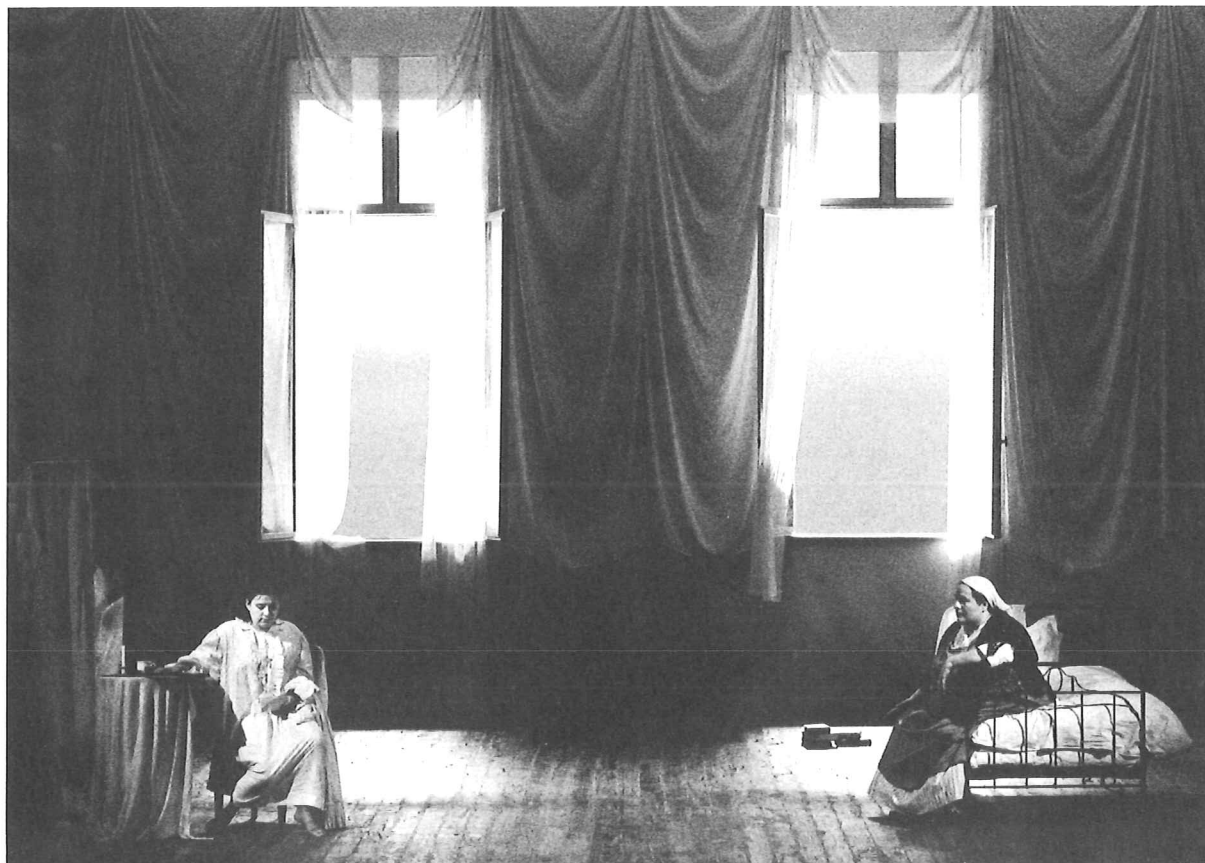


Het spook van de opera



Onegin (De Vlaamse Opera, 1990) Foto Annemie Augustijns

Opera is het meervoud van opus : opera is gebaseerd op het samenspel van verschillende kunstvormen, dixit Marc Clémeur, intendant van de Vlaamse Opera. Als "Gesamtkunstwerk" lijkt de opera bij uitstek geschikt om iets te vatten van het chaotische en complexe tijdsgewricht dat wij het onze noemen. Maar de opera gedraagt zich al te vaak als een log, onhandelbaar, peperduur en conservatief apparaat. Nochtans beleeft de opera op dit ogenblik zo iets als zijn tweede jeugd. Of is het een opflakkering van leven net voor de laatste stuip trekking ? Wat er ook van zij, opera, zijn specifiek productiesysteem en zijn specifieke artistieke mogelijkheden, vraagt om aandacht. De invulling van het woord "beleid" heeft hier alles mee te maken. Gerard Mortier heeft ons geleerd dat de inzet en de visie van één enkel man het verschil kan maken, dat er wel iets losgewrikt kan worden uit honderden jaren oude structuren.

Etcetera sprak met vier mannen die ieder op hun manier binnen hun mogelijkheden opera zijn vitaliteit terug willen schenken : Luc Emiel Roman, leider van de Antwerpse Kameropera Transparant; Jan Van Vlijmen, voormalig intendant van de Nederlandse Opera; Bernard Focroule, opvolger van Gerard Mortier in de Munt en Marc Clémeur, nieuwe intendant van de Vlaamse Opera. Dat deze laatste drie, respectievelijk ook nog componist, muzikant en theater/muziekwetenschapper zijn, wil hun betoog alleen maar nuanceren en verandert niets aan hun opdracht : vechten tegen het spook van de opera en vermijden dat de ultieme voorstelling waarvoor zelfs de sponsor zich geen ticket meer kan veroorloven, wordt gegeven in een zaal die leeg is, terwijl buiten horden gefrustreerde toeschouwers staan te dromen van iemand die op een scène stapt en, in alle eenvoud, zingt wat hij niet gezegd kan krijgen.

Kameropera tussen museum en creatie

Kamertoneel is een vanzelfsprekendheid. Maar kameropera ? Is dat wel denkbaar ? Was opera niet altijd de kunstvorm van de overdrijving, waarin niet alleen gevoelens uitvergroot en door muziek op een nieuw, ander, hoger niveau gebracht worden, maar waarin ook de technische produktievoorwaarden zich op een esoterisch niveau situeren ? Mensen die in een kameropera werkzaam zijn, hebben meestal andere zorgen dan de definitie van hun genre. Wat drijft iemand ertoe om kameropera te maken ? Hoe ontstaat zo iets überhaupt ? We spraken met Luc Emiel Roman, leider van de Antwerpse Kameropera Transparant.



"Transparant is in twee fasen ontstaan. De v.z.w.-structuur die we nu nog gebruiken, werd dertien jaar geleden opgericht, toen een aantal mensen, Denise De Weerd, Will Ferdy, Marina Candaël, Mary Boduin, Jef Burm en nog anderen, aan kabaret wilden gaan doen. Hun min of meer vaste stek was de Arenbergsschouwburg, waar ook Peter Jonckheer meespeelde. Na vier jaar zijn zij ermee gestopt, en verdween de v.z.w. in de lade tot in 1987. Toen kwam het Astoria-hotel in Brussel op de proppen. Daar hadden ze een goede ervaring gehad met een Franstalige studentengroep die *Psyché* van Lully had opgevoerd. Ondertussen werkten Peter Jonckheer, Jan Verstraeten en ik in de Vlaamse Kameropera : *The Turn of the Screw*, *Pierrot lunaire*... Maar dat was niet echt bevredigend, er zat niet genoeg *Schwung* in. Je speelde, maar waarvoor ? Er werd weinig promotie gevoerd en de geringe aandacht die aan al dat engagement werd besteed, was bepaald frustrerend. Een uitnodiging van het Astoria-hotel zagen we dus wel zitten. Financieel is dat allemaal niet zo goed afgelopen, maar de produktie, *Pimpinone* van Telemann en *La Serva Padrona* van Pergolesi heeft wel heel goede kritieken geoogst.

Om subsidies te kunnen krijgen, hebben we dan die oude v.z.w. uit de kast gehaald. Vandaar dus onze naam, die achteraf toch een betere keuze bleek dan Nieuwe Vlaamse Kameropera of zoiets. Transparant is nu ongeveer synoniem geworden met kameropera. Na die eerste produktie zijn we voortgegaan met *Bastien und Bastienne* van Mozart, die ook in Antwerpen heel goed gelopen heeft : acht voorstellingen in het Rubenianum. Daarna *Le Cinesi* van Gluck, een stuk dat lang niet zo populair bleek te zijn. Maar ondertussen was er een uitnodiging uit Spanje gekomen, voor twee voorstellingen."

Met Ulrike van Raoul de Smet, over Ulrike Meinhof, heb je voor het eerst echt internationale weerklank gehad.

"Ja, dat was voor ons natuurlijk heel tof : als klein groepje in de *Frankfurter Allgemeine* of *Der Spiegel* staan. Maar blijkbaar vond niemand anders dat hier in België. Ik had op z'n minst gedacht dat dat bijvoorbeeld indruk zou maken op het kabinet. Er was interesse voor een tournee, ik had verwacht dat men ons daarbij zou steunen, maar ja ... Maar er is geen vervolg op gekomen. Dat zal wel voor een deel aan het onderwerp liggen. Daar zijn ook hier een heleboel negatieve reac-

ties op gekomen, denk maar aan de weigering van de directeur van het Goethe-instituut om de produktie te steunen. Maar er zijn ook andere redenen voor het mindere succes. Raoul de Smet krijgt in de professionele muziekwereld heel wat tegenkanting, omdat hij een autodidact is. Wel, persoonlijk vond ik de muziek van Ulrike heel geslaagd. Ik heb al moderne opera's gehoord waar ik veel minder kon inkomen."

Is er ook een structurele reden ? Is het misschien juist omwille van jullie produktievoorwaarden dat dergelijke stukken niet doorbreken ?

"Ik weet het niet. We hebben met een aantal Duitse theaters onderhandeld maar onze prijs bleek soms te hoog. Het ging natuurlijk vooral om iets of wat alternatieve theaters en die hebben vanzelfsprekend minder geld. We vroegen 400 000 frank, *all in*. Dat is toch weinig ? Maar geen enkel cultureel centrum in België koopt dat tegen die prijs. In Duitsland is dat vermoedelijk net zo. Een operahuis zoals onze VLOS heeft dat geld natuurlijk wel, maar aan dergelijke onderwerpen willen zij hun vingers niet verbranden. De Monty zou het doodgraag doen, maar die heeft het geld niet."

Brood op de plank dus. Als je als kameropera altijd weer met muzikanten over de centen in je kop zit, waarom doe je dan eigenlijk nog voort?

"Het is een passie geworden. Het geeft intellectuele voldoening, je voelt er de zin van aan. Ulrike doen, dat betekent toch wat? Een opera als *Le Cinesi* brengen, zo'n mooie bonbonnière uit de museumkast halen: dat is toch zinvol? Ik geloof dat kameropera ook een museumfunctie heeft. Anderzijds heb je ook de kans om aan artistieke creatie mee te werken, zoals *Ulrike*."

Zijn experimentele operagroepen denkbaar?

"Ik denk het wel, op voorwaarde dat zij er de is-dit-nog-opera-discussie bij nemen. Ik vind die vraag, die bijvoorbeeld bij *Das Glas im Kopf wird vom Glas* van Jan Fabre gesteld is, overigens niet relevant. We zijn bezig met een productie van *The Photographer* van Philip Glass; daaromtrent zal dezelfde vraag gesteld worden. Het antwoord is: het is hedendaags muziektheater. Dat laat ook ruimte voor experimenten en die moeten ook in opera kunnen. Achteraf kan je nog altijd zeggen: het is compleet mislukt, maar je hebt het dan toch geprobeerd. Het publiek moet dan maar oordelen. Je kan natuurlijk niet al te dikwijls proberen en mislukken. Als je van een componist en een librettist vindt dat zij een interessante visie hebben, denk ik dat je die ook aan het publiek moet medelen. Maar je moet natuurlijk keuzes maken in samenspraak met de mensen waarmee je werkt."

En op welke criteria berusten die keuzes?

"De eerste criteria zijn van materiële aard: is het haalbaar voor een groep als deze? Dat betekent: hoe groot is het orkest? Dertig mensen, dat kan niet. Eventueel ga je met de componist praten om te zien of er niet kan gereduceerd worden. En dan: vind je het interessant? Vinden andere mensen het interessant? We vragen ook het advies van competente mensen. *Ulrike*, bijvoorbeeld, is gekozen alleen op basis van het thema. Raoul de Smet heeft dan verder geschreven in functie van onze groep. Ook *Vincent* is gekozen omwille van het onderwerp. Alle andere opera's die we tot nu toe gespeeld hebben, waren klassieke werken die hun waarde al bewezen hadden. We hebben ze gekozen in functie van onze interesse."

En van het publiek?

"Niet altijd. *The turn of the screw* van Britten is geen populaire opera. Wie het werk gezien heeft, is altijd enthousiast, maar de drempel blijft enorm hoog. Je merkt vlug dat er in kameropera heel weinig zekerheden zijn: *Bastien und Bastienne* van Mozart, en daar houdt het ongeveer mee op. *Le Cinesi* was helemaal geen zekerheid; *The turn of the screw* evenmin. *Rita* van Donizetti en *L'Amant statue* van Dalayrac waren geen zekerheden, helemaal niet. Nee, we brengen wel degelijk dingen die redelijk nieuw zijn voor een publiek."

Welk publiek? Welk publiek spreek je aan? Welk zou je nog graag aanboeren?

"We proberen een heel breed publiek te bereiken, net als bijvoorbeeld de VLOS. Je moet een publiek krijgen dat a priori geïnteresseerd is in muziek én in theater. Nu de grenzen tussen beide genres vervagen, krijg je sowieso een publiek dat, zoals bijvoorbeeld in deSingel, zowel naar opera als naar theater, als naar concerten gaat. Ik denk dat ook wij dat publiek, dat een brede culturele interesse heeft, kunnen aanspreken. Je kan er ook geen leeftijd op plakken. En onze prijzen zijn zo laag dat studenten ze nog altijd kunnen betalen."

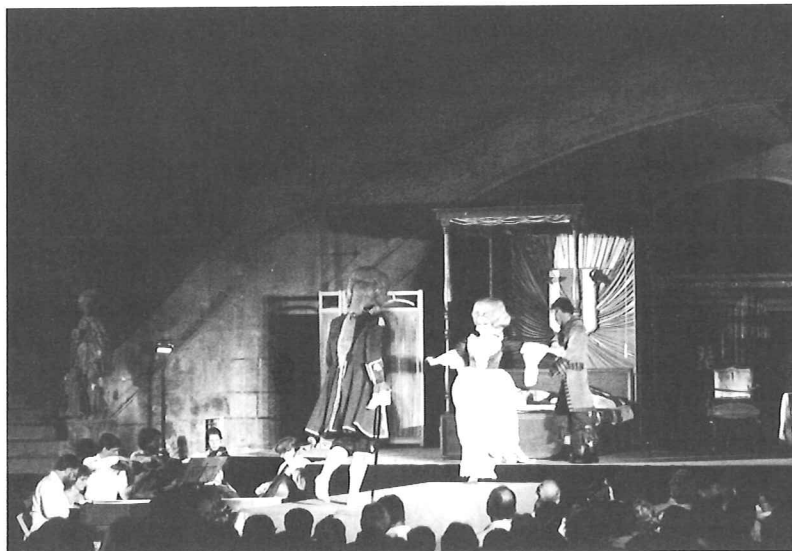
Heeft kameropera ook nog andere functies? Er is de laatste tijd veel gepraat over het ontbreken van een operastudio, waar jonge zangers hun eerste stappen op de scène kunnen zetten. Transparant eigent zichzelf in zekere zin die springplankfunctie toe. Hoe reëel is die?

"Die is heel reëel. Voor jonge zangers aan het begin van hun carrière is het vaak heel moeilijk om de scène te halen. De VLOS verandert nu van tactiek, misschien zullen ze daar nu ook aan de bak kunnen komen (in het nieuwe seizoen krijgen verscheidene jonge zangers een kleine rol toebedeeld, SM). Bij ons krijgen ze die kans allang. En we zijn er toch al elke keer in geslaagd om de nationale pers te mobiliseren. Er komen ook altijd concertorganisatoren en andere professionelen kijken. Het beste voorbeeld is John Dur, die bij ons heeft gedebuteerd en nu in de Munt al kleine solo-rollen krijgt, veel concerten doet en zelf zegt dat het allemaal begonnen is met *Transparant*. Voor andere mensen zal het misschien het vroegtijdig einde van hun carrière in het operagenre betekenen, maar dat is de test die iedereen moet doorstaan."

Waar vind je dat het met Kameropera Transparant naartoe moet?

"Ik geloof dat we moeten evolueren naar een gezelschap met een kleine vaste kern, ook voor het orkest, die je aanpast naargelang van de productie die je opzet. Een tweede ding is dat je regelmatig met jonge mensen werkt, maar ook met enkele ervaren krachten. Je moet daarin een mooi evenwicht nastreven, dan blijft het ook financieel haalbaar. Ten derde: we zouden in de toekomst een productie of vijf per jaar moeten kunnen maken, en met twee daarvan zouden we op tournee moeten kunnen gaan. Ik geloof dat het concept 'reizende opera' belangrijk is. En dat betekent: aanpassen aan de plaats waar je speelt, en de producties zo maken dat je ze kan aan-

*La Serva Padrona (Transparant, 1988)
Foto Barceló*



passen. Dat doet soms misschien een beetje afbreuk aan de kwaliteit. Een produktie die alleen in de Hallen van Schaarbeek kan gespeeld worden, is een soort exclusiviteit die wij niet beogen. Onze produkties zouden meer moeten renderen in België; dat moet kunnen in samenwerking met Fevecc, met de culturele centra. We moeten onze zes 'eigen' voorstellingen houden, maar we zouden ook twee keer per jaar in Turnhout moeten staan, in Hasselt, Kortrijk, Brugge enzovoort. Misschien slaat onze jongste produktie, *L'Oca del Cairo* van Mozart, wel in als een bom en kunnen we ze in Vlaanderen vijftien keer voor volle zalen spelen. Dat kunnen we alleen maar hopen; verder moeten we realistisch blijven. Ten vierde: ik hoop op internationale erkenning. Dat geeft wel een kick, uitgenodigd worden naar Spanje, het volgende jaar mogen terugkomen, en telkens goede kritieken krijgen."

Indien je een vaste kern wil uitbouwen, dan heb je eigenlijk ook een vast budget nodig...

"Ja, dat zou natuurlijk beter zijn dan de projectsubsidies van nu. Deels vraag ik me af of onze huidige enorme flexibiliteit niet een van onze grote krachten is. Maar organisatorisch zou het natuurlijk veel makkelijker zijn, mochten we jaarlijks op voorhand we-

ten dat we kunnen beschikken over een bepaald budget."

Mik je op schaalvergroting?

"Als je met een produktie succes hebt, denk ik dat je ze echt ook in grote zalen moet spelen, ook als dat een beetje afbreuk doet aan de sfeer. Je moet dat telkens opnieuw afwegen. Het streefdoel van Transparant zou ik, op dit ogenblik, als volgt definiëren: 'een kleine reizende opera met internationale kwaliteit zijn, die jonge mensen de kans biedt de eerste stappen te zetten'. Ik zou willen dat we naar New York of naar Moskou konden gaan en daar geapprecieerd werden."

L'Oca del Cairo

Ambitie zat dus. De vraag blijft alleen of die ambitie met de reële materiële en artistieke mogelijkheden van het gezelschap wel kan waargemaakt worden. Over het materiële hebben we het al gehad; de artistieke inventiviteit van de produkties was tot nog toe wisselend. Als Peter Jonckheer buffstukjes als Mozarts *Bastien und Bastienne* of Glucks *Le Cinesi* regisseert, zit hij altijd dicht op (en vaak ook over) de rand van de burleske. Alleen het tweeluik *Rita* en *L'Amant statue* wist daar door een soort Peter-Sellars-parodie aan te ontsnappen. Heel anders wordt het als een brisant, tragisch politiek gegeven wordt aangepakt zoals in

Ulrike. Dan blijkt dat er wel een interessant en stringent concept, een efficiënt en in aanzet indrukwekkend decor, doorgaans adequate en geëngageerde zangers en dito orkest aanwezig zijn, maar dat een zo ambitieuze produktie niet echt af geraakt en dat bij de première zowel het libretto als de partituur als het regieconcept, de belichting, het decor en de personenregie nog heel wat storend bijwerk bevatten.

Het is moeilijk om te oordelen of dit het gevolg is van louter geldgebrek of ook van ontoereikende creatieve resources. Na *L'Oca del Cairo*, de laatste Transparant- produktie, is de onzekerheid nog niet verdwenen. Het samenwerkingsverband met de Amsterdamse Stadsschouwburg dat hier voor iets meer armslag zorgde, kon niet alle twijfels wegnemen.

De raamvertelling die Martin Van Amerongen voor de Mozart-fragmenten bedacht, heeft niet veel om het lijf, maar het is een handige oplossing voor het probleem. Met al zijn evidente kritiek op de commercie van het Mozartjaar is hij toch niet veel meer dan een voorwendsel om ondanks alles die Mozart op de scène te kunnen brengen.

Dat doet kameropera Transparant dus: met stukjes en beetjes komen *L'Oca del Cairo*, *Lo sposo deluso* en nog wat ondergeschoven aria's van Mozart op het toneel, dat, net als de acteurs, bij stukjes en beetjes aangekleed wordt. Waarmee bewezen wordt dat een mens in zijn ondergoed belachelijk is en diezelfde mens in achttiende-eeuws kostuum zijn belachelijkheid kan verbergen.

Maar waarom heeft Jan Verstraeten hiervoor een van die abstracte decors gemaakt die (evenals de requisieten en de kitscherige belichting) zo uit een DDR-provincietheater van de zestiger jaren lijken weggelopen? En waarom parafraseren de kostuums de Salzburger Festspele van die tijd?

De zangers zingen hun partij naar beste vermogen, maar theatraal zijn ze heel wat problematischer: het contrast tussen het onderkoelde acteerwerk van de acteurs (Cox en Eddy Habbeema) en de conventionele operagestiek van de zangers is misschien gewild, maar ook dan nog een gemakkelijkeheidsoplossing.

Na een dergelijke pastiche-avond blijven gemengde gevoelens hangen. De vraag naar de mogelijkheid en de haalbaarheid van kameropera en meer bepaald in dit kleine landje en in deze tijd is er niet mee beantwoord.

Stephan Moens

Vincent
(*Transparant*, 1990)

