

Het Hooglied als verzachter

De Munt creëert *Reigen* naar Schnitzler

*Is opera dan toch een risicoloze bourgeoisiekunst,
een genre dat de wereld net altijd iets aantrekkelijker maakt?*

*De makers van Reigen doen dat in elk geval,
vindt Johan Thielemans, maar dat is niet het wezen van de opera.*

De creatie voor de Munt van de opera *Reigen*, naar het toneelstuk van de Weense schrijver Arthur Schnitzler, kwam tot stand in een samenwerking van regisseur Luc Bondy, componist Philippe Boesmans en dirigent Sylvain Cambreling. Door hun goede verstandhouding bij *L'Incoronazione di Poppea* (1989) besloten ze hun krachten opnieuw te bundelen voor een gezamenlijk project. Boesmans, die instond voor de moderne orchestratie van Montverdi's partituur, had daar wel oren naar, maar had tegelijk zijn ervaring met *La Passion de Gilles* (1983) voor ogen. Voor het libretto van deze opera had Boesmans een beroep gedaan op de bekende Belgische romancier Pierre Mertens. Mertens schreef echter een tekst met een geringe dramatische kracht en dus weinig geschikt, hoe interessant het libretto verder ook was. Daarenboven had Mertens zich niets aange trokken van de gebaldheid die een libretto vereist. Dat verplichtte Boesmans ertoe om al componerend in te grijpen, en dat vele schrappen vond hij achteraf geen bevredigende methode.

Boesmans wilde het deze keer anders aanpakken. Hij wenste uit te gaan van een bestaand toneelstuk opdat de theatrale kwaliteit van het gegeven van bij de aanvang een garantie was. Die wens van Boesmans duidt op een belangrijke evolutie in zijn denken over opera. Toen hij aan het begin van de jaren tachtig een opera wilde schrijven, was hij een avant-garde componist. In die kringen had opera lang een slechte naam. Het genre, zo heette het daar, was voorbijgestreefd, een uiting van aftandse bourgeoisie-

kunst. Je kon er alleen tegen zijn. Het duidelijkst was dat met de compositie *Staatsoper* van Mauricio Kagel. Kagel schreef het werk in de jaren zeventig in opdracht van de Staatsoper van Hamburg, maar zijn opera was een ironisch commentaar en een daad van afwijzing. Kagel behoorde tot de muzikale leefwereld van de jongere Boesmans. Toen Gerard Mortier hem vroeg om een opera voor de Munt te schrijven, was Boesmans eerste idee dan ook dat hij binnen de opera iets kritisch zou schrijven. Iets met een knipoog, iets met een subversieve ironie. Dat leek hem toen het enig juiste esthetische uitgangspunt. Met de tweede opdracht voor de Munt zat het nu anders. Boesmans was jarenlang nauw bij de Munt betrokken geweest, als componist en als toeschouwer. Hij leerde tijdens de jaren van Mortier dat opera onvermoede mogelijkheden bood, en dat in de afgestofte versies die de Munt met de regelmaat van een klok presenteerde een grote actuele relevantie school. Boesmans leerde ook de theatrale kracht van het genre te appreciëren. Om kort te gaan: van een kritisch hedendaags componist werd hij een bewonderaar van het genre. Vandaar de wens die hij voor zijn nieuwe opdracht uitsprak: vertrekken van een sterk, dramatisch libretto.

Farandole

Het voorstel om *Reigen* van Schnitzler te bewerken, kwam van Luc Bondy en die had daar zo zijn eigen redenen voor. Bondy, die in het verleden reeds verschillende stukken van Schnitzler met groot succes geën-

sceneerd had, vond dat *Reigen* onvolmaakt was. Er ontbrak wat aan *Reigen* en dat ontbrekende kon nu precies door de muziek worden ingevuld. Bondy wilde aantonen dat *Reigen* pas ten volle zijn gewicht kreeg als opera. De redenen die hij hiervoor opgeeft, zijn merkwaardig, vooral als je het stuk van Schnitzler van dichterbij bekijkt. *Reigen* werd door Schnitzler in 1900 voor eigen rekening gepubliceerd. In 1904 volgde er een publicatieverbod in Duitsland. Toen het stuk in 1921 voor het eerst in Wenen werd opgevoerd, volgde er prompt een verbod van de Oostenrijkse censuur. Schnitzler had een schandaalstuk geschreven. Alles draait rond de liefde, of beter het liefdesbedrijf. Schnitzler voert een reeks mannen en vrouwen ten tonele die een voor een aan een onontkoombare seksuele aantrekkingskracht toegeven. Maar al deze seksuele ontmoetingen hebben geen enkel gevolg: de partners worden of in de steek gelaten of gaan zelf op zoek naar een nieuwe kandidaat. Het seksueel verlangen blijkt onbruikbaar als basis voor een langdurige relatie. Schnitzler schreef een reeks scènes die elk dezelfde structuur hebben: in een eerste fase maken we het spannende, troebele spel van de verleiding mee; daarna verdwijnen de partners in bed; tenslotte is de betovering verbroken, blijft er slechts koelheid over en probeert een van de twee partners zich zonder teveel gevolgen uit de voeten te maken. Het stuk vangt aan bij een hoer, voert ons door alle lagen van de bevolking en eindigt weer bij dezelfde hoer: *Reigen*, of de cirkel is rond.

De opeenvolging van de verschillende ontmoetingen laat een onderliggend cynisme zien. Bij Schnitzler bestaan gevoelens van liefde, verering, of trouw niet: het zijn woorden die gebruikt worden om een zuiver biologische nood met veel verbeelding in te kleden. Het is keer op keer hetzelfde, of het nu gaat om een bourgeoisie, een dichter of een graaf, dat maakt geen verschil. Laten we ons geen illusies maken: de hoer is de enige eerlijke vrouw, want bij haar weet je waar het om gaat. De anderen verhullen het, durven het niet bekennen. Je kan dan zeggen: leve de eerlijkheid, maar Schnitzler laat eveneens zien wat een centrale leegte de eerlijkheid veroorzaakt. Want seks schenkt geen vervulling, is nooit een eindpunt. Daarom blijft iedereen maar rond dolen in deze droevige farandole van de onbevredigden. Mensen gedragen zich belachelijk in dit liefdesspel, maar, ook al lachen we er om, er is geen uitweg. De lach wordt een grijns. Schnitzler toont zich een ware Oostenrijker in zijn radikaal negatieve visie op de wereld.