

# Muziek/ Theater/ Politiek

## Opera's van Peter Sellars en Steve Reich

*Er wordt opnieuw zonder schroom gesproken over politiek theater.*

*Maar wat betekent dat woord precies?*

*En wat met de houding van het publiek?*

*Hugo Durieux zoekt naar een antwoord  
in voorstellingen van Steve Reich en Peter Sellars.*

Lang geleden – in de jaren zeventig, toen alles anders moest, en alles politiek was – woedden er vaak heftige discussies over het wezen van het politiek theater. Een aardig criterium, dat voorkwam dat alle theater per definitie politiek zou zijn, luidde: politiek theater is elke voorstelling die bedoeld is als commentaar op of standpunt in politieke zaken. Het zou dus alleen gaan om theater dat de intentie heeft zich uit te spreken over de inrichting van de samenleving (of van de sociale wereld). En uiteraard moest die bedoeling ook overkomen; het heeft geen zin een theatervoorstelling die politiek bedoeld is, maar waarbij die intentie niet overkomt, als politiek theater te benoemen.

Dit laatste betekent echter niet dat de politieke inhoud van een stuk afhankelijk is van de interpretatie door het publiek. Als politiek theater te maken heeft met de intentie, dan moet het politieke aspect in het werk zelf zitten en tot uiting komen door theatrale middelen en technieken. In het muziektheater van de twintigste eeuw zijn dat evident en op gelijke basis taal en geluid. Een ideaal werd dat tekst en muziek elkaar aanvullen en wederzijds illustreren of commentariëren. Daarom vond componist en operatheoreticus Ferruccio Busoni *Tosca* en *La Traviata* zo'n mislukkingen: de muziek

voegt niets toe aan het toneelstuk en het stuk blijft evengoed overeind, terwijl men vergeet dat er muziek bij is. Daarnaast bleef het uiteraard mogelijk via de encenering bepaalde ideeën en concepten over de ordening van de sociale wereld aan te bieden aan het publiek.

Het politieke theater van vandaag probeert niet meer het publiek te mobiliseren om de wereld te veranderen, maar wil hoogstens invloed uitoefenen op het denken van de mensen. Nog indirecter zelfs: het gaat er meestal niet (meer) om de opinies van de toeschouwers te veranderen, maar wel (op een nieuwe manier) politieke vragen en problemen te stellen. Natuurlijk kan een opvoering ook politiek zijn door de omstandigheden of de context, zonder dat het stuk daarom politiek theater is. *Tosca* bijvoorbeeld speelt zich volledig af tegen een achtergrond van politieke vervolging, maar meer dan decor is dat niet. *Tosca* is geen politiek theater – hoewel het niet ondenkbaar is dat een opvoering van deze opera een politiek feit kan zijn geweest tijdens een periode van bezetting en verzet. *Don Carlo* integendeel is onvermijdelijk politiek theater, omdat de verhouding tussen politiek engagement en persoonlijk leven de kern vormt van het drama.

### Droomwereld

Ik schrijf deze wat simpele inleiding omdat verschillende grote muziektheaterproducties in het afgelopen Holland Festival op een of andere manier met 'politiek' omgingen – soms bewust en gewild, soms juist afwerend. Een voorbeeld van het laatste is het 'muziekdrama' *Antigone* van Ton de Leeuw. De componist schreef zelf een vrije bewerking van Sofokles' werk, en liet alle personages uitvoeren door twee koren. Alleen *Antigone* zelf is een individu, mezzosopraan Martine Mahé. Nu zou je kunnen denken dat *Antigone* ook/bij uitstek een drama is over staatsbelang en politieke ethiek. Niet zo voor Ton de Leeuw: hij benadrukt *Antigone* als menselijk drama, maar vooral als sacraal spel. Muziektechnisch komt dit tot uiting onder meer in de afwezigheid van individuen. De enige soliste, *Antigone*, bevindt zich overigens niet tegenover de koren; alle personages zingen/spelen hun eigen rol, maar er zijn haast geen confrontaties. De muziek vertoont, in De Leeuws eigen woorden, 'een heldere, ingetogen intensiteit, sobere vocale lijnen van een bijna liturgisch karakter'. En toch – de encenering van de Franse regisseur André Engel riep voortdurend herinneringen op aan beelden uit de klassieke uitvoeringen van *Mutter Courage und ihre Kinder* en *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* door het Berliner Ensemble. Overigens, de vondst om de staatsmacht Creon voor te stellen als een massa goedgeklede managers, executives en consultants zoals ze te vinden zijn in elke city, was ook verhelderend voor de door Ton de Leeuw afgeweerde politieke connotatie. Of is dit slechts interpretatie door een toeschouwer?

Interessanter was Peter Sellars' versie van *Pelléas et Mélisande* voor de Nederlandse Opera. Deze opera van Claude Debussy ging in 1902 in première en was gebaseerd op het gelijknamige toneelstuk van Maurice Maeterlinck. *Pelléas et Mélisande* was, zowel inhoudelijk als formeel, de uitdrukking van het einde van een tijdperk en van de opkomst van een nieuwe generatie. Debussy was een bewonderaar geweest van de ideeën- en motievenopera van Wagner, maar toen hij aan de bewerking van Maeterlincks stuk begon, wist hij: 'Zonder op zijn genie af te dingen kan toch worden gezegd dat Wagner het eindpunt betekende van de muziek van zijn tijd, zoals met Victor Hugo ongeveer de dichtkunst van een hele periode werd afgerond. Het drama van *Pelléas et Mélisande*, dat ondanks zijn dromerige sfeer aanzienlijk meer menselijkheid bevat dan alle zogeheten levensbeschouwe-

lijke verhandelingen bij elkaar, leek me wonderwel overeen te stemmen met wat ik beoogde te maken. Het roept veel gevoelige beelden op, die als het ware een verlengstuk kunnen vinden in de muziek en het orkestbeeld.'

Dromerige sfeer, gevoelige beelden: het werk van Maeterlinck wordt inderdaad beschouwd als een hoogtepunt van het symbolisme, abstrakt en zweverig gedoe zonder al te veel maatschappelijke relevantie. Het symbolisme is een laat-negentiende eeuwse reactie op het naturalisme, met zijn 'objectieve' beschrijvingen van het (ellendige) dagelijks bestaan en een auteur die meestal het standpunt kiest van de onderdrukten. In de symbolistische kunstwerken daarentegen zijn de elementen uit de werkelijkheid slechts beelden van ongreepbare ideeën, die zich achter die realiteit bevinden. De bedoeling is mystieke verbanden en aspecten van het menselijk bestaan die zich uitdrukken via de personages niet kenbaar, maar voelbaar te maken. 'In Maeterlincks werk hebben het doodsmotief en het niet te doorgronden noodlot een centrale positie, waarvan meestal onschuldige personages het slachtoffer worden. (...) Het mystieke en tragische van het leven worden dwars door een 'woud van zinnebeelden' heen eerder gesuggereerd dan gerepresenteerd', schrijft Chris Engeler in het programmaboek. Typisch is dat in de originele theaterenscene-

ring van *Pelléas et Mélisande* het de bedoeling was een 'droomwereld' te scheppen, onder meer door vóór de scène een gaasdoek aan te brengen.

### Politieke encensering

Klassiek wordt *Pelléas et Mélisande* beschouwd als het verhaal van een onmogelijke liefde, of metaforisch als een weergave van de onmogelijkheid voor mensen om te ontsnappen aan hun noodlot. De structuur van het verhaal is vrij simpel. Er is ergens een duister rijk, waar al jaren door de bomen geen zonlicht meer schijnt. Ergens ver weg kan men nog een glimp van de zee opvangen. De koning is oud en blind, iemand anders ligt op sterven, het rijk is in verval. 'On vient encore de trouver un paysan mort de faim, le long de la mer. On dirait qu'ils tiennent tous à mourir sous nos yeux', moppert de kroonprins. Er is een onduidelijke prinses, waarvan niemand weet waar ze vandaan komt, die niet gelukkig is in die sfeer van dood en verval, die weg wil maar dat niet kan. Zij wordt verliefd op een prins, die ook wel weg wil, maar daar niet aan toe komt. En verder is er nevel, een donker woud, grotten en water. Het water is enerzijds de zee, die de enige uitweg biedt, behalve voor de zwervers die aan haar oever liggen te creperen, anderzijds de bron waarin Mélisande zowel haar kroon als haar trouwring verliest. Alles loopt uiteindelijk slecht af: de twee geliefden sterven, de kroonprins die zich eigenlijk altijd redelijk

had kunnen handhaven gaat ook dood in een uitzichtloze zoektocht naar waarheid. Vlak vóór het stuk in absolute mineur eindigt, wordt nog een meisje geboren. De stervende moeder zegt: 'Elle ne rit pas... Elle est petite... Elle va pleurer aussi... J'ai pitié d'elle...' Maar opa, die de wijsheid vertegenwoordigt, besluit de opera (misschien) iets hoopvoller: 'Venez. Il ne faut pas que l'enfant reste ici dans cette chambre... Il faut qu'il vive, maintenant, à sa place... C'est au tour de la pauvre petite...'. Doek.

Debussy was in zijn nopjes met het materiaal van Maeterlinck: geen verhaal met gebeurtenissen, maar een openvolging van gemoedstoestanden die op een haast symfonische manier konden weergegeven worden. Hij hoefde geen tekst te begeleiden of te versterken; wat Debussy zou doen, was het werk 'vervolmaken'. De muziek behoort over het algemeen piano te zijn. Er zijn geen aria's; de tekst wordt gezongen in melodieën die zo nauw mogelijk aansluiten bij de dictie en het ritme van gesproken taal. Het drama speelt zich tegelijk en integraal af op het toneel en in het orkest. 'Niets mag de ontwikkeling van het drama verhinderen; alle muzikale ontwikkeling die niet door de woorden gestuurd wordt, is een vergissing.' Debussy komt zo tot de paradoxale situatie dat hij een partituur schrijft die – voor het muziektheater van die tijd – bijzonder realistisch is in haar volgen van de natuurlijke spraak, terwijl tegelijkertijd die taal eerder uit de mond komt van symbolen, dan van

Steve Reich & Beryl Korot, *The Cave* / Jaap Pieper



concrete personages. Het zal niet verbazen dat Debussy verder geen enkele poging ondernomen heeft om het rijk in verval en de verhongerende bevolking politiek of historisch te duiden.

Daarmee zijn we terug bij het begin, bij politieke intentie en interpretatie. Het politieke van theater mag dan wel in de intentie liggen, bij een symbolistisch stuk is het wel heel gemakkelijk om dat te omzeilen. De betekenis van een werk, waarbij alle elementen een symbool zijn voor wat anders, wordt natuurlijk gevormd door de invulling van die symbolen. Als het maar ergens op slaat, zou ik zo zeggen.

Peter Sellars heeft in Amsterdam gekozen voor een ondubbelzinnige politieke encensering – althans, dat is wat hij steeds in interviews meedeelt: ‘Wat ik duidelijk wil maken, is dat alles wat in dit stuk gebeurt, politieke gevolgen heeft’. Het kasteel waar alle figuren wonen, is nu een villa geworden in Malibu, Los Angeles, hangend op een klif boven de zee waarin de riolen leegstromen. Aan de monding van die riolen troepen de zwervers samen en ‘woekert de ellende en crepeert het uitschot dat “alleen maar doodgaat om hen in verlegenheid te brengen”’. Elke theater of opera-encensering geeft haar eigen tijd weer, zegt Sellars, en dus heeft *Pelléas et Mélisande* ook te maken met aids, ‘de schaduw van de dood die over mijn generatie hangt’ zonder dat er ook maar iemand binnen de overheid een vin verroert. De villa wordt beschermd door privé-politie die de zwervers verjaagt, maar het is duidelijk dat ook die de buitenwereld niet kan tegenhouden. Al het huispersoneel bijvoorbeeld is zwart, en – ook bij Maeterlinck – zijn zij de eersten die zich van de dood van *Mélisande* bewust worden en daarmee de opera afsluiten.

### Fijn-de-sjèkle

Het zal duidelijk zijn: de *Pelléas et Mélisande* van Peter Sellars gaat over het einde van een tijdperk, over het verval van het rijke Westen dat krachteloos niet in staat is zichzelf te regenereren en waaraan noch de heersers, noch de bevolking kunnen of durven of willen ontkomen. In die zin past de programmatie uitstekend in de sfeer van *fijn-de-sjèkle* die Kunstminnend Nederland al enkele jaren in de ban houdt. Want wat is er *fijn-de-sjèkler* dan deze opera? Toch is misschien juist het publiek het grootste probleem. (Muziek)theater staat of valt bij de interactie tussen acteur en toeschouwer. Naar aanleiding van *Nixon in China* formuleerde Sellars trouwens als uitgangspunt: ‘Het publiek moet meer weten van de figuren op het

toneel dan je laat zien. Het ontbrekende op het toneel moet worden aangevuld door het publiek.’

Sinds de Nederlandse Opera in 1986 een plek kreeg in het Amsterdamse Muziektheater, werd het bedrijf geleid eerst door (componist) Jan van Vlijmen en, sinds 1988, door (regisseur) Pierre Audi. Dat heeft geleid tot een interessante programmatie met veel hedendaags werk, optredens van relatief onbekende maar daarom niet minder goede zangers, en creatieve combinaties van regisseurs, vormgevers, dirigenten en orkesten.

Voor de vormgeving van *Pelléas et Mélisande* had Peter Sellars zijn eigen vaste crew meegebracht. Het Rotterdams Philharmonisch Orkest stond onder leiding van Simon Rattle, die al eerder nauw samenwerkte met verschillende van de zangers. De uitvoering was bijzonder helder, en – hoewel de partituur daar weinig aanleiding toe geeft – hier en daar zelfs scherp. Lex van der Slot vond het allemaal ‘nogal vet uitgesmeerd’, maar goed: je hoort een live-uitvoering en niet een cd waaraan uitgebreid gemixed en geslepen is. Bovendien was zelfs deze krachtige versie amper sterk genoeg om overeind te blijven in het continue gekuch, gekroch, genies, gehoest en geproest van het Amsterdamse publiek. Ironisch genoeg bevat de eerste tekst in het programmaboek reeds deze notitie van Claude Debussy: ‘Je zou kunnen zeggen dat bij veel abonneementhouders van onze gesubsidieerde theaters de ‘wil om te begrijpen’ volstrekt afwezig is.’ Dat was te subtiel. Wat er tijdens de voorstelling op 8 juni gebeurde, had ik nog nooit meegemaakt. Na de eerste scène legde Simon Rattle het werk even stil. Hij draaide zich om naar de zaal, verontschuldigde zich dat hij alleen Engels sprak, wees op de talrijke zachte passages in het werk en de concentratie die die vereisen van de musici, en vroeg het publiek beleefd ‘to muffle your coughs and sounds’. Niet dat het wat uithaalde; na enkele minuten kwam het gerochel, gefluim en gefluister weer gewoon op het oude niveau. Misschien heeft het inderdaad wel te maken met het feit dat abonnementen zo’n belangrijke plaats innemen in de organisatie van dure cultuurevenementen. Het lijkt er immers op dat in het wereldje van relatiegeschenken cultuur steeds meer een distinguishing factor is geworden. Iedereen daar heeft immers al een video en whisky en een kunstboek; concerten, ballet en theater, daar toont zich de ware Culturele Elite. (Ik heb het wel eens meegemaakt in Rotterdam dat toen ik probeerde te reserveren voor een concert in een

serie hedendaagse muziek (!), de zaal helemaal uitverkocht was. ‘s Avonds bleek echter dat vier vijfden van de stoelen vrij bleef en gewoon verkocht kon worden aan belangstellenden.)

Kunst (lieft iets met avant-garde of zo) is gewoon status, en een vleugje politiek erbij is helemaal ‘bon ton’. In het Muziektheater kan je overigens uitstekend gezien worden, bij mooi weer zelfs met een glas ‘champagne’ in de hand op het terras aan de straatkant. Het risico is dan dat een belangrijk deel van de zaal gevuld is met mensen die inderdaad alleen komen omdat opera chique is, maar die verder geen enkele belangstelling hebben voor wat er vertoond wordt. Tijdens de pauze van *Pelléas et Mélisande* hoorde ik een vrouw klagen tegen haar gezelschap dat die *Mélisande* echt wel een vreselijk verwend wicht was, en dat ze hoopte dat die eens serieus aangepakt werd. Een ander in het groepje meende dat het na de pauze wel spannender zou worden; hij had gehoord dat er nog politiemannen zouden komen die die zwervers in elkaar sloegen. Ironie? Of is het eerder te vergelijken met het commentaar waarin De Telegraaf zijn bewondering, maar ook droefnis en bezorgdheid uitdrukt over het ziekbed en de dood van Caroline in *The Bold and the Beautiful*? (Op RTL4 is Caroline namelijk al overleden; ik hoop dat ik hiermee geen vreselijke geheimen verklap aan BRT-kijkers.)

Misschien is het dit allemaal wat Peter Sellars in gedachten had, toen hij in een interview zei: ‘Opera is een kunstvorm die Amerikaanse proporties bezit, in metaforische, metafysische en psychologische zin. Alles is er groot aan. En opera is ook een bij uitstek burgerlijke kunst ...’ Neem de term ‘burgerlijk’ in de negatieve zin, en het kan verklaren waarom Sellars de politieke lading in zijn opera zo dik en clichématig aanbrengt. De vraag is dan alleen: wat schiet je er mee op? Misschien bedoelt hij het niet zo, maar is de politieke interpretatie uiteindelijk dan niet alleen maar een verkoopargument in een tijd van ‘political correctness’? Bovendien, wat is voor mensen die komen voor het verhaaltje, de impact van het neerslaan door privé-politie van zwervers die in een riool leven? Op tv kan je het allemaal van dichtbij zien en minder knullig in beeld gebracht.

### De Grot

Over tv gesproken: in het Holland Festival was er een andere voorstelling die verrassende parallellen vertoonde met *Pelléas et Mélisande*. Het ging om het ‘videomuziektheater’ van Steve Reich en Beryl Korot, *The*

*Cave*. Waar Debussy het orkest wilde als een personage met muziek als spraak, gaat Reich een stap verder. Bij hem genereert de gesproken tekst van de personages het muzikale verloop. *The Cave* is niet de eerste keer dat Reich in zijn muziek met tekst werkt. In 1965/66 maakte hij van flarden speech die hij op straat had opgenomen fascinerende muziekwerken als *It's gonna rain* en *Come out*. De rechtstreekse voorloper – in dubbel opzicht – is echter *Different Trains* uit 1988 voor strijkkwartet. Eigenlijk is het een werk voor strijkers en stemmen, want Reich heeft stukken tekst – die deels over zijn eigen (joodse) achtergrond gaan – gesampled tot muzikale modules die duidelijk de vormgeving van het kwartet bepalen.

Voor *The Cave* is Reich uitgegaan van zo'n 150 uur aan interviewmateriaal dat hij op band had staan. Afzonderlijke zinnen werden geselecteerd op basis van hun narratieve inhoud, begrijpelijkheid en spreekmelodie. Een sample zonder betekenis kon daarom niet gebruikt worden, hoe mooi die verder ook was. Omgekeerd, kon een interessant fragment slechts een plaats krijgen als het ook een muzikale structuur had die past bij de andere gekozen citaten. De geselecteerde samples werden vervolgens omgezet in een muzieknotatie, die dan weer de muzikale module vormde waarrond de gehele compositie voor dertien instrumentalisten, strijkkwartet en zangers werd geschreven. Het beeldmateriaal van *The Cave* bestaat voor een groot deel uit videofragmenten waarin de geïnterviewden de gebruikte uitspraken doen. Dit versterkt nog Reichs benadering, waarin de muziek niet het personage (de spreker) karakteriseert of suggereert. De muziek is het personage zelf; het is hun tempo, melodie en timbre.

Voor de vormgeving gebruikte videocineaste Beryl Korot een gelijkaardige techniek. Enkele van de vijf grote videoschermen vertonen steeds close-ups van de geïnterviewden; andere schermen tonen een uitvergroot detail of hetzelfde beeld in een kleine faseverschuiving. Soms wordt door twee slagwerkers de uitgesproken tekst, in zijn eigen ritme, ingetikt op het scherm. Doordat de scène louter vertikaal is opgebouwd, ontstaat zo een kaleidoscopisch filmbeeld dat het documentaire karakter van het werk nog benadrukt. De *cave* is de oudtestamentische grot van Makpela, gelegen in het huidige Hebron op de westelijke Jordaanoever. Volgens de overlevering is het daar dat Abraham en zijn wettige vrouw Sara begraven liggen. Het boek *Genesis* vertelt de geschiedenis van Abraham, Sara, Hagar, Izaak en Ismael. Abraham was de zoon van

een beeldhouwer in Ur, in het huidige Irak. Nadat hij een aantal godenbeelden verwoest had vanuit de overtuiging dat er slechts één ware God is, moest hij met zijn vrouw Sara vluchten naar Egypte. Toen ze van daar weer verdreven werden naar Kanaän, ging met hen ook de Egyptische Hagar mee (volgens de meeste verhalen als slavin, volgens sommigen een prinses die hen uit vrije wil volgde). Sara kon geen kinderen krijgen en had er aanvankelijk geen problemen mee dat Abraham en Hagar een zoon kregen: Ismael. Later baarde Sara op hoge leeftijd (96!) toch nog zelf een zoon van Abraham: Izaak. Gevolg: alsnog afgunst en rivaliteit en Sara, de wettige echtgenote, verplicht Abraham Hagar en zijn oudstgeboren, maar onwettige zoon de woestijn in te sturen. Volgens de koran, die dezelfde personages kent, vindt Hagar in haar zoektocht naar water de bron Zamzam, waar later Mekka zou ontstaan. Wanneer Abraham sterft komen Izaak en Ismael nog even bij elkaar om hem te begraven in Hebron. Ismael is nu de stamvader van de Arabieren, Izaak van de joden en Abraham is uiteindelijk de stamvader voor de drie grote monoteïstische godsdiensten. In de loop van de geschiedenis zijn boven de grot van Makpela achtereenvolgens op elkaar een gebouw uit de tijd van Herodes, een Byzantijnse kerk en een moskee uit de twaalfde eeuw verzezen.

### Ballingschap

De manier waarop Reich en Korot dit verhaal weergeven, is door in de drie delen van *The Cave* achtereenvolgens aan joden, islamitische Palestijnen en Amerikanen te vragen wie Abraham, Sara, Hagar, Izaak en Ismael zijn. De (selecties uit) de antwoorden bieden, net als het scènebeeld, een grote eenheid waarbinnen een enorme variatie aan aksenten en interpretaties. Joden en Palestijnen weten meteen wie Abraham c.s. zijn. Zij vormen overduidelijk een levend deel van hun geschiedenis; het zijn verhalen uit een ver verleden, maar ook nog steeds actuele referentiepunten waarmee mensen hun huidige plaats in het Midden-Oosten herkennen. Islamitische Palestijnen en joden zijn zich ook zeer bewust van hun gemeenschappelijke historische achtergrond: 'and Ishmael, to the desert. – He was kicked out, will constantly fight. – We can see them in the street. – He's our relative.' Bij de kristelijke of joodse Amerikanen is de kennis nog enigszins vergelijkbaar, hoewel hier juist vaak afwijkende – feministische of rasbewuste – interpretaties bovenkomen: Sara als de sterke vrouw zonder wie Abraham niets zou klaarspelen en die ook de echt funda-

mentele beslissingen neemt, of Hagar als het beeld van de gebruikte zwarte vrouw. Voor anderen betekenen de bijbelfiguren niets: Abraham Lincoln? Ismael uit *Moby Dick*? Joden en moslims weten wie Abraham is, bij hem vinden ze hun wortels. Voor de Amerikanen lijkt dat anders te liggen, zij hebben de keuze uit verschillende Abraham-verhalen, die alle een betekenis hebben.

Waar *Pelléas et Mélisande* gaat over de onmogelijkheid te vertrekken, is in *The Cave* bijna iedereen weggegaan. Abraham, Sara, Hagar, Ismael, joden, Palestijnen, zwarte Amerikanen: bijna allen kennen vlucht, ballingschap, diaspora. Sellars mag zijn voorstelling dan expliciet met een politieke betekenis laden, in vergelijking met het werk van Reich en Korot komt ze heel simpel over. Zijn politieke interpretatie biedt op de opera van Debussy een nieuwe kijk, die van toch nog spannend theater maakt van wat anders misschien een vreselijke draak zou zijn. Maar inzake Malibu, aids, politieke crisis of het einde van een tijdperk biedt hij weinig nieuwe of verhelderende inzichten.

Reich en Korot hebben expliciet geen politieke bedoelingen; zij noemen hun werk etnografisch en 'a documentary music theatre work'. Toch biedt juist de complexiteit van hun werk, het samenbrengen van eenheid en verscheidenheid, in belangrijke mate stof tot nadenken – niet alleen over muziektheater vandaag, maar ook over de politieke verhalen rond Palestina. In plaats van muziektheater met 'belcanto' op de scène, hebben Reich en Korot gekozen voor een taal van docudrama. Hun personages zijn geen ideeën of symbolen, maar mensen – hoewel 'gesampled'. Bovendien komt de complexiteit van hun verhalen (joden en moslims die een geschiedenis delen, en toch, al dan niet met de wapens, vechten voor elke meter grond) tot uiting in de veelvoudigheid van het scherm, de diversiteit van de muzikale bronnen, de verhouding tussen vertellers en vertellingen, de onwillekeurige vergelijking tussen zekerheid van je wortels en daarvoor vechten en het vrijblijvende nomadische van de Amerikanen. Reich en Korot mogen dan wel stellen dat ze bezig zijn met een etnografische documentaire, ze slagen er wel in in mijn hoofd een dramavoorstelling te maken, die wel degelijk problemen en vragen formuleert over de organisatie van de wereld.

Hugo Durieux