

frustratie. Hij heeft het verhaal correct begrepen als een illustratie van de mechanismen van een maatschappij. Het wordt een conflict tussen verlangen en regels, tussen vrijheid en macht.

Deze contrasterende paren worden dan in de fysieke realiteit van de scène uitgetekend. Het speelveld wordt ingedeeld in een voorplan — in het rood van het conventionele operagebouw — waarmee de luxe en het bladgoud van de zaal gaat behoren tot het domein van de wens —; dat voorplan wordt met een wit kader gescheiden van de scène. Dit kader roept associaties op met het filmdoek. Alles wat achter dit kader zal gebeuren, zal zich in zwart-wit kleuren afspelen. Het universum van Ostrovski wordt omgeduid tot de melodramatische wereld van de Hollywoodfilm uit de jaren dertig.

Daarin past ook de grote marmere schouw met een imponerend grote spiegel. Daar in deze mise-en-scène alles van betekenissen wordt voorzien, staat die spiegel er niet als decoratief element. Het is de plaats waar een maatschappij zich in weerspiegelt ziet, waar een maatschappij ook kan checken of haar gedrag klopt met de geïdealiseerde voorstelling ervan. De spiegel kaast terug, en is dus een gevangenis. Wanneer op het einde Katia met haar zelfmoord getoond heeft dat er binnen de conventies van de bourgeoisie maatschappij geen plaats is voor het absolute, wordt haar lijk op het kader gelegd — de grens tussen het gebied dat gedomineerd wordt door het lustprincipe en het gebied gedomineerd door het realiteitsprincipe. De spiegel, die tot dan toe op de scène was gericht, draait dan naar voren, en reflecteert de toeschouwers in de zaal. Dat zij in het rode wensgebied zaten, was maar een illusie, zij behoren allen tot het kamp van het niet-leven.

Katia zit gevangen tussen haar tegenspelers en het publiek, waarvan de tegenspelers slechts een afspiegeling zijn. In de wensruimte van de opera (of het theater) komt dat publiek even van het andere dromen, maar het weet dat de grijze realiteit buiten de deuren wacht. Dit is dus een ritueel van het erkennen van de vitale krachten, het relativeren ervan, met als resultaat het culpabiliseren van de participanten.

Door de fysieke interpretatie van ruimte en kostuums wordt deze opvoering dan duidelijk aan de hand van de gebieden waar men zich bevindt: wanneer Katia haar geliefde ontmoet is het voor haar een totale ervaring, en bevindt ze zich dus in de rode zone; voor de geliefde is het echter een voorbijgaand toeval, en hij blijft binnen het kader evolueren.

De verst doorgedreven dramaturgische ingreep geldt de toevoeging van twee personages; eerst ontdekken we ze op een reuzegrote foto: een altviolist en een klein meisje. Deze ontmoeting fungeert als sleutel voor het karakter van Katia: hier heeft ze als kind het radicaal andere ervaren, en ze blijft haar leven lang naar deze dimensie verlangen. De idee van deze muzikant heeft Sireuil niet uit de tekst maar uit de partituur gehaald. Janacek heeft Katia laten begeleiden door een viola d'amore. Dat is muziektechnisch fout, want dit instrument speelt zo zacht dat het verdwijnt in de orkestrale massa. Het wordt dan ook altijd vervangen door de altviool. Wat dus muzikaal verdwijnt, wordt hier visueel in de kijker gezet en een extra-betekenis gegeven, een betekenis die trouwens terugslaat op de keuze van Janacek, want hij koos de viola d'amore niet voor haar akoestische kwaliteiten, maar wegens de associatieve betekenissen die de naam ervan oproep.

Al deze elementen samen leveren een vertoning op die erg leesbaar is. Ze zijn alle muzikaal verantwoord. Ook de gebaren en bewegingen sluiten nauw aan bij de dynamiek van de muziek. Het is op dit vlak dat Sireuil toont dat hij duidelijke muzikale kwaliteiten heeft. De voorstelling valt dus op door intelligentie. Deze aanpak heeft ook een nadeel. Als alles zo mooi symbolisch in elkaar grijpt, komt men natuurlijk tot een erg gewild spektakel. Daar de contrasten sterk zijn aangezet, komt de vertoning erg dicht bij te simpele, zelfs grove effecten. Als alles erg strak wordt gehouden, mag men in de redenering geen gaten vinden. Er wordt één keer tegen het eigen schema gezondigd: wanneer op het einde het koor verschijnt staat dit buiten het achterste kader (Sireuil heeft in het laatste bedrijf de kaders verduubeld), dat is: in de ruimte van de wens. Het koor echter belemmert

Katia om tot die ruimte door te breken. Het moet dus binnen het kader staan, want het is deel van de gevangenisstructuur. Het is een spijtige lapsus. Maar goed, dit teveel aan duiding, typisch voor zoveel dramaturgentheater, is nog altijd beter dan een centrale leegheid.

Voor Sireuil was deze mise-en-scène een grote gok: een gesloten tekst ontsluiten binnen de conventies van het muziektheater. In deze opdracht is hij voorbeeldig geslaagd. Met belangstelling kijken we uit naar zijn tweede kans. Zoals dat in de opera gaat, komt die nog niet zo gauw. Ondanks deze eerste, schitterende beurt, heeft Sireuil volgend seizoen alvast geen opdracht in de Munt. Het is dus uitkijken naar het programma 1984-1985.

Johan Thielemans

**KATIA KABANOVA**  
 libretto: Cervinky naar De Storm van Ostrovski; muziek: Leos Janacek; dirigent: Sylvain Cambreling; regie: Philippe Sireuil; decor: Jean-Claude de Bemels; dramaturgie: Jean-Marie Piemme, Michel Vitoz; acteurs: Bodo Schwanbeck, John Stewart, Sona Cervena, Jerome Pruet, Ellen Shade, Jerold Norman, Patricia Parker, e.a.

## Verheezen tussen vallen en opstaan

Het werk van René Verheezen situeert zich voor de helft in Nederland en voor de helft in Vlaanderen. In Nederland leeft hij en schrijft voor Spline en de Stichting Noordelijk Toneel De Voorziening. Daarnaast wordt zo ongeveer jaarlijks een stuk van hem opgevoerd in Vlaanderen, waar hij geboren werd en in 1976 debuteerde als toneelacteur met *Onder ons*.

*Onder ons* was een schoolvoorbeeld van wat hier te lande verstaan wordt onder realistisch theater. De charmes lagen in de herkenbaarheid en in de onmiskenbaar rake dialogen. Maar vernieuwend kon je dit huiskamertheater bezwaarlijk noemen.

Maar Vlaanderen zat toen al niet op grensverleggingen te wachten, *Onder ons* werd in dank aanvaard, en tien jaar later wordt Verheezen nog steeds verwezen naar dat eerste succes.

Het voorbije seizoen werden te Antwerpen twee stukken van Verheezen gecreëerd: *De liefde van een terrorist* (Fakkeltheater) en *De Overtocht* (Ankerruithheater). Twee pogingen om uit het keurslijf van het huiskamerrealisme te breken. Twee totaal uiteenlopende pogingen.

Aan de oorsprong van *De liefde van een terrorist* lag het verzoek van de directie een soap-stuk te schrijven voor het Meirtheater. Een plateau dat

in hoofdzaak amusement van weinig spitsvondig niveau op de affiche neemt. Door omstandigheden kwam *De liefde van een terrorist* echter terecht in het Fakkeltheater. En daar hoort het niet thuis, al is het Fakkeltheater dan nog slechts een afkooksel van het dappere geëngageerde kamertheater van weleer.

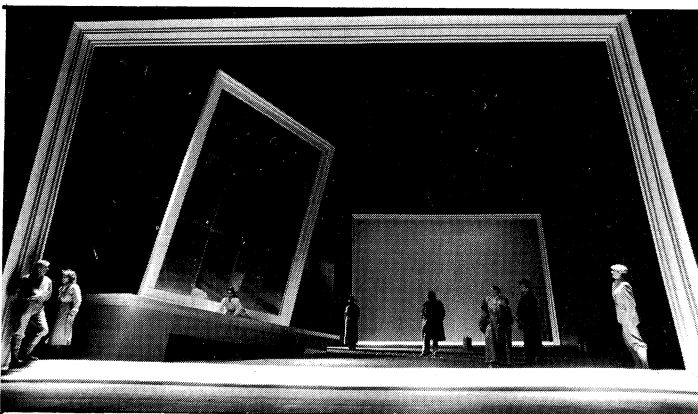
Verheezen is een broodschrjver, die op eerlijke wijze zijn ambities tracht te verzoeken met de vraag vanuit de theaters. In dit geval heeft hij getracht de bestelde lach een bijkomende dimensie te geven. En door als onderwerp de confrontatie te kiezen tussen twee vormen van verzet tegen de samenleving: de flower power van gisteren en het terrorisme van vandaag. En door te trachten de soap-ingrediënten te parodiëren, zodat de toeschouwer zich bewust wordt van zijn consumptief gedrag. De onderliggende maatschappijvisie is echter te simpel gehouden. Uitzichtloosheid van verzet en pleidooi voor individueel engagement worden geserveerd in de vorm van escapisme.

Bovendien moet je, om soap te parodiëren, de vaardigheid van het oorspronkelijk medium minstens evenaren zoniet overtreffen (tenzij je het abstraheert, maar daaraan is hier blijkbaar niet gedacht). Dat was bij deze opvoering niet het geval, noch inhoudelijk noch in de vormgeving. De spot is beperkt gebleven tot uitvergroting. Waarbij men dan nog frontaal gebotst is op de beperkte ruimte van het Fakkeltheater. Als toeschouwer word je verpletterd door de drukte op de smalle scène. De technische inspanningen die het theater zich getroost heeft (filmpjes van eigen materiaal, t.v.-monitors) komen niet tot hun recht. Dit was een productie, onder het niveau dat én auteur én theater kunnen halen.

Heel anders is het gegaan met *De Overtocht*. Het is een traditie geworden dat het Nieuw Vlaams Theater jaarlijks een stuk bestelt bij Verheezen. De naam alleen al van de auteur is in het door het NVT bespeelde Ankerruithheater goed voor een behoorlijke portie publieke belangstelling en die kan een theater dat uitsluitend van Vlaamse dramaturgie moet leven, best gebruiken.

Voor het overige kreeg Verheezen zowat de vrije hand. Hij kwam net terug van een cursus te New York, was gefascineerd geraakt door de melodramatiek van oude films, en wilde zich daar graag door laten inspireren. Goed, dat kon. Daarbij kreeg *De Overtocht* een behoorlijke bezetting — Chris Lomme, Werther Vander Sarren, Karel Vingerhoets, Cary Goossens — en mocht de auteur ook voor het eerst zelf zijn stuk regisseren. Twee niet onbelangrijke punten, want al creëert het NVT zelden meesterwerken, toch zijn een aantal creaties in hoge mate geflopt door een ondermaatse vertolking en een weinig begripvolle regie.

*De Overtocht* speelt zich af in de twintiger jaren op een ocean liner. De titel slaat op de reis tussen de oude en



Katia Kabanova (Nationale Opera Brussel) — Foto Paul Versele