

der het toneel om hun "reizen" door het vuur en het water te volbrengen.

Toeschouwers en personages zijn het voorwerp van een geënceneerd gebeuren. Er is wel een principieel verschil : de enen verkeren in de mogelijkheid de mechanismen te doorzien, de anderen niet. Het is duidelijk dat er een diabolisch spelletje met Tamino en Papageno gespeeld wordt. Het doel dat Sarastro en zijn kornuiten daarbij voor ogen zweeft, mag dan heel nobel zijn, de gebruikte methode lijkt voor discussie vatbaar.

Papageno wordt zelfs in een dwangbuis gestopt om hem te dwingen Tamino in de beproevingen bij te staan. Hij komt dan ook in opstand, terwijl Tamino als voorbeeldige koningszoon alle opdrachten zo goed mogelijk probeert te vervullen. De codes van zelfdiscipline en gezagsgetrouwheid zijn de aristocraat meer eigen dan de monumentale natuurmens (vogel) Papageno. Deze rol wordt met een welhaast primitieve brutaliteit vertolkt door Ernst Theo Richter. Hij is geen echte operazanger, net zomin als Schikaneder dat was; hij gebruikt een soort 'Sprechgesang'. Zijn zingen en acteren vormen een schril contrast met dat van de zoetgevooisde, plechtstater agerende Tamino (Laurence Dale). Een prins uit het sprookjesboek : edel en deugdzaam, behept met een zekere moed, maar ook kneedbaar. Hij is een gewilliger instrument in de handen van Sarastro dan de onvoorspelbare, duidelijk anarchistische trekjes vertonende Papageno.

Ook Pamina brengt de gemoedsrust van de priesters in gevaar. Als Sarastro bij het begin van het tweede bedrijf voorstelt haar samen met Tamino in te wijden, reageren zij erg aarzeland. Wanneer ze onverwacht in de tempel opduikt, vertonen de aanwezigen tekenen van milde paniek. Zij weten duidelijk geen raad met vrouwen, in de vrijmetselarij geen onbekend verschijnsel. De verhouding tussen Pamina en Sarastro is duidelijk gespannen. Zij is niet bereid hem zo maar te vergeven dat hij haar ontvoerd heeft, zij weet immers dat zijn oorspronkelijke motieven van heel andere dan van pedagogische aard waren. Tijdens zijn grote aria *In diesen heiligen Hallen*, probeert hij haar te benaderen, maar zij deinst terug. Zij slaat zijn verzoeningsaanbod af. Zij vertrouwt hem niet. Pas nadat hij haar de dolk teruggegeven heeft, als uitiem vredes-teken, aanvaardt Pamina de uitgestoken hand. De zwart-wit-tekening van de karakters wordt door de regisseur genuanceerd. Sarastro

is niet de gepersonifieerde goedheid : hij heeft zijn kleine kanten. Wat hij daardoor aan allegorische kracht verliest, dat wint hij aan menselijkheid.

Herrmann heeft van deze *Toverfluit* een rijke voorstelling gemaakt, die de vele gelaagdheden van het werk respecteert. Hij dringt de toeschouwer geen visie op, maar laat hem kiezen uit het rijke materiaal dat aangeboden wordt. Het is ogenschijnlijk een traditionele voorstelling, maar ironie en randbemerkingen zitten verweven in het scenische gebeuren. Het verhaal wordt met een dosis scepsis en ironie verteld. Een vorm van afstandelijkheid vindt men ook terug in Sylvain Cambrelings visie op de partituur. Hij laat ze doorzichtig en analytisch spelen, met een klare balans tussen de verschillende instrumentengroepen. Door de kleine strijkersbezetting worden de prachtige figuren van de houtblazers niet toegedekt, zoals dat vaak het geval is. De rijkdom van Mozarts instrumentatiekunst wordt hoorbaar. Elke gezwellenheid wordt vermeden, wat deze muziek te vertellen heeft, wordt klaar en duidelijk gearticuleerd. Wat ook opviel was de visie op de aria's van de Koningin van de Nacht. Elzbieta Smytka is zeker geen "coloratuurmachine" zoals men dat in deze partij verwacht. Zij brengt beide aria's bijna ingetogen, zonder uiterlijke bravoure, maar met des te meer kwetsbaarheid. Dit past perfect in de visie van de regisseur die de Koningin van de Nacht met veel mededogen behandelt. Is zij aan het einde niet de voornaamste verliezer, het voornaamste slachtoffer van Sarastro's machiavellistische spelletjes? Vooraleer ze in de "eeuwige Nacht" verzinkt, laat ze haar kroon achter op het toneel. Tijdens de jubel van het slot, blijft deze zichtbaar als een herinnering aan degene die de goden minder gunstig gezind waren. Misschien omdat zij zich als vrouw niet wilde plooiën naar de eisen van een man?

Het slotbeeld van deze *Toverfluit* was van een vanzelfsprekende eenvoud, maar voor velerlei interpretaties vatbaar. Nadat Sarastro vanuit de toneeltoeren verkondigd heeft, dat de nacht wijkt voor de stralen van de zon, wordt een reusachtige spiegel naar voren gerold. De lichtbundel van een krachtige projector achteraan in de zaal wordt erin weerkaatst en de toeschouwersruimte wordt in een warme, gouden gloed gehuld. Dus niet het helle licht van een stralende morgen, maar het licht van een milde avond doorbreekt de duisternis. Behoort de utopie van wijsheid, kracht en schoonheid, die het koor

met (te) veel nadruk tot de toeschouwer richt, tot een voorbije periode? Licht deze alleen nog even op in een theaterzaal, voor iedereen terugkeert naar zijn alledaagse, materialistische beslommingen? Vanuit de coulissen kijken de uit hun rol gevallen zangers en acteurs roerloos toe... "Enkele toeschouwers hebben tranen van ontroering in de ogen, naar het schijnt omdat het stuk een afspiegeling van het leven is." (Robert Walsler, programma-boekje blz.137)

Gunther Sergooris

Muziek : Mozart; regie : Karl-Ernst Herrmann; muzikale leiding : Sylvain Cambreling; met o. a. Laurence Dale; Ernst Theo Richter, Elzbieta Smytka. Gezien op 28 april 1991 in de Munt te Brussel.

## Arca Gent

### Liefdes Komedie

In de jaren tachtig ontstond met men zou kunnen noemen een 'Marivaux-revival'. Zowel in Frankrijk als in Duitsland werden verschillende grote producties opgezet met stukken van deze Franse toneel auteur uit de eerste helft van de 18de eeuw. Ook bij ons werd Marivaux op de planken gebracht. Vorig seizoen bracht o.a. het Raamtheater *Le jeu de l'amour et du hasard* en baseerden de studenten theaterwetenschappen uit Leuven zich op teksten van Marivaux om een studentenproductie te maken. Dit seizoen confronteerde het RVT Marivaux' laatste stuk *La dispute* met teksten van Heiner Müller en brengt Arca in een regie van Jappe Claes één van zijn vroegste komedies : *La Double Inconstance* (Liefdes Komedie).

Wat is er zo modern aan Marivaux? Je zou uiteraard heel wat antwoorden op deze vraag kunnen bedenken, maar een tweetal structurele aspecten lijken mij essentieel : in de eerste plaats de specifieke vorm van theatraaliteit die voor een groot deel steunt op de tekst. De taal in de stukken van Marivaux creëert in de eerste plaats nieuwe situaties. De actie evolueert door zeer kleine, schijnbaar toevallige as-

sociaties, bewust of onbewust in de mond genomen door de personages. Door een dergelijk taalgebruik wordt een tekst meer dan een verbaal-lisering van de psychologie van de personages, ze wordt een zelfstandigheid. Daarom ook vond Marivaux dat de debitering van de tekst en de gestic van de acteurs niet mochten gepaard gaan met een grote inleving in de psychologie van de personages. Hij oordeelde zelfs dat zijn tekst op een bijna mechanische manier moest worden gezegd. In de tweede plaats is Marivaux ook vandaag nog boeiend omdat zijn stukken steeds zijn opgebouwd rond een serie ambiguïteiten, d.i. de coëxistentie van of de onmogelijkheid te kiezen tussen twee of meerdere betekenissen van éénzelfde betekenaar. Iedere specifieke sociale context of ideologie zal een aantal van die ambiguïteiten op een eigen manier invullen.

Eén van die ambiguïteiten in *La Double Inconstance* is de titel van het stuk. Het woordje 'double' verwijst uiteraard naar de onstandvastigheid van Sylvia's liefde voor Arlequin en de onstandvastigheid van Arlequins liefde voor Sylvia. Op een hoger niveau, is er echter nog een onstandvastigheid in het stuk. Marivaux onderzocht enerzijds de onstandvastigheid van mensen en hun liefde en anderzijds de onstandvastigheid van mensen geconfronteerd met macht : de aristocratie, die begin 18de eeuw haar failliet nabij voelt en bereid is tot alle compromissen om te overheersen - juist : te overleven - en een opkomende bourgeoisie, die, geïntrigeerd door diezelfde macht, alle compromissen aanvaardt om haar te krijgen.

Met de vertaling van de titel - *Liefdes Komedie* - hebben Jappe Claes en Benno Barnard die ambiguïteit, die we zojuist bespraken, genutraliseerd : in deze encenering gaat het over de liefde. Tegelijkertijd hebben ze er een nieuwe gecreëerd : is dit stuk gewoon een komedie over liefde met een, althans voorlopig, happy end, of bedoelt men de liefde die steeds komedie speelt? We staan hier voor een ambiguïteit waarmee iedere encenering van dit stuk wordt geconfronteerd : hoe moeten we die onstandvastigheid opvatten? 'Niemand is de baas over zijn eigen gevoels,' laat Marivaux de Prins zeggen, bijna als een soort axioma. De vraag is echter of die onstandvastigheid enkel het gevolg is van een zoektocht naar echtere, zuiverdere liefde of veeleer als een onontkoombare menselijke zwakte moet worden gezien, ingegeven door de gierigheid en ijdelheid van