

# Reflecties over opera, film en choreografie

Pieter T'Jonck over *Hertog Blauwbaards Burcht* van Anne Teresa De Keersmaeker

Met de encenering van *Hertog Blauwbaards Burcht* van Béla Bartók gaat Anne Teresa de Keersmaeker voor de vierde maal in dialoog met het werk van Bartók, na *Bartók/Aanteekeningen*, *Mikrokosmos* en de film *Rosa* met Peter Greenaway (waarvan ze de choreografie later ook hernam in *Kinok*). Het merkwaardige is dat De Keersmaeker deze encenering aangrijpt om ook dat oudere werk te herkennen en de stukken naast elkaar te plaatsen, al hebben zij strikt gesproken niets met elkaar te maken. Daardoor krijgt de voorstelling de vorm van een dubbele dialoog: enerzijds is er het omkijken in verwondering naar de vroegere omgang met Bartók's werk, in het licht van een nieuwe encenering, anderzijds is er het toetsen van eerdere ervaringen met deze componist aan een totaal ander genre.

Tussen het moment waarop dit stukje geschreven werd en de voorstelling is ondertussen heel wat tijd verlopen. Een meticuleuze analyse van de dramaturgie was mij, door het verdwijnen van veel details uit de onmiddellijke herinnering, daardoor niet meer mogelijk, maar des te sterker blijven bepaalde beelden en ervaringen hangen. De allereerste is zonder twijfel de buitengewone ruimtelijkheid en kracht die de operamuziek van Bartók, in de handen van dirigent Lothar Zagrosek, plots verwierf. De ontwikkeling van thema's in de muziek bleek, in tegenstelling tot de beluistering op cd, plots op een glasheldere manier te beantwoorden aan de ontwikkeling van het drama. Het statische van de handeling – in deze encenering wordt handeling zelf eerder gesuggereerd door de wijzigingen in het scènebeeld van Gisbert Jäkel dan door concrete gebaren of handelingen van de twee zangers, Victor Braun en Zvetelina Vassileva – wordt daardoor volledig opgeheven en verplaatst naar de intense ruimtelijke dramatiek van de muziek zelf.

De handeling wordt ook op een tweede manier verplaatst: de opera wordt doorsneden door filmbeelden van Thierry De Mey. Die filmbeelden begeleiden het openen van nieuwe deuren in Blauwbaards burcht en tonen zo wat door Judith beschreven wordt in de zangpartij. Een letterlijke weergave van wat Judith zegt zijn deze filmfragmenten echter niet. We zien dansers en danseressen die elkaar op een hartstochtelijke, maar soms ook brutale, harde manier aanraken en afstoten. Die dans lijkt

zich in kelders af te spelen, met ruw gemetste gewelven, een verwijzing naar de donkere, sombere sfeer in de burcht. De keuze om de handeling op deze wijze te representeren is in zekere zin een evidentie: het is overduidelijk dat de wijze waarop Blauwbaards burcht in de opera en het libretto van Béla Balasz weergegeven wordt, een nauwelijks verholten weergave is van de psyche van de protagonist. Deze gelijkstelling tussen huis en psyche is trouwens, minstens sinds de romantiek, een overbekende topos, waarbij (verborgen) kelders en zolders, als achterkamers van het wakende bewustzijn, steeds weer de meest gruwelijke verrassingen blijken te bevatten. De filmbeelden baden in een vreemd roodachtig licht, dat de bloeddoodrenkte taferelen achter de deuren van de burcht weergeeft. Film wordt hier dus ingezet om zijn overduidelijke capaciteit om eerder dan theatrale beelden een droom-werkelijkheid te tonen.

De Keersmaeker nuanceert dit evidente gebruik van film echter, net als in *Woud*, een voorstelling die in veel opzichten als een reflectie op de spanning tussen het medium theater en het medium film kan beschouwd worden. Op het einde van de opera, als Judith Blauwbaard uiteindelijk de sleutel van de laatste deur van de burcht ontfutseld heeft, verschijnen er geen filmbeelden om de vroegere vrouwen van Blauwbaard te tonen, maar zien we echte danseressen die een na een opduiken uit de duisternis van de achterscène. Als Judith tot dan toe Blauwbaard in het defensief gedreven heeft, en zijn sombere wereld opengebroken heeft door haar voortvarend aandringen om tot zijn burcht – zijn innerlijk – door te dringen, dan keert de situatie nu plots om. Blauwbaard omkleedt nu ook Judith, net als zijn vroegere geliefden, met gewaden en juwelen, waaronder zij langzaam verstart, om ten slotte met de vroegere geliefden te verdwijnen achter de gesloten deuren van de burcht. Er zit een bijzonder bittere noot in de afloop van dit psychisch drama, die weinig gemeen heeft met de overlevering van de Blauwbaard-thematiek, maar alles te maken heeft met een moderne ervaring van de communicatie tussen mannen en vrouwen. De lezing die De Keersmaeker hier geeft van de opera strookt in elk geval volledig met de verklaring die Balasz zelf schreef bij zijn libretto. De werkelijke scenische ruimte verschijnt hier dus als de ruimte

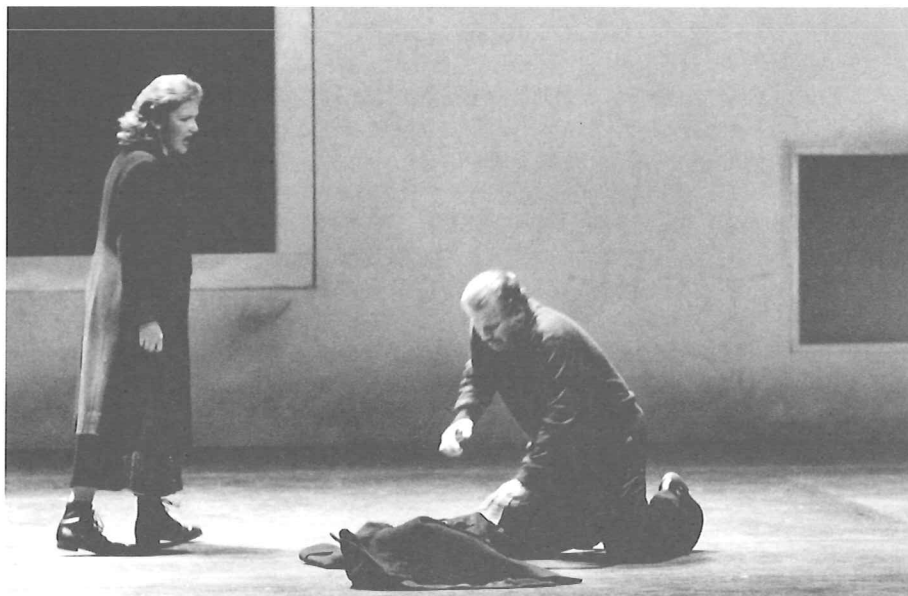
van de desillusie, van de povere en bittere werkelijkheid, terwijl de filmbeelden juist de – weliswaar getormenteerde – ruimte weergeven waarin de dingen (nog) in beweging zijn.

Een ander filmbeeld staat centraal in het geheel van de voorstelling, en vormt de eigenlijke schakel tussen de opera en de eraan voorafgaande choreografieën op *Mikrokosmos* en *Quatuor nr. 4*. De opera zelf is geconstrueerd binnen een raamvertelling, waarin een minstreef het komende drama aankondigt vooraleer het doek opgaat. Die raamvertelling wordt hier gerepresenteerd door een zwart-wit film van een oude vrouw, die in het Hongaars een verhaal vertelt. Op een geraffineerde manier wordt in de tegenstelling tussen zwart-wit en kleur een absolute werkelijkheid getoond: het grijze leven is pas te harden door de herinnering aan die enkele momenten waarop alles kleur scheen te hebben – bloederig in dit geval, maar... Deze ingreep is een bijna voor de hand liggende voorstelling van het kader van waaruit we de komende opera kunnen bekijken, als een gecondenseerde herinnering aan een passioneel moment. De opera wordt daardoor nadrukkelijk vanuit een vrouwelijk perspectief verteld, en dat is ook zichtbaar in de encenering, waarin Blauwbaard onder het geweld van Judiths aandrang nauwelijks stand kan houden, tot hij op het allerlaatste moment ramen en deuren weer dichtgoot.

Maar door de plaats van het filmfragment, net na de meer dan tien jaar oude dansstukken die eraan voorafgaan is het zeer verleidelijk om ook de heropvoering van die dansstukken als herinneringsarbeid te lezen, om de emotie waarop ze dreven terug tot leven te wekken. Zo'n reconstructie kan echter nooit exact zijn. Het zal altijd een dubbel zijn, waarin de oorspronkelijke contouren vervaagd en overschreven zijn door latere geschiedenissen. En dat is ook inderdaad zichtbaar, en maakt ook het intense genot uit van deze choreografische inleiding tot de opera.

In *Mikrokosmos* zien we Johanne Saunier, die in de allereerste voorstellingen van dit stuk de partner was van Jean-Luc Ducourt, weer opduiken in een interpretatie van deze rol die tegenover Olivier Koch heel wat meer zelfzeker is dan de schuchtere plaats die zij destijds aannam tegenover Ducourt. Of vergis ik mij? De bezetting van het daarop volgende *Qua-*

tuor nr 4 heeft niets meer te maken met de oorspronkelijke bezetting van *Bartók/Aantekeningen*. En hier is het verschil in kleur werkelijk frappant. Voor de encenering werd, net als destijds voor de oorspronkelijke voorstelling, Gisbert Jäkel aangetrokken. Hij heeft een decor ontworpen dat, met wat wijzigingen, de drie stukken lang dienst blijft doen. Was zijn scènebeeld destijds dat van de troosteloze schoolfeestzaal, waar vier meisjes tegen het ongenadig harde licht van tl-buizen in zichzelf willen tonen, hier bevinden we ons in de oneindig veel meer unheimliche ruimte van parkeergarages of kelderruimtes. De situatie is harder, maar zo ook de vrouwen, geen meisjes, die hier op de scène staan. In hun bewegen zit een resoluutheid die minder roekeloos-enthousiast, maar veel zelfbewuster is dan de originele voorstelling was. Het spel wordt harder gespeeld. Er zit wat eelt op de dans, hernoemen na zoveel jaar, al heeft ze tegelijk nog steeds de buitengewone charme van vroeger. Het gaat hier om onmerkbare details, kleinigheden die nauwelijks nog terug te voeren zijn op een precies detail. En dat is toch absoluut fascinerend, hoe het mogelijk blijkt te zijn om in dans het nauwelijks te doorgronden mechanisme waardoor verschuivingen optreden



Hertog Blauwbaards Burcht - De Munt / Herman Sorgeloos

in de herinnering op een direct-aanschouwelijke manier aanwezig te stellen. Iets wat in film ten enenmale onmogelijk is.

Het mooie van deze erg bescheiden opera-productie zit hem vooral hierin, dat De Keersmaecker erin slaagt om tegelijk het werk van de componist en de librettist van de opera alle

eer aan te doen en een eigen traject in te schrijven in de voorstelling. Daarbij blijkt ze meer dan ooit een meester in het intuïtief aanvoelen van de inzetbaarheid van zo diverse media als theater, zang en film om verschillende aspecten van een complex thematisch kluwen recht aan te doen.

## ‘De kunstenaar scheidt, terwijl de criticus schaapt’

Marleen Baeten zag *Anna Blume hat ein Vogel* van Theater Zuidpool

‘Droeg voorheen de ontroering vrucht in het afbeeldsel, in de moderne kunst moet de ontroering vrucht dragen in het middel. Dat is in de schilderkunst: de verf. In de literatuur: de typografie. In het theater: de vestiaire.’ De laatste zin is een toevoeging van Koen De Sutter aan een citaat van Theo Van Doesburg, die in 1924 De Stijl oprichtte. Het fragment komt uit *Anna Blume hat ein Vogel* (Theater Zuidpool) en het is typerend voor het anarchisme waarmee Koen De Sutter en zijn ad hoc-ploeg flirten met materiaal en ideeën uit de beginjaren van de moderne kunst. De voorstelling maakt deel uit van een traject doorheen de twintigste eeuw dat Theater Zuidpool gedurende de komende vier jaar uitzet. Men wil onder andere nagaan wat de belangrijkste vernieuwingsbewegingen – die zich vooral in de beeldende kunst en in de poëzie gemanifesteerd hebben – tweewegbrachten in het theater.

Het is allesbehalve de bedoeling om museum-theater te brengen; het experiment staat voorop.

*Anna Blume hat ein Vogel* is een onderzoek naar de mogelijkheden van het dadaïsme (1916-1923) voor het theater, met Kurt Schwitters (1887-1948) als centrale figuur. Een onzinnige inhoud vraagt om een onzinnige vorm, zo luidde het dadaïstische adagio. Schwitters, die regelmatig benadrukte dat hij geen *dada* maar *Merz* maakte, ging nog een stapje verder: ook zijn materiaal bestond uit ‘onzin’. In plaats van verf gebruikte hij advertenties, treinkaartjes en ander afvalmateriaal. Zijn teksten bouwde hij op met zinsneden die hij opving, met lettergrepen uit reclamefolders en kranten, met schuttinggeschriften, zoals de openingszin van het bekende gedicht *Anna Blume hat ein Vogel*.

Trouw aan de opzet van Theater Zuidpool maakte regisseur Koen De Sutter geen documentaire, geen historische reconstructie van Ca-

baret Voltaire (Zürich, 1916 e.v.) of van de optredens van Kurt Schwitters, Theo en Nelly Van Doesburg en Vilmos Huzsar in Nederlandse parochiezalen in 1923. De geest van Schwitters is des te meer aanwezig. Je ademt hem meteen in bij het betreden van Theater Zuidpool. Tweeëntwintig kunstenaars en studenten van de nabijgelegen academie transformeerden het hele gebouw in *Merz*, waarmee de toon gezet is. De voorstelling is, zoals het hoort, een collagevoorstelling: tussen de twee bedrijven van een klein toneelstuk in de grote zaal worden drie performances opgevoerd, elk in een andere ruimte. Een *Merz*klankband – een montage van radioreclame, straatgeluiden en flarden van gesprekken – vergezelt je tijdens je verplaatsingen door het gebouw.

Het toneelstuk, het enige onderdeel van de voorstelling waarin de vier acteurs meespeelen, krijgt een cabaretseke behandeling met