was, wordt zachter; wat accuraat was, omfloerst; wat je een wrange nasmaak naliet, heeft nu iets ontroerend. Vertederend is het woord.

In menig opzicht is *Kontakthof* nu een spiegelbeeld van *Kontakthof* toen. Om maar iets te zeggen: twintig jaar geleden kreeg je als toeschouwer de indruk dat al die jonge dansers in hun afgrijselijke satijnen jurken en duffe confectiepakken lang niet zo lelijk en kneuterig waren als ze eruit zagen. Nu lijkt het wel of diezelfde jurken oude dames fleuriger maken en diezelfde pakken oude heren pronter. "Goed geconserveerd", maar tegelijk ook zonder complexen. Zit er her en der wat buik aan? Geen nood: nu hebben ze tenminste iets om mee te waggelen. Spierwitte benen? En dan?

6. Gaandeweg bekruipt je dan ook de vraag wat voor soort mensen Bausch eigenlijk voor ogen stond toen ze dit werk zoveel jaren geleden concipieerde. Jongere of oudere? Mensen die, zoals bij het begin van het stuk, hun mooi gebit laten bewonderen... of hun duurbetaalde prothese?

Zoals gezegd, was de eerste cast accurater. Maar daartegenover staat dat de thematiek en de setting eigenlijk beter gediend zijn met ouderdom dan wel met jeugd. Jonge mensen die rondhangen in een aftandse danszaal: het is alleen plausibel als theatermetafoor. Met oude mensen liggen de zaken anders: de situatie oogt realistischer. Naar verluidt dateert de idee van een oude bezetting overigens al van jaren terug: het stuk zou door de oorspronkelijke dansers worden heropgevoerd wanneer zij zelf waren vergrijsd. Aangezien dat alsnog niet het geval is, moet het gemis aan theatrale geloofwaardigheid worden gecompenseerd door geloofwaardigheid *tout court*.

7. Reprises (in de zin van revivals) zijn altijd heikele ondernemingen. Sommige stukken, hoe schitterend ook, zijn zo tijdsgebonden dat een opgraving niet anders kan dan een flinke tegenvaller opleveren. Om de hierboven aangehaalde reden is dit hier dus duidelijk niet het geval: de vorm mag dan al gemeengoed zijn geworden, het is een feit dat hij nog werkt. Ten bewijze: na de opvoering kwamen er van jonge kant aanmerkingen die klonken als de onze, twintig jaar geleden. Ze hielden steek, vonden wij, toen. En geen steek, vonden wij, nu.

Wie de oorspronkelijke versie heeft gezien en ouder is geworden met het stuk, komt dus onvermijdelijk tot de conclusie dat het ideale *Kontakthof* wellicht de combinatie van beide versies is. Scherp als de eerste en mild als de laatste. Wegens technische beperkingen van de Wuppertaler cast schiet de huidige voorstelling daarvoor evenwel tekort, is het bereikte effect hooguit hologram-achtig, en blijf je zitten met het gevoel dat een heropvoering, over enkele jaren, met de oud geworden echte dansers, toch beter zou zijn geweest. Al is het natuurlijk nog niet te laat. De titel van één der gebruikte schlagers kan ook gelden voor reprises: *Einmal ist keinmal.*

Rud Vanden Nest

KONTAKTHOF
REGIE, CHOREOGRAFIE: Pina Bausch
SCENOGRAFIE, KOSTUUMS: Rolf Borzik
DANS: Dames en heren uit Wuppertal, ouder dan 65
PRODUCTIE: Tanztheater Wuppertal

TRI SESTRY (PETER EÖTVÖS/DE MUNT)

Hou op met fluiten, Masja!

[VANOP DE SCÈNE WEERKLINKT EEN ACCORDEON]

OLGA, MASJA, IRINA
De muziek is zo opgewekt!
Ik denk dat we binnenkort zullen te weten komen waarom
we leven, waarom we lijden.
De tijd komt dat we zullen weten waartoe al dit lijden dient.
Maar ons lijden zal veranderen in vreugde voor hen
die na ons zullen leven en die wie nu leeft met goede woorden
zullen gedenken.
O, die muziek! Ze gaan weg van ons; één is al vertrokken,
helemaal en voor altijd.

[OPENINGSFRASE VAN *TRI SESTRY, NR. 1, PROLOOG*]

Peter Eötvös' opera begint waar Tsjechovs stuk eindigt. In de eerste drie scènes – door Eötvös zeer passend 'sequenties' genoemd – krijgen we drie keer het verhaal van de *Drie Zusters* te horen, telkens vanuit een ander perspectief verteld. De eerste, strak opgebouwde sequentie staat in het teken van de jongste zus Irina, om wiens hand baron-luitenant Toezenbach en kapitein Soljony dingen. De tweede sequentie herneemt dezelfde gebeurtenissen (de brand, de dokter die de waardevolle pendule breekt, het gekeuvel van de officieren die binnenkort het stadje zullen verlaten), maar is veel verhalender. Ze laat volop ruimte voor het tot niets leidende gepraat dat we zo goed kennen uit Tsjechovs stuk. Meer dan in de andere sequenties is hier enige ontwikkeling van het hoofdpersonage, Andrej. Aanvankelijk roept hij uit dat hij fier is op zijn positie in het lokale bestuur en verdedigt hij zijn vrouw Natasja, met wie de drie zussen het voortdurend aan de stok hebben en die hem bedriegt met Andrejs overste Protopopov. Op het einde van de sequentie beklaagt Andrej zich over zijn huwelijk met Natasja en blikt hij nostalgisch terug naar het verleden: 'Waar is mijn verleden naartoe, toen ik jong, blij en slim was? Toen heden en toekomst nog met hoop vervuld waren?' (Nr. 20 - Monoloog van Andrej). Niet zonder ironie vervolgt hij enkele minuten later: '(half gesproken) Het heden is afstotelijk, maar wanneer ik aan de toekomst denk, (zingt) dan is die mooi!' (Nr. 20 - Monoloog van Andrej). Andrejs monoloog vormt een mooie overgang naar de derde sequentie, waarin de tweede zus Masja en commandant Versjinin, allebei ongelukkig getrouwd, elkaar hun liefde verklaren. Deze sequentie – en dus ook de opera – eindigt met een afscheidsscène die de twee afscheidsscènes uit de eerste sequentie doet verbleken. Als een kolkende vulkaanmassa zoekt de zo lang onderdrukte emotionaliteit haar weg naar buiten. Maar het is te laat. Nadat Versjinin definitief vertrokken is met het leger, nemen echtgenoot Koelygin en oudste zus Olga de ontredderde Masja opnieuw op in hun dagelijkse sleur.

Muzikale weerhaken

Naar binnen geslagen dramatiek en de tijd die stil lijkt te staan. Eötvös heeft de ziel van Tsjechovs werk in het algemeen en van *Drie Zusters* in het bijzonder vertaald in

MASJA [MET PIJN]
Wat gebeurt er met mij?

OLGA
Kalm toch, Masja!

KOELYGIN
Mijn goede Masja... [GAAT AF] ... je bent mijn vrouw.

IRINA
Mijn God!

OLGA
Mijn God! Waar is alles heen?
Hou op met fluiten, Masja! Hou op met fluiten!

[SLOTREGELS VAN TRI SESTRY, NR. 26 - IN DE TUIN *DERDE AFSCHEID*]

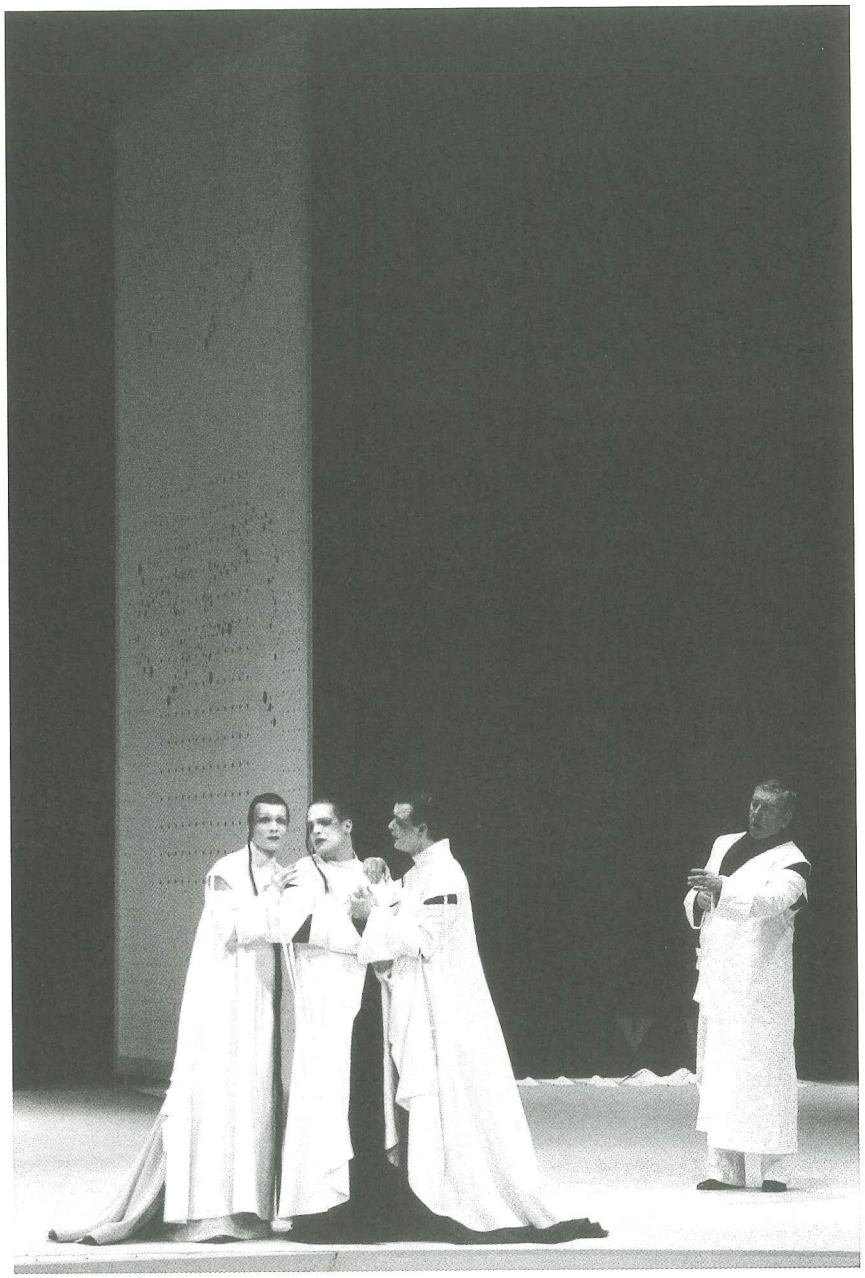
een structuur van herhaling en driehoeken: Olga - Masja - Irina (proloog), Irina - Toezenbach - Soljony (eerste sequentie), Andrej - zijn zussen - Natasja (tweede sequentie); Masja - Versjinin - Koelygin (derde sequentie). Het bijzondere aan deze opera is de consequentie waarmee de tekstdramaturgische uitgangspunten omgezet worden in een hedendaags klassieke muziekdramaturgie. 'Mijn muziek is theatrale muziek; het is geen begeleidende muziek, maar op zich al een vorm van theater.' (Peter Eötvös in een interview in *Musik Texte* nr. 59, juni 1995, geciteerd in het programmaboek van De Munt). Theater heeft voor Eötvös duidelijk niets te maken met anekdotiek, pathos of spektakel. Zo is de accordeonmuziek waarmee de opera begint geen Russische volksmuziek, maar een lang aangehouden, hoge klank. De klank is letterlijk en figuurlijk onbestemd: om het contact met de dirigent te vergemakkelijken zit de accordeonist wel in de orkestbak – achter een donkere, doorzichtige glazen plaat om het geluid te dempen –, maar het geluid weerklinkt uit een luidspreker in de toneeltoren. De bevreemding wordt compleet wanneer de drie zussen beginnen te zingen: 'De muziek is zo opgewekt!' Zoals acteurs hun spel soms laten aanschuren tegen de tekst, voorziet Eötvös de tekst geregeld van muzikale weerhaken. Muziek heeft echter een grotere 'actieradius' dan acteursspel. De milde ironie waarmee de eeuwige twijfel getoonzet wordt, situeert zich nog op het niveau van de personages. Daarnaast creëert Eötvös' compositie echter ook een universum dat het niveau van de personages overstijgt. Met filmische allures schept zijn muziek een sfeer van voorbestemdheid. De hoge accordeontoon – melancholisch en dreigend, verleden en toekomst – keert geregeld weer. Wanneer Masja aan het einde vraagt 'Wat gebeurt er met mij?', wordt de accordeon versterkt met de flageolettonen van de strijkers en misschien ook wel van enkele blazers. Tegen dat Olga zegt 'Hou op met fluiten, Masja! Hou op met fluiten!', is het geheel aangezwollen tot een haast ondraaglijk geluid. Het universum staat op springen onder de druk van alle onvervulde verlangens. Maar de personages dragen gelaten hun lot; de flageolettonen verstommen onder een zachte gongslag die de opera afrondt.

Abstractie en individualiteit

Ongeveer tegelijk met de opvoeringen van *Tri Sestry* in De Munt beleefde de *Drie Zusters* van Stan en Cie. de Koe. zijn première. Hun lezing was er één van de leegte die onder het eindeloze gebabbel schuilgaat: onderhoudend theater waarin elke acteur een karikatuur van zichzelf speelde, even leeg als de burgerlijke leegte die ze opvoerden, met soms een tikkeltje wanhoop van dertigers die vaststellen dat het hoog tijd wordt om keuzes te maken vooraleer 'de tijd' in hun plaats kiest. Peter Eötvös' *Tri Sestry* is geen theater van de leegte, maar een theater van de innerlijkheid, meer bepaald van een soort universele innerlijkheid. Een theater van het verlangen, van de onderhuidse passie, zonder pathetiek. Om elke mogelijkheid tot dramatische interpretaties de pas af te snijden koos Eötvös voor een uitsluitend mannelijke bezetting: de vier jonge vrouwen worden door contratenoren vertolkt en de stokoude dienstmeid Anfisa door een erg lage bas. Zo ontstaat een madrigaal van dertien mannenstemmen, waarin ook ruimte is voor meer theatrale elementen. De zanglijnen van Natasja (sopraan) bevatten krachtige verwijzingen naar de wereld van het cabaret. Andrej, de meest tragische figuur – of tragikomische, want niemand luistert naar hem –, heeft de meest gezongen rol en wordt vertolkt door een lyrische bariton. Voor de andere stemmen evolueert de vocale schriftuur tussen 'meer gesproken' (verwant aan het *Sprechgesang*) en 'meer gezongen'. Waar in de gewone opera gezongen wordt wanneer woorden tekortschieten, is het hier eerder omgekeerd: men praat als men niet meer kan zingen. Dikwijls is dat beklemmend; soms is het grappig of resulteert het in een tragikomische mengeling, zoals in de eerste sequentie: als antwoord op de pathetische, gezongen liefdesverklaring van Toezenbach zegt Irina zeer snel, met een hoog muizenstemmetje: 'Praat me niet over de liefde.' De instrumentale partij ligt volledig vast, maar de notatie van de vocale lijnen laat op bepaalde plaatsen een ruime interpretatiemarge toe, wat het geheel verlevendigt.

De combinatie van abstractie in de uitgangspunten (structuur en bezetting) enerzijds en ruimte voor individualiteit in de muzikale invulling anderzijds is één van de sterktes van deze opera. Zo wordt elk personage getypeerd door een instrument (verschillende soorten blazers, slagwerk en contrabas) dat de zangstem volgt; de strijkers vormen de muzikale evenknie van de drie zussen als geheel. Stel u er echter geen *Peter en de wolf* bij voor. Het is een structurerend principe dat zeer open gehanteerd wordt. De muzikaliteit van het alledaagse (o.a. de Russische taal, theekopjes en lepeltjes) en allerlei muzikale verwijzingen worden al even gedoseerd aangewend. 'Gedisciplineerde vrijheid' houdt Eötvös bezig, zowel op het niveau van de compositie als in de uitvoering. 'Jazz ademt precies die geest. De musici zijn erg gedisciplineerd, moeten formeel, ritmisch en harmonisch heel goed op de hoogte zijn, maar daarbinnen komt het individu aan bod. Een orkestmuzikant wil dat ook, maar de structuur laat het niet toe, hij moet zich met een grotere massa verenigen. Het is eigenlijk een sociale aangelegenheid: vijf muzikanten of vijftig, dat is anders. (...) De ensemblemuziek heeft een nieuw model geschapen in de tweede helft van de 20ste eeuw, tussen jazz en symfonische praxis in. Daarom is het ensemblespel actueel op dit moment.' (Peter Eötvös in gesprek met RudyTambuyser, *De Morgen*, 4 maart 2002).

Peter Eötvös koos dus voor een klein ensemble van achttien muzikanten: omwille van muzikale principes, maar ook omwille van de overeenkomsten met de ingehouden dramatiek van Tsjechov. Maar zoals de meeste operahuizen beschikt de Opera van Lyon over een volledig symfonisch orkest. Vanuit zijn ervaring als dirigent – meer bepaald bij *Donnerstag*, de eerste dag uit de opera *Licht* van Stockhausen, waarin het orkest beurtelings plaatsnam in de orkestbak en op het podium van de Scala van Milaan – kwam Eötvös op het idee om de resterende vijftig muzikanten achter het podium te plaat-



Tri Sestry *DE MUNT, L'OPERA NATIONAL DE LYON, LE THEATRE DE CHATELET* FOTO JOHAN JACOBS

sen. Het afgeslankte symfonieorkest brengt variatie in de muzikale kleuren van het ensemble en vergroot de akoestische ruimte wanneer de theatrale ruimte zich uitbreidt: van het salon naar de tuin of van de intimiteit van één tot drie personages naar de drukte van meer personages. Eötvös' filmische ervaring inspireerde hem zelfs tot het opsplitsen van het symfonische orkest in één groep links en één rechts, zodat hij een stereo-effect kon bereiken. In Brussel heb ik daar niets van gemerkt. Wellicht was het procédé niet haalbaar in De Munt. Omdat het podium er niet diep genoeg is, nam het grote orkest plaats in de repetitieruimte op de vierde verdieping van De Munt en werd hun muziek via luidsprekers het podium opgestuurd.

Mentale ruimte

Wat kan een enscenering nog toevoegen aan zulk een sterk muziekdramaturgisch geheel? Omdat Peter Eötvös een regieconcept wenste dat niets te maken had met het Russische realisme, vroeg hij de Japanse choreograaf en regisseur Ushio Amagatsu. Samen met beeldend kunstenaar Natsuyuki Nakanishi concentreerde die zich op de symboliek van de cijfers drie (drie zussen, de driehoeksrelaties in de drie sequenties) en twee (twee orkesten en de verbinding van het mannelijke en het vrouwelijke). Op een zo goed als lege scène bewegen de zangers zich op een manier die geïnspireerd is op het kabukitheater. Voor de achterwand hangen drie immense, met doek bespannen kaders; organisch geordende stippen (sterrenconstellaties?) brengen lichtjes reliëf aan in de effen vlakken. Naargelang de mentale of fysieke ruimte van de verschillende scènes groter of kleiner wordt, draaien de kaders open of dicht en laten ze meer of minder licht binnenvallen. Zowel in de scenografie als in de kostuums is gebroken wit de hoofdkleur, waardoor een meditatief effect ontstaat. De enscenering schept als het ware een mentale ruimte waarin je je ten volle kan concentreren op de muziek.

Deze opera, in deze bezetting en enscenering, is een (hedendaags) monument. Toch zou ik hem graag eens in handen zien van één van de muziektheatergezelschappen die zich het laatste decennium in de schaduw van de opera ontwikkeld hebben. Zij onderscheiden zich immers niet alleen door het schaalverschil (waardoor het tweede orkest waarschijnlijk niet tot de financiële mogelijkheden hoort), maar vooral door hun manier van werken, die veel beter aansluit bij de door Peter Eötvös geformuleerde ideeën over een ensemble. Ik kan me niet inbeelden dat zij de muzikanten in een orkestbak zouden wegstoppen, te meer omdat technische oplossingen voor eventuele akoestische problemen in het verlengde liggen van Eötvös' aanpak. Hedendaagse muziekdramaturgie en onderzoek naar de interactie tussen muziek, tekst, beeld, beweging – eventueel met behulp van technologische middelen – maken immers fundamenteel deel uit van hun dagelijkse praktijk. Wie *The Woman Who Walked into Doors*

(Het muziek Lod & ro theater, coproductie deSingel, Beethoven Academie, Rotterdamse Schouwburg, De Munt) en meer recent *De helling van de oude wijven* (WALPURGIS, coproductie Vooruit, Gent; Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie, Luik; de Ysbreker, centrum voor hedendaagse muziek, Amsterdam) heeft gezien, zal dit ongetwijfeld beamen.

Marleen Baeten

TRI SESTRY
COMPOSITIE: Peter Eötvös
NAAR: Drie Zusters (Anton P. Tsjechov)
LIBRETTO: Claus H. Henneberg en Peter Eötvös
MUZIKALE LEIDING: Peter Eötvös & Roland Böer
REGIE EN SCENOGRAFIE: Ushio Amagatsu
DECORS EN PICTURAAL WERK: Natsuyuki Nakanishi
KOSTUUMS EN MAKE-UP: Sayoko Yamaguchi
BELICHTING: Ushio Amagutsu & Genta Iwamura
IRINA: Oleg Riabets
MASJA: Lawrence Zazzo
OLGA: Alain Aubin
NATASJA: Gary Boyce
TOEZENBACH: Gregor Dalal
VERSJININ: Wojtek Drabowicz
ANDREJ: Albert Schagidullin
KOELYGIN: Nikita Storojev
DE DOKTER: Peter Hall
SOLJONY: Henry Waddington
ANFISA: Jan Alofs
RODE: Alexei Grigorev
FEDOTIK: Valery Serkin
ORKEST: Symfonieorkest van De Munt
CONCERTMEESTER: Thanos Adampoulos & Tomiko Shida
PRODUCTIE: De Munt, Opéra National de Lyon, Théâtre du Châtelet (Parijs)

TODAYULYSSES (JAN RITSEMA & BOJANA CVEJIĆ/KAAITHEATER)

Alles en niets

'Waarover ging het?' Het is een vraag die je vaak gesteld wordt door wie een voorstelling niet gezien heeft. In het geval van *TODAYulysses* is het niet makkelijk daarop te antwoorden. 'Over alles en niets', is een onvoldoende antwoord en toch is het een goede samenvatting van wat Jan Ritsema en Bojana Cvejić in de Kaaitheaterstudio's te zien en te denken gaven.

Als men zich op de letterlijke tekst van de voorstelling zou baseren om uit te maken wat het centrale thema, de leidraad of de inhoud van *TODAYulysses* is, verliest men zich in een veelheid van ideeën, beelden en gevoelens. Probeert men deze multipliciteit toch wat te bundelen door de achterliggende filosofische krachtlijnen uit te zetten, ontkent men daarentegen dat er wel degelijk iets te zien en te horen was. Deze patstelling zou misschien kunnen worden opgeheven door een vergelijking.

Men zou *TODAYulysses* kunnen vergelijken met een innerlijke gedachtegang. Hieronder versta ik niet een onuitgesproken redenering die vertrekt van een bepaalde probleemstelling en die erop gericht is deze te ontrafelen en op te lossen. Een innerlijke gedachtegang is eerder een semi-spontaan, reflexief gebeuren waarbij er een netwerk ontstaat van denkinhouden, zonder dat er een moment in de tijd kan worden aangeduid waarop dit gebeuren aanvangt en zonder dat er een moment is waarop het definitief eindigt.

Het is niet echt mogelijk het begin en het einde van *TODAYulysses* te identificeren omdat het geen voorstelling is in de klassieke zin van het woord. Voorstellen veronderstelt immers iets dat gepresenteerd kan worden, iets dat zichtbaar is voor de toeschouwer. Wat naar voren gebracht wordt, moet met andere woorden tot beeld gemaakt zijn. Het beeld is intermediair tussen een actieve pool – de acteur – en een receptieve pool – het publiek. De voorstelling gaat van start wanneer de acteur bij wijze van spreken een pas naar voor zet, wanneer hij een geprepareerd beeld op het publiek loslaat.

'We are the image!' roept Jan Ritsema tijdens de voorstelling uit. Acteur en publiek zijn geen onderscheiden polen meer die via het beeld op elkaar betrokken worden, maar twee min of meer verschillende realiteiten waarvan de samenkomst in een beeld resulteert. Het beeld is niet meer het vertrekpunt van de voorstelling, maar een product ervan. Of in de woorden van Jan Ritsema: 'The more the connection between the two realities coming together is distant and close, the stronger the image will be.'

Dit heeft tot gevolg dat het duidelijke baken voor het begin van een voorstelling – de presentatie van het eerste beeld – verdwenen is. Als bovendien acteur én publiek het beeld zijn, wordt niet alleen de acteur bekeken maar ook het publiek. De receptieve pool is ook actief geworden. Hoe kan men het begin identificeren als de activiteit verdeeld is over meerdere bronnen en het begin zijn expliciete karakter verloren heeft? Heeft het nog wel zin te spreken over een begin van een schouwspel als niet meer duidelijk is wie er kijkt en naar wat er wordt gekeken?

Dit neemt natuurlijk niet weg dat er wel een eerste zin is waarmee de voorstelling aanvangt. Bojana Cvejićs eerste woorden zijn: 'Zullen we beginnen?' Daarop volgt meteen de bemerking dat het begin op die manier reeds is ingezet. Het is echter een begin dat zichzelf in de staart bijt en meteen om een tweede, 'echt' begin vraagt. Toch is het tegelijkertijd een volwaardig begin omdat het de toon zet van de hele voorstelling. Dezelfde redenen die het vastleggen van een begin bemoeilijken, gaan ook op voor het einde. Het beeld is niet af wanneer acteur en publiek de zaal verlaten. De productie van het beeld gaat verder in de foyer, thuis, bij het zien van een andere voorstelling, etc. Het beeld is in principe nooit af.

Net zoals bij een innerlijke gedachtegang, zijn de elementen van *TODAYulysses* zeer heterogeen en volgen ze geen lineair ontwikkelingspatroon. *TODAYulysses* is een verzameling van filosofische ideeën, nagespeelde filmfragmenten, anekdoten, grappen, beschouwingen over theater, liedjes, etc. die in fragmentarische vorm aaneengeregen zijn. Een beeld haakt in op de atmosfeer van een idee, een woord klampt zich vast aan een toon, een grap haalt een betrekkelijk onverstoorbare con-

TODAYulysses *JAN RITSEMA & BOJANA CVEJIĆ* FOTO HERMAN SORGELOOS