwaai* - nu en dan naar voren, waardoor het lijkt alsof het verhaal dat *de kwaai* aan *letitiake* vertelt, samenvalt met de gebeurtenissen achter de scène. Zijn woorden krijgen zo een performatief karakter, waardoor de grens tussen fantasie en fantastische werkelijkheid meermaals overschreden wordt. Ook Ritsema merkt dit op:

Wat opvalt in [*Titus Andonderonikustmijnklote*] is dat alles wat gebeurt verteld wordt en er haast geen actie van de personages inzit. Als Jan zelf Titus speelt met Sigrid en een meisje erbij, wordt het wel erg scenisch, maar dat komt door de actualiteit van hun spel, de onderlinge verhouding waarin het drama zich afspeelt. Ze spelen eigenlijk de rollen van kinderen die het verhaal recapituleren, daarover fantaseren en het leuk vinden om elkaar met de gruwelijke kanten op te naaien.²⁶

Anders, het gaat in deze stukken niet om de fysieke, concrete gruweldaden *an sich*, maar om de speelse *vertelling* ervan. Zoals gezegd voert Decorte in zijn stukken een verteller ten tonele die vertelt over zijn (*bloetwollef* en *de kwaai*) of andermans (*de kwaai* en *de zot*) bloederige bruutheid. Meer zelfs, het kindlijke minimalistische dialect van Decorte versterkt de indruk dat het hier gaat om verhaaltjes of sprookjes.

De basis van Decortes stukken is dan wel de - al dan niet gereduceerde - 'plot' van de 'klassiekertjes', het eigenlijke stuk is niet meer of minder dan de vertelling ervan. Zo vallen 'plot', 'verhaal' en zelfs 'inhoud' niet zomaar samen met de

dramatische logica van het toneelstuk. Hoewel de aanwezigheid van een verteller of vertelling niet vreemd is in het theater, wordt deze in de handen van Decorte een bijzondere kwaliteit toegemeten. De kinderlijke helderheid waarmee deze vertellingen ingekleed worden, versterkt bovendien het gevoel dat Decorte - door middel van zijn personages - de klassiekers als verhalen of legendes vertelt. Misschien is dit de 'andere beleving' van narrativiteit die Hus zo aanspreekt. Het verklaart in elk geval waarom Hus inspiratie zocht in Afrikaanse volksmuziek, waar de vocale overlevering van legendes en sagen centraal staat:

Ik heb heel lang geen raad geweten met Decortes taaltje en bleef maar muziek uitproberen. De muziek groeide vanuit de repetities. Het echte breekpunt kwam laat, toen ik begon te combineren met Afrikaanse elementen. Op dat idee kwam ik bij mijn researchwerk over Luba-muziek. In het Museum van Tervuren vind je partituren van die muziek, door musicologen nauwgezet uitgeschreven in de jaren dertig. Ze vormden een inspiratiebron die ik onderwierp aan mijn eigen procédés, ondermeer de polyfonie waar ik normaal mee werk. Het resultaat is muziek die vergelijkbaar is met Decortes woorden. In Afrikaanse muziek zitten heel veel principes van zang en tegenzang, iets wat ik kon toepassen op de tekst van Decorte. Ik beeldde mij dan ook in dat de groep die *Meneer, de zot & tkint* zou brengen, dat als een volksstam diende te doen. Het gaat trouwens om een eeuwenoud verhaal, in dit geval *King Lear* van Shakespeare, dat als het ware mondeling is doorgegeven, met alle verzinsels die daar door de jaren heen aankleven.²⁷

Als we hiermee een antwoord vonden op de vraag naar de uitwisselbaarheid van de verschillende delen van de trilogie en de bijzondere narrativiteitsbeleving waarnaar Hus op zoek was, rest de vraag wat nu precies de volgorde in deze trilogie legitimeert. Niet toevallig ligt het antwoord op deze vraag in de bijzondere wijze waarop Hus een muziektheatrale gestalte geeft aan deze drie werken.

Ofebde stopselinu wore

In het theater, zo schrijft Erika Fischer-Lichte, "[findet] Musik niemals als 'absolute' Musik Verwendung, sondern stets in bestimmten Funktionen, die auf den Kontext der übrigen realisierten Zeichen bezogen sind (...)." ²⁸ Typisch voor elke *musica teatralis*, zo suggereert Fischer-Lichte, is het gegeven dat theater- of operamuziek niet autonoom opereert, maar ingebed is in een boel andere theatrale tekens zoals tekst en scenische handeling. Daarmee komt ze tegemoet aan het

paradigma dat het hele concept van opera en muziektheater domineert: muziek bezit een zekere zeggingskracht, waarvan de 'taligheid' niet zomaar samenvalt met deze van de gesproken, rationele logos. Toch vertrouwen opera en muziektheater erop dat die irrationele, abstracte en betekenisloze 'taligheid' van muziek succesvol ingezet kan worden op en naast het theaterpodium, waar net die rationele, concrete en veelbetekenend taal heerst. Met als gevolg dat operacomponisten zichzelf doorgaans de eis stellen om opera- of theatermuziek op een dialectische wijze te koppelen aan andere scenische of talige dramatische ontwikkelingen op het podium. Zelfs hedendaagse operacomponisten lijken ervan uit te gaan dat het samenspel tussen (dramatische) woorden en noten een aan het muziektheatergenre inherente stelregel is. De muziek die Hus voor zijn Decorte-trilogie schreef, legt - prettig genoeg - deze stelregel bewust naast zich neer:

Voor mij is het nooit letterlijk. Als ik muziek aan het schrijven ben op een tekst, bevind ik me in een toestand waarbij ik me van de zinnen bijna niets meer aantrek, waarin het bijna alleen nog lettergrepen worden. Ik schrijf ook niet op de tekst, ik maak eerst muziek en dan verweef ik de tekst erin. Voor mij is de muziek een hele structuur die aan het bewegen is, die ergens naartoe gaat en waarlangs dan de actie van het drama meebeweegt. Op die manier probeer ik alle scènes in één geut te vatten.²⁹

Inderdaad, afgezien van enkele directe muzikale knipogen naar de tekst (bijvoorbeeld de speelse musette op 'tsjop tsjop de kop eraf' in *Titus Andonderonikustmijnklote*) onderstreept Hus' muziek de tekstuele zeggingskracht nauwelijks. In tegenstelling tot traditionele operacomponisten beschouwt hij muziek niet als een 'middel' dat een 'doel' (de dramatische expressie) dient. Blinken dus uit in totale afwezigheid: sfeerscheppende soundscapes, muzikale tekstuitbeelding, emotioneel-illustratieve muziek. Deze operamuziek is geen illustratieve of interpreterende *musica teatralis*, maar eerder instrumentale muziek die het gebeuren weliswaar bestuurt, maar in de marge daarvan een autonome plaats opeist. Ze drukt dus niet uit wat in de tekstuele zegging van het libretto 'onzegbaar' is.

Hus' muziekstijl wordt dan ook niet toevallig gekenmerkt door eerder non-narratieve of a-teleologische muzikale technieken zoals fugatische schrijfwijzen, canonprincipes of ritmisch-melodische herhalingen. Zo zijn klassieke vormschemas, maar ook traditioneel-harmonische functionaliteit of conventionele spanningsbogen uit den boze. Die a-teleologische stijl - opgepikt bij de Amerikaanse *minimal music* - breekt dan ook met muzikaal-retorische technieken die de logisch-causale ontwikkeling in traditionele kunstmuziek waarborgen.

Alsof dat niet volstaat, gaat Hus nog een stap verder in de verabsolutering of objectivering van operamuziek. Bij de compositie van zijn trilogie beriep hij zich meermaals op (het neerpennen van) muzikale improvisatie, een artistieke verworvenheid die in westerse kunstmuziek nagenoeg nog steeds taboe is.³⁰ En net omdat Hus' partituur zich bedient van autonome muzikale parameters zoals improvisatie, ontbeert deze elke denkbare vorm van muzikaal-linguïstische zeggingskracht. Waardoor de traditionele operamuziek wel erg op de proef gesteld wordt. Over *Titus Andonderonikustmijnklote* zegt Hus dan ook:

Ik heb mensen gekozen van wie ik dacht dat ze een grote eigen inbreng zouden kunnen hebben, zonder echt rekening te houden met de instrumenten die ik zo verzamelde. Op het eerste gezicht leek het dan ook een vreemde combinatie. Ten tweede verwachtte ik van hen aanvankelijk een grote impact tijdens het werk. Paradoxaal daarmee ben ik plotseling beginnen schrijven en heb ik een partituur gemaakt die eigenlijk zeer complex is en die een principe hanteert dat normaal niet zo gebruikt wordt. In de orkestrale of instrumentale laag heb ik veel beweging gestopt, informatie die een soort dramaturgisch verloop kent, terwijl de gezongen bovenlaag het eigenlijke verhaal vertelt. Lange tijd is de verhouding tussen de vraag aan mensen om op het podium muziek uit te vinden en de precieze partituur conflictueus geweest.³¹

Maar, dat wil niet zeggen dat *alles* geïmproviseerd is, zo legt Ritsema uit:

Er zijn duizenden nootjes op papier en het is zelfs moeilijk om uit het hoofd te leren. Walter heeft erg fugatisch geschreven, dus door elkaar gevlochten canonachtige dingen van stemmen en instrumenten: dat werkt pas als het precies wordt uitgevoerd. Dat die vrijheid er is om er toch mee te spelen, komt omdat we vanaf het begin een werkcultuur hebben geïnstalleerd waarbij het mogelijk is voortdurend alles weer ter discussie te stellen, af te breken en weer op te bouwen. Een paar maanden voor de eigenlijke repetitieperiode zijn we al regelmatig bij elkaar gekomen om dingen uit te proberen, zonder de stress van een première. Op dat moment waren we compleet vrij en zo creëer je een cultuurtje waarin je je veel kunt permitteren. Die vrijheid blijft ook nu nog voelbaar. Het procesmatige is belangrijk in wat we doen. Het kunnen verdragen dat iets ontstaat.³²

Kortom, terwijl in het operagenre de muzikale, woordenloze taal van de dichtelijk-semantische taal gescheiden wordt, blaast Hus dat pragmatische onderscheid op. Zo beweegt zijn partituur zich eerder op het vlak van een formalisti-

sche muziekestetica. Toch is Hus' 'absolute muziek' nog steeds *operamuziek*, waardoor er een ambigue verhouding ontstaat tussen autonomie van muziek, tekst en scène. Hus geeft toe net op zoek te zijn naar die opsplitsing:

Ik ben meer geïnteresseerd in een confrontatiemodel dan in een synthese-model: een tekst die geconfronteerd wordt met muziek en met een regie, zodat op die manier de elementen apart staan en een ander soort denken teweegbrengen. Niet zo lineair dus, zoals er in de tekst van Decorte zelf bijvoorbeeld al het contrast tussen de taal en de inhoud is.³³

Daarmee breekt Hus niet alleen volkomen met de gangbare opera-esthetiek, maar ook met het plaatje dat Fischer-Lichte ons voorhoudt. In deze trilogie eist de muziek niet alleen een autonome plaats op, maar opereert ze eveneens haast volledig autonoom - als 'absolute operamuziek' zeg maar. Opnieuw doet zulks denken aan Artaud, die zoals gezegd de eenzijdige concentratie van het theater op het woord hekelde. Deze geloofde dat een zinvolle 'theaterpoëzie' pas mogelijk was, indien het woord zijn plaats inneemt naast andere parameters:

Cette poésie très difficile et complexe revêt de multiples aspects: elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor. Chacun de ces moyens a sa poésie à lui, intrinsèque, ensuite une sorte de poésie ironique qui provient de la façon dont il se combine avec les autres moyens d'expression; et les conséquences de ces combinaisons, de leurs réactions et de leurs destructions réciproques, sont faciles à apercevoir.³⁴

En dit sluit dan weer nauw aan bij Lehmanns opmerking dat in het postdramatische theater elke vorm van synthetische eenheid weggeveegd wordt:

Das Opfer der Synthesis wird gebracht, um (...) die Verdichtung zu intensiven Momenten zu erreichen. Wenn sich aus den Teilstrukturen dennoch etwas wie eine Ganzheit entwickelt, so ist diese nicht mehr nach vorgegebenen Ordnungsmustern dramatischer Kohärenz oder umfassender symbolischer Verweise organisiert.³⁵

Dat zo'n synthetische aanpak in Hus' trilogie ver zoek is, mag intussen duidelijk zijn. Zijn operamuziek is niet betrokken op tekst, noch op de scenische handeling, maar is een autonoom geworden theatrale parameter. Hoewel deze muziek de ontplooiing van tekst en scène niet blokkeert of afremt, balanceert Hus

hoorbaar op de grens tussen operamuziek en absolute muziek. Maar ook op andere vlakken toont hij zich een antipode van de traditionele opera-esthetica.

Wilt ge zegge

Opera bestaat bij gratie van de bereidwilligheid om de premisse te aanvaarden dat er op het podium niet al sprekend, maar al zingend gecommuniceerd wordt. De aard van communicatie die het muziektheater en de opera postuleren, wordt gekenmerkt door deze 'bijzondere vorm van spreken'. Belangrijk is dus op te merken dat het zingen als dusdanig, tenzij in een metatheatrale context, géén veelbetekenend element in opera is. Wél veelbetekenend is de manier waarop en wat er gezongen wordt. Net zoals in het gesproken theater wordt de klemtoon enerzijds gelegd op de objectieve inhoud van de te zingen woorden - waardoor automatisch een informatieve communicatieve act met het publiek en/of met de andere personages op de scène ontstaat. Anderzijds valt hij op de subjectieve intentionaliteit waarmee deze communicatie gerealiseerd wordt. Deze subjectieve intentionaliteit is in het geval van opera niet enkel vastgelegd in het libretto, maar uiteraard ook in de partituur.³⁶

De beperking die een uitgecomponeerde tekst aan interpretatieve mogelijkheden meebrengt - enerzijds het door de uitvoerders (zangers en acteurs) en regisseurs te volgen tijds kader van de compositie en anderzijds de reeds 'voorgekauwde' interpretatie van de componist - leidt al te vaak tot de conclusie dat het libretto de inhoud van een opera schraagt. Maar, zo waarschuwt Paul Robinson ons:

[An] opera cannot be read from its libretto. Put another way, a libretto is not a text as we ordinarily understand that term. Because the meaning of an opera is at bottom musical - because its essential argument is posed in musical language - any interpretation of opera derived exclusively, or even primarily, from the libretto is likely to result in a misreading.³⁷

Dat is klare taal. In de eerste plaats bepaalt de door de componist uitgewerkte interpretatieve compositie de rangschikking, aan- of afwezigheid, het aantal en uitzicht van alle muzikale tekens. Karakter, gemoedstoestand, gevoelens, posities,...: alles verschijnt en verdwijnt in licht en schaduw van de compositie. Ten tweede werkt de door de componist - al dan niet intentioneel - ingegeven subjectieve interpretatie uiterst restrictief: de partituur en haar betekenisinhoud kunnen op de scène niet gewijzigd worden.

Robinsons opmerking lijkt aannemelijk waar het traditionele operapartituren betreft, maar zijn pleidooi voor een interpretatieve lectuur van de muziek gaat alvast niet op voor Hus' trilogie. Zoals gezegd, gaat Hus' operapartituur net voorbij aan de traditionele interpretatieve intentionaliteit. Zijn muziek is niet-illustratief en opereert als een autonome parameter náást de tekst. Nog beter: Decortes tekst - die Hus ongewijzigd en zonder coupures op muziek zet - wordt niet enkel begeleid door non-interpretatieve, absolute muziek, de zangstemmen die deze tekst zingen, staan bovendien niet los van zulke 'absolute operamuziek' maar maken er net deel van uit. Hus weeft de zangstem mee in het klankenspel, waardoor de tekst, het libretto in een uniek isolement komt te staan, volledig onafhankelijk van de muziek. De kloof tussen tekst en zang wordt niet gedicht, net zoals dat ook het geval was met die tussen tekst en muziek. "Ik zal drinke van zijn bloed" krijgt geen boze of schokkende zangstem; "ik vinta griezelig" wordt daarom niet extra bevend gezongen. Evenmin krijgen kernwoorden en -zinnen als "bloet", "doot" of "ik zie u graag" extra aandacht.

Zo verbreekt Hus de traditionele parallel tussen woord en zang, waardoor hij de artificiële status van het gezongen woord in de verf zet. Het woord als auditief materiaal: helemaal origineel is zulks niet. Reeds Goeyvaerts, Henze, Nono en Schnebel gingen Hus vooraf met deze 'ontwaardiging' van het woord. Opmerkelijk is wel dat Hus deze 'techniek' toepast in een bij uitstek narratief genre dat zij bestaan dankt aan de dominerende positie van het woord.

Maar er is meer. Uiteraard zit Hus heel erg dicht bij wat Artaud de *incantatie* van het gesproken woord noemde. Ook bij Artaud was het woord of de tekst niet langer drager van betekenissen, maar pure, sonore materialiteit. Omdat woorden volgens Artaud niet meer op hun objectieve, tonale waarde geschat worden, moest het gebruik van het woord opnieuw een concrete temporeel-ruimtelijke betekenis krijgen. Deze 'objectivering' van het woord tot geluid is volgens Artaud onontbeerlijk voor het bereiken van de meest essentiële theatrale ervaring, die hij als een 'metafysische' ervaring opvat:

Il s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain. Mais tout ceci ne peut servir s'il n'y a derrière un tel effort une sorte de tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées.³⁸

Artauds objectivering van het woord tot geluid, en de gelijkschakeling van alle theatrale expressiemiddelen, wordt door Hus in zijn opera's tot *in extremis* doorgetrokken: terwijl bij Artaud de objectivering ten dienste staat van een 'metafysische' theaterervaring, schijnt zij bij Hus zélf doel te zijn. Het gros van de woorden die Hus zijn zangers in de mond legt, zijn dan wel de eenvoudige woorden en clusters uit Decortes tekst, de veelvuldige herhaling ervan, de radicale manier waarop de zanglijn contrapuntisch verweven is met de instrumentale muziek, het improvisatorisch karakter en de uitschakeling van elke denkbare relatie tussen woord en loon maakt deze tekst tot haast 'betekenisloze klanken' of 'geobjectiverde woorden'. Artauds overtuiging dat deze woorden een zinvolle vlucht betekenen uit de beklemmende intellectuele status van het conventionele, dramatische teksttheater, laat hem toe te spreken over de 'magische' dimensie die dit soort woordgebruik opwekt:

C'est ainsi que cette identification de l'objet du théâtre [zoals het woord] avec toutes les possibilités de la manifestation formelle et étendue, fait apparaître l'idée d'une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la sorcellerie.³⁹

Artauds theaterconcept beweegt zich dus niet in een psychologisch, maar wel in een plastisch en fysiek kader. Ook Hus is niet geïnteresseerd in een geobjectiveerd woord- en taalgebruik dat dezelfde gevoelens en/of hartstochten kan uitdrukken als het psychologische teksttheater (zoals bijvoorbeeld Ted Hughes dat deed voor Brooks *Orghast*), maar wel in een eerder abstracte behandeling van woord en taal. Hoewel Hus geen gebruik maakt van zinloze woorden (zoals Artaud soms deed), is ook zijn behandeling van Decortes tekst een objectivering ervan.

Het zingen van een toneelspeler valt - in het theater - samen met het zingen van de door de acteur gespeelde figuur, of - in opera - met het 'spreken' van de door de zanger gespeelde figuur. "In beiden Fällen," zo stelt Fischer-Lichte, "sind die musikalischen Zeichen einerseits auf die *Objektebene* der gesungenen Worte, andererseits auf die *Subjektebene* der Rollenfigur X bezogen."⁴⁰ We zegden reeds dat zulks bij Hus niet het geval is, omdat de woorden net *naast* de tekst geplaatst worden. En, door de zanglijnen - die de woorden dragen - gelijk te schakelen met de instrumentale muziek, ontdoet hij zich van elke emotionele expressiviteit. Om dit plaatje compleet te maken, ontdoet Hus zich ook van de traditionele toewijzing van partijen aan rollen, waardoor de logische lezing van Fischer-Lichte niet opgaat voor deze trilogie. Zo is er zowel in *Meneer, de zot & tkint* als in *Titus Andonderonikustmijnklote* zelfs helemaal geen sprake van een 'rollenfiguur X'.

Beter, Hus respecteert de expliciete, formele aanduiding van personages in Decortes teksten helemaal niet en verdeelt in deze werken het tekstmateriaal over respectievelijk twaalf en zes zangers. Zo zegt Hus over *Meneer, de zot & tkint*:

De zangers treden in de opera soms als koor, soms als individu op, maar niet als solist. Ze vertellen het verhaal in plaats van klassieke opera- of theaterrollen te spelen. Nergens is er een personage herkenbaar.⁴¹

Werd de tekst in *Meneer, de zot & tkint* nog gespreid over het koor (opnieuw duikt de eerder vermelde gedachte aan een volksstam op), in *Titus Andonderonikustmijnklote* wordt de theatertekst eveneens gespreid over de zes zangstemmen. In deze laatste opera zijn het overigens de instrumentalisten zelf die de partijen zingen, wat de semiotische plaatsing van deze personen/personages of zangers/instrumentalisten in het hierboven opgestelde schema wel erg lastig maakt. Er is dus een halvering van het aantal personages, en die halvering zet zich ook door tot in *Bloetwollefduivel*, zodat we in deze laatste opera uitkomen op drie personages: precies het aantal personages dat Decorte in zijn stukken voorschrijft. *Bloetwollefduivel* is ook de enige opera van de trilogie waar Decortes rolverdeling wordt gerespecteerd en de door Fischer-Lichte omschreven code wordt gehanteerd: elke zanger-acteur zingt de lijnen die horen bij het door hem/haar voorgestelde personage. Toch blijft Hus ook hier vasthouden aan de objectiverende behandeling van het woord, waardoor de zanglijnen eerder aanleunen bij de instrumentale operapartituur, dan bij een muzikaal-interpretatieve benadering van het tekstmateriaal.

De gedurfde manier waarop Hus zo de conventionele bezetting in opera aanpakt, legitimeert gelijk de eerder bevroegde volgorde van de trilogie. In de eerste opera zingen twaalf zangers samen - als in een ritueel - een vertelling alsof ze een Afrikaanse volksstam zijn. In de tweede opera wordt het aantal zangers gehalveerd en wordt de vertelling door een koor van zes zingende instrumentalisten gedragen. In de derde en laatste opera wordt het aantal zangers nogmaals gehalveerd, waardoor de drie zangers 'eindelijk' de tekst zingen die bij hun personage hoort. Met andere woorden, pas aan het einde van de opera wordt de individuatie van het dramatische personage voltrokken. Van koor naar individu: een beweging die niet alleen doet denken aan het einde van Nietzsches *Geboorte van de Tragedie*, maar vooral aan Wagners uiteenzetting omtrent de parallellen tussen het Griekse koor en de individuele karakters bij Shakespeare:

Die griechische Tragödie fafte in Chor und Helden das Publikum und das Kunstwerk zusammen: dieses gab sich in ihr mit dem Urteile über sich - als gedichtete Anschauung - zugleich dem Volke, und genau in dem Grade reifte das Drama als Kunstwerk, als das verdeutlichende Urteil des Chores in den Handlungen der Helden selbst sich so unwiderleglich ausdrückte, daß der Chor von der Szene ab ganz in das Volk zurücktreten und dafür als belebender und verwirklichender Teilnehmer der Handlung - als solcher - selbst behilflich werden konnte. *Shakespeares* Tragödie steht insofern unbedingt über der griechischen, als sie für die künstlerische Technik die Notwendigkeit des Chores vollkommen überwunden hatte. Bei Shakespeare ist der Chor in lauter an der Handlung persönlich beteiligte Individuen aufgelöst, welche für sich ganz nach derselben individuellen Notwendigkeit ihrer Meinung und Stellung handeln, wie der Hauptheld (...).⁴²

Het lijkt alsof Hus de bijzondere vertelstructuur van Decortes stukken wilde uitwerken door eerst een zingend koor zonder individuen als volksstam te laten optreden, vervolgens door de vertelling in het orkest te leggen en deze uiteindelijk te laten eindigen waar ze bij Decorte en Shakespeare begint: bij de individuen. Daarmee wordt alvast de structurele opzet van de trilogie verklaard. Maar ook waarom een omgegooide structuur niet zo gek erg is in deze trilogie:

Voor mijzelf is het goed dat *Titus* [als laatste voorstelling] komt, omdat het de cirkel als het ware van binnenuit rondmaakt. *Meneer, de zot & tkint* was totaal uiteengetrokken, de personages waren helemaal verdeeld over het koor, ze bestonden eigenlijk niet meer. Het waren louter muzikale identiteiten geworden, verspreid over de verschillende zangers. Met *Bloetwollefduivel* kwam ik dan tot drie heel gewone personages en met *Titus* zitten we in een grote mengvorm. De twee uiterste delen barsten hier als het ware open.⁴³

Tvertelselke is uit

Hus' trilogie stelt niet alleen zware eisen aan het traditionele operagenre, maar ook aan de regisseurs die gewend zijn aan de esthetische stelregels waaraan opera's doorgaans beantwoorden. Niet toevallig werden in dit geval twee theaterregisseurs bij de kraag gevat om deze nogal buitenissige en a-conventionele opera's vorm te geven. Jammer genoeg leverde dat niet meteen het verhoopte resultaat - een radicaal nieuwe lezing van muziektheatrale ensceneringspraktijken - op.

Guy Cassiers had aan het imposante Decap-orgel dat speciaal voor *Bloetwollefduivel* gebouwd werd, genoeg als decor, en voerde zijn personages - van kop tot teen gehuld in plastic hulsels - op als individuen. Daarmee kwam zijn encensering alvast tegemoet aan Hus' partituur. De wat doelloze en houderige bewegingen van deze figuren versterkten wel de paradoxale opzet van Hus' opera - rolverdeling ondanks scheiding tussen tekst en zang/muziek -, echt overtuigend werkte dat alles niet. Bovendien rook Cassiers regie verdacht veel naar een interpretatieve encensering, net iets wat deze stukken weinig verdragen kunnen. Ritsema's regie van *Meneer, de zot & tkint* en *Titus Andonderonikustmijnklote* was gelukkig iets interessanter. In de eerste opera voerde hij het koor op als één geheel, waarvan de verschillende leden voortdurend af en aan marcheren. In zijn recensie schrijft Anthonissen over Ritsema's encensering:

Net als Decorte in zijn eigen encenseringen onttrekken [de twaalf koorleden] zich aan tijd en ruimte én blijven ze zichzelf. (...) Met een kinderlijk enthousiasme haasten de zangers zich naar voren en terug. Wie in hun veelkoppige vertelling het woord neemt, maakt Ritsema door middel van een simpele gebarenconventie duidelijk. Een geheven vuist toont aan dat 'meneer' (King Lear) spreekt. Een wijsvinger die naar de slaap wijst (hij is 'van lotje getikt'), slaat op 'de zot' (de nar). Gestrekte onderarmen duiden 'tkint' (Cordelia) aan. Hoewel deze vormingrepen aanvankelijk enkel en alleen een handleiding lijken, gaan ze een eigen leven leiden. De aanknopingspunten die je als toeschouwer zoekt, doen er na enige tijd niet meer toe.⁴⁴

Voegde Ritsema in deze voorstelling nog een tekenend kind ten tonele, wiens uitvergroete tekeningen een speels-naïeve commentaar op de tekst leverden, in *Titus Andonderonikustmijnklote* was er van een regie al helemaal geen sprake. Hier zaten de zangers netjes op een rijtje: ze zongen en speelden hun partij voor een gigantische bordkartonnen letter "T" (van *Titus*) die op het einde helemaal (bloed)rood oplichtte.

Hoewel Ritsema in deze laatste encensering Hus' boodschap goed begrepen heeft en hij met de conventies van de concertante opera-uitvoering speelt (waarin rolverdelingen eveneens lijken te vervallen), kunnen we ons de vraag stellen of er niet uitdagender, of liever, minder voor de hand liggende wijzen zijn om tegemoet te komen aan de bijzondere muziektheatrale *incantatie* van deze trilogie. Want, al moet de vraag onbeantwoord blijven of deze trilogie nu 'postdramatisch' is of niet, duidelijk is alvast dat Hus' eigenzinnige trilogie de gangbare en traditionele opera-esthetiek in vraag stelt, zoniet rigoureuus met de grond gelijk maakt.

Met zijn bijzondere tekstkeuze (de 'dramatische vertellingen' van Decorte), zijn bijzondere a-teleologische en non-narratieve behandeling van instrumentale en vocale muziek ('absolute operamuziek'), zijn muzikale objectivering van het woord (de 'objectivering van de taal') en zijn radicale kijk op rolverdelingen levert Hus een ongewone en markante bijdrage aan het hedendaagse discours omtrent opera. Hopen dus dat ook andere of jongere regisseurs de kans krijgen om deze werken aan te pakken. Liefst met een tik méér flair, lef en inventiviteit - *sessisessa en onderweg geen tralala...*

NOTEN

- ¹ Dit artikel is een ingekorte en geredigeerde versie van Tom Janssens, *Postdramatische incantatie. Een genrelezing van Walter Hus' operatrilogie op teksten van Jan Decorte*, ongepubl. eindverhandeling UIA, academiejaar 2002-2003.
- ² De citaten uit de tussentitels zijn ontnomen uit Decortes theaterteksten *Meneer, de zot & tkint*, *Bloetwolfe duivel* en *Titus Andonderonikustmijnklote*.
- ³ Helene Varopoulou, geciteerd in: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, p. 155.
- ⁴ "Was zunächst als Provokation oder als ein Bruch erscheint: das Auftauchen von unverständlichen, fremden Sprachlauten, gewinnt jenseits des unmittelbaren Niveaus der sprachlichen Semantik eine eigene Qualität als musikalischer Reichtum und als Entdeckung unbekannter Klangkombinationen." *Id.*, p. 156.
- ⁵ *Id.*, p. 158.
- ⁶ Erwin Jans, "Theater voorbij het Drama? Een Overvloed aan Zintuiglijke Prikkels", in: *Etcetera*, 18 (2000), nr. 73, pp. 72-73.
- ⁷ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 1999, p. 21.
- ⁸ *Id.*, p. 13.
- ⁹ Jans, "Theater voorbij het Drama? Een Overvloed aan Zintuiglijke Prikkels", p. 72.
- ¹⁰ Zie hiervoor: E. Sellin, *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, Chicago: University of Chicago Press, 1976, pp. 87-90.
- ¹¹ Antonin Artaud, "La Mise en Scène et la Métaphysique", in: *Le Théâtre et son Double*, Parijs: Galimard, 1999, p. 69.
- ¹² Walter Hus, geciteerd in: J. M. Binst, "Brusselaar zet Brusselaar op Muziek. *Meneer, de zot & tkint*", *Brussel Deze Week*, 11 oktober 2001.
- ¹³ Voor de uiteindelijke productie van deze trilogie werden diverse partners aangesproken. Naast het Kortrijkse kunstencentrum Limelight sloegen Het Muziek Lod, Publiektheater Gent, Happy New Ears, RO Theater en het Festival van Vlaanderen de handen in elkaar om de drie opera's op de planken te brengen.
- ¹⁴ Hus, geciteerd in: Aerts, J.: "Het Lijden Verkracht", *De Tijd Cultuur*, 4 september 2002.

- 15 Hus, geciteerd in: Binst, "Brusselaar zet Brusselaar op Muziek". De 'juiste' volgorde is dus: (1) *Meneer, de zot & tkint*, (2) *Titus Andonderonikustmijn-klote* en (3) *Bloetwollefduivel*
- 16 Hus, geciteerd in: M. Beirens, "Shakespeare voor Twaalf Zangers, Hammondorgel en Accordeon", *De Standaard*, 22 september 2000.
- 17 Johan Wambacq, "Wanhoop en Weerzin", *Liefde en Lust. Het Theater van Jan Decorte*, in: *Etcetera*, 18 (2000), nr. 72, juni 2000, p. 35.
- 18 Zie: Jan Decorte, *Portrait de Théâtre 1985-1990*, Amsterdam, Bert Bakker, 1991, p. 70.
- 19 Stefan Hertmans, geciteerd in: Wambacq, "Wanhoop en Weerzin, Liefde en Lust. Het Theater van Jan Decorte", p. 44.
- 20 In *Bloetwollefduivel* speelt ook nog *denbuik* en *ne gewondebloet* mee, respectievelijk de moederbuik en een gewonde soldaat mee.
- 21 Wambacq, "Wanhoop en Weerzin, Liefde en Lust", p. 44.
- 22 "Narrativity can be understood as the recounting of two or more events (or a situation and an event) that are logically connected, occur over time, and are linked by a consistent subject into a whole." R. Stamm., R. Burgoyne. & S. Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Poststructuralism and Beyond*, London: Routledge, 1992, p. 69.
- 23 Hus, geciteerd in: Beirens, "Shakespeare voor Twaalf Zangers, Hammondorgel en Accordeon".
- 24 Hus, geciteerd in: Binst, "Brusselaar zet Brusselaar op Muziek".
- 25 Jan Ritsema, geciteerd in: Aerts, J.: "Het Lijden Verkracht", in: *De Tijd Cultuur*, 4 september 2002.
- 26 *Id.*
- 27 Hus, geciteerd in: Binst, "Brusselaar zet Brusselaar op Muziek".
- 28 Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. Band 1: *Das System der Theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998, p. 173.
- 29 Hus, geciteerd in: Aerts, "Het Lijden Verkracht".
- 30 "We zijn al lang bezig met dit project en de productie stond al heel ver terwijl ik nog altijd niet wist wat ik ermee kon aanvangen. Ik kwam niet tot een sluitende esthetiek. Die schrik had zo'n vormen aangenomen dat ik besloten had om zelf geen muziek te schrijven, maar eerder met de groep te proberen een eigen taal te zoeken. De mensen van het Goeyvaerts Consort hebben toen echt de moed gehad om vooraan te komen en muzikaal te improviseren." Hus, geciteerd in: M. Beirens, "Shakespeare voor Twaalf Zangers, Hammondorgel en Accordeon".
- 31 Hus, geciteerd in: Aerts, "Het Lijden Verkracht".
- 32 Ritsema, geciteerd in: *Id.*
- 33 Hus, geciteerd in: Beirens, "Shakespeare voor Twaalf Zangers, Hammondorgel en Accordeon".

- ³⁴ Artaud, "La Mise en Scène et la Métaphysique", pp. 57-58.
- ³⁵ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, p. 141.
- ³⁶ Ook monologisch of innerlijk spreken wordt in het drama, dat enkel bij gratie van de toeschouwer bestaat, als een communicatieve act, zij het naar deze toeschouwer toe, beschouwd. Over de communicatieve act in het theater en de dialoog tussen publiek en scène, zie het hoofdstuk "Verbal Communication" in: Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, pp. 103-156.
- ³⁷ P. Robinson, "A Deconstructive Postscript. Reading Libretti and Misreading Opera", in: A. Groos en R. Parker (reds.), *Reading Opera*, New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 328.
- ³⁸ Artaud, "La Mise en Scène et la Métaphysique", pp. 138-139.
- ³⁹ *Id.* p.112.
- ⁴⁰ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, p. 173.
- ⁴¹ Hus, geciteerd in: Binst, "Brusselaar zet Brusselaar op Muziek".
- ⁴² Richard Wagner, *Oper und Drama*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1994, p. 63.
- ⁴³ Hus, geciteerd in: Aerts, "Het Lijden Verkracht".
- ⁴⁴ Peter Anthonissen, "Decorte klinkt als Muziek in de Oren", in: *De Morgen*, 7 oktober 2000.