

De Munt
Brussel

Orfeo ed Euridice

Historisch belangrijk, dat wel, maar groot kan men de opera *Orfeo ed Euridice* niet noemen. Componist Christoph Willibald von Gluck mag dan al een vernieuwer zijn, wat hij schreef was vaak vrij saai. Deze opera is al bij al een klein stuk: drie zangrollen, een klein koor, een bescheiden orkest en een minimale dramatische actie. Wonderlijk is het dan dat het Herrmann-team hiervoor de grootste middelen heeft bovengedaald. Ze vonden het nodig om een volledig nieuw theater te bouwen, en om het decor op te vatten als een weids landschap. Het is een vreemde contradictie tussen stof en uitwerking, en uiteindelijk zou de aanpak de hele onderneming hypothekeren.

Het gegeven is eenvoudig: Euridice is gestorven, Orfeo treurt, gaat naar de Onderwereld, dank zij zijn zang vermurwt hij de goden, Euridice wordt vrijgegeven, maar Orfeo mag niet omkijken, hij doet dat, verliest Euridice, en dan, in deze versie, krijgt Euridice voor een tweede keer genade, zodat alles op een happy-end kan uitlopen.

Te eenvoudig, vond het Herrmann-team, en met zijn drieën hebben ze er een tweede verhaal bijgefantaseerd: in hun versie is de Dood (een angst-aanvallende en imponerende vertolking van Jean-Claude Faustino) verliefd op Euridice, en in het eerste tafereel zien we hoe hij haar komt schaken. Hij neemt haar mee naar de Elyseïsche Velden, en huwt haar. Als Orfeo haar komt terugvragen, is de Dood wanhopig van liefdesmart, en we zien hem als een gebroken man een hoge trap beklimmen. Maar als Orfeo het verbod overtreedt, wordt zijn smart over het verlies geconstrueerd met de vreugde van de Dood bij zijn herwonnen geliefde: een mythologische driehoeksverhouding.

Heel dit tweede verhaal wordt tussen de bekende mythische stof geschoven. De vertelling ervan blijft onduidelijk (ik heb pas bij een tweede voorstelling gesnapt wat de Dood allemaal uitspookte), omdat ze noodzakelijkerwijs gemiseerd moet worden. De poging om een visueel verhaal evenveel belang te verlenen tegen de muziek in, blijkt hier wel gelukt, al is het een verder uitbouwen van het principe dat het Herrmann-team met veel meer succes had toegepast bij *La Finta Giardiniera*.

Zo blijft er rond deze vertoning iets onbevredigends hangen, ook al zit ze vol van kwaliteiten, die op de uitzonderlijke talenten van de makers wijzen. De nieuwe theatrale ruimte is overweldigend (al roept ze reminiscenties op aan het Koninklijk Circus, en kan men hierdoor niet anders dan de vraag stellen of de moeite en de kosten echt noodzakelijk waren). Het complexe decor met zijn realistische stukje landschap, met een mirakel-



Alicia Nafé in *Orfeo ed Euridice* — Foto Oliver Herrmann

beekje, met zijn allegorische doolhof (die wel grafisch prachtig, maar toneelmatig inexpressief is), zijn prachtige steile trap en symbolisch Huis van de Dood, getuigt van een grote culturele bagage en een exquisite smaak. De belichting is de hele voorstelling door zo subtiel dat de virtuositeit ervan nauwelijks opvalt. Maar het geheel zit niet juist, precies omdat het decor van het 'kleine' gegeven van Gluck iets heel groots en complex wil maken.

Het Herrmann-team is hier over de schreef gegaan, en voor de eerste keer heeft het zich afgekeerd van dat mooie principe, dat in het verleden tot de grote opvoeringen heeft geleid: het belichten en verhefven van de essentie van een tekst. Hier heeft een principe van toevoeging, vermeerdering en uitvergrotting gespeeld, en het is het geheel niet ten goede gekomen. (Men moet daarbij nog bedenken dat het oorspronkelijke concept nog ingewikkelder was, want Herrmann, als decorateur, had de goden — een andere toevoeging aan het gegeven — in een luchtschip gestopt, een mechanisme dat bij de generale ontklaar is geraakt en derhalve ook geschrapt moest worden. Ik kan er niet om treuren.)

Hierbij zijn belangrijke elementen in de verdrukking geraakt, namelijk de zangers. Er is blijkbaar zoveel energie nodig geweest om alle gemiddelde rollen (zeven acteurs) een plaats en een handeling te bezorgen, dat de zangers er wat verloren moeten klagen over een gebrek aan personenregie, maar wat Orfeo en Euridice in hun groot duet te doen kregen, was zwak, conventioneel operacteren.

Dat alles werd niet beter gemaakt door de muzikale uitvoering. De drie zangeressen waren adequaat, maar niemand schitterde, en die vocale meerwaarde heeft de partituur van Gluck echt nodig. De interpretatie van dirigent Sylvain Cambreling was daarbij onovertuigd en achterhaald.

Ondanks de inzet van de grote middelen is dit wel een genietbare, maar geen grote opera-avond geworden. Het stond allemaal te veel onder het teken van de hubris, en zoals men weet, is dat de goden niet welgevallig.

Post-scriptum: bij het buitenwan-

delen uit de omgebouwde Hallen van Schaarbeek, kon de toeschouwer een installatie bekijken van Herrmann als plastisch kunstenaar. Kleine, eenvoudige, intrigerende, wat griezelige toestanden, die een soort *Orfeo* lieten vermoeden die, spijtig genoeg, in de grote zaal niet te zien was. Die hele kleine dingen, zo vol van betekenis en poëzie...

Johan Thielemans

ORFEO EN EURIDICE

Muziek: Gluck; tekst: Calzabigi; muzikale leiding: Sylvain Cambreling; regie: Karl-Ernst en Ursel Herrmann m.m.v. Geoffrey Layton; muzikaal raadgever: Bernard Focrocroulle; decors, kostuums en belichting: Karl-Ernst Herrmann; met de zangeressen Elzbieta Ardam (of Alicia Nafé), Joanna Kozłowska en Cynthia Haymon; met de acteurs Jean-Claude Faustino, Dries Wieme, Katrien Devos, Michèle Croze, Philippe De Block, Luk D'Heu en Daan Hugaert.

Ensemble
Théâtral Mobile

Brussel

Orgie

In mei kon je in Brussel zowel gaan zien naar *Salò, of de 120 dagen van Gomorra*, de laatste film van Pier Paolo Pasolini, als naar de Franse creatie van *Orgie*, Pasolini's toneelstuk uit 1969.

Salò drukt op een extreme wijze de relatie uit, zoals Pasolini die zag, tussen machtsmisbruik en seksuele lust/sadisme, terwijl *Orgie* een overjaars huwelijk toont, dat enkel nog vitaal klinkt in het agressieve taalgebruik van de partners. Beide gebeurtenissen, beide werken lijken over iets anders te gaan. Deze schijn bedriegt, en je kan hoogstens zeggen dat *Orgie* (1969) en *Salò* (1975) verschillende momenten markeren in Pasolini's vi-

sie op de ontanding van sexualiteit en lustbeleving in de burgerlijke samenleving.

In *Orgie* is die perversiteit zichtbaar in de kleinste cel van de maatschappij, het burgerlijk huwelijk. Het hoertje dat op het einde van het stuk opduikt, kijkt er verschrikt tegen aan. Na 1969 maakte Pasolini o.m. zijn "trilogie van het leven", verfilmde hij cycli van middeleeuwse volksverhalen (*Decamerone, Duizenden een nacht, The Canterbury Tales*). Daarin verheerlijkt hij het landelijke leven, waarin met name de sexualiteit bevrijd is en telkens de machtsverhoudingen (religieus en politiek) onder druk zet.

In *Salò* maakt Pasolini een verband duidelijk tussen de politieke drijfveren van de burgerij en haar geperverteerde lustbeleving, niet toevallig gesitueerd in Salò, het fascistische rompsaatje, de laatste burch van Mussolini's volgelingen voor het definitieve einde. De politieke werkelijkheid van de burgerij als klasse drukt zich het scherpst uit in sadistische seksuele rituelen, in "schitterend" theater — de vertelsters, die de gruwelen in een verhaal plaatsnemen.

Salò was, na jaren censuur, voor het eerst op een regelmatige manier te zien in Brussel. De Franse creatie van *Orgie*, bij het Ensemble Théâtral Mobile, geregisseerd door Marc Liebens, lokte een hatelijke reactie uit, ook nu nog. De verontwaardiging is typerend. De Man en de Vrouw in het stuk "mijmeren" over hun relatie in termen van een sadomasochistisch ritueel. "Moi, voulant te faire mourir, je voulais en réalité me donner la mort. Et toi, en voulant mourir, tu voulais en réalité me faire mourir", zegt de Man tegen de Vrouw. Deze symbiose van sterven en doden, gesymboliseerd in de seksuele daad of, nauwkeuriger nog, in een geweldadige penetratie, is de kern van de dialoog tussen Man en Vrouw. Dat het een dialoog is, en geen reële handeling, is belangrijk. Pasolini, en Liebens volgt hem in die stilering, is zuinig met "realistische" regie-aanwijzingen, die precies hierom ook krachtig zijn, provocerend zelfs, zoals de martelingen in *Salò*. Toch slaagt een notoir rechts weekblad erin schandaal te roepen over Liebens en de zijnen, die zulke perversiteiten durven tonen: terwijl precies het niet-tonen de essentie van het stuk uitmaakt. De brave burger voelt zich geveiseerd, voelt dat men op zijn geweten trapt. Verkrachting binnen het huwelijk als een geschonden taboe, hoewel Pasolini in feite al een stap verder zet.

Liebens kiest voor een zeer heldere lezing. Een semi-realistisch decor — een leefkamer, met achteraan badkamer, toilet en slaapkamer zonder deuren, en links een groot raam met terras, achter luxaflex — en een nadrukkelijke, witgele belichting, die een kunstmatig zuiders daglicht oproept. De raamvertelling, waarin Pasolini zijn anekdotes en dialogen plaatst, houdt Liebens sober, zonder breuk: in feite vertelt de man over