

K R O N I E K " I K M A A K A L L E S W A T B E S T A A T L O S "

spelletje. Daar slaagt Van Dijk duidelijk het best in, tot Dehollander haast tersluiks de broek van zijn gezelschap openknoopt, zijn onderbroek naar beneden snokt en Turbiasz een fractie van een seconde later een romige taart tegen zijn geslacht kwakt. Het is *l'ordre des choses* die zich hier voltrekt, welke voordien, bij het scheren, door een overtuigde Turbiasz werd aangekondigd. Een aankondiging echter, door het publiek al lang weer vergeten. Voor de éénmalige toeschouwer is het taartsmijten dan ook niet meer dan slapstick. En wat krijgen we nu: terwijl we naar een sprakeloze Van Dijk kijken, in diepblauwe zijden kimono en met de broek tot aan de enkels, horen we - op band - een triomferende orator die een juichende menigte toeschreeuwt met *"Vive le Québec libre"*. Overwinning dus, in de politiek-ideologische wereld die alweer een mannenzaak is.

Een andere mannenzaak, en niet meteen een overwinning is het verhaal van een wachtende man. Harde muziek wordt zacht. De acteur vertelt. De zee, 10 uur. Een vrouw die afscheid neemt, richting Engeland ebt en alleen zeewier achterlaat, wrakhout en flessen zonder boodschap. *Het wachten van de man heeft iets vrouwelijks* (Josse De Pauw. *Ward Comblez, he do the life in different voices*). Voor het eerst immers, stap één van deze drie zo mannelijke acteurs uit zijn patroon, en wordt hij écht kwetsbaar - een kwetsbaarheid die verschilt van het schieten met revolvers, het taartsmijten, het gelijkhalen in religieuze discussies. Wie weet is het de bedoeling om met dit 'poëtische verhaal' de overgang aan te tonen van een rationele geloofshouding naar een intuïtief inzicht in het bovennatuurlijke. Indien de titel - *Een man alleen is in slecht gezelschap* - verwijst naar dit verhaal over een desolante man, is het op zijn minst een tweesnijdend zwaard. Niet alleen 'een man alleen', maar ook 'alleen mannen' zijn in slecht gezelschap. Ik bedoel: bij die mannen zijn vrouwen nodig. Mannen alleen maken wel eens samen plezier en bouwen al eens slimme - hoewel vaak absurde - redeneringen op, maar zonder vrouwen functioneren ze blijkbaar niet. Misschien is de stem op band die in een exotisch Frans weginstructies geeft (waarheen?), niet toevallig die van een vrouw.

De melancholische sfeer die Dehollander in zijn eenzame verhaal opbouwt, wordt voortgezet door het droeve accordeospel van Turbiasz. Intussen worden tafels zorgvuldig opgestapeld in de hoogte, ongebruikte stoelen krijgen eindelijk hun bestemming. Pas nu wordt het de-

cor gemaakt, de chaos opgeruimd. Als in een café rond sluitingstijd, met mannen zonder bestemming. Voor het gesloten rode gordijn dat totnogtoe half open was gebleven, verschijnen drie mannen in keurige overvestjes en met zorgvuldig in vorm gelegde haartooi. Blijkbaar stond Dehollander bij het begin van de voorstelling niet voor niets kundig servetten te plooiën. Dit lijkt een nieuw begin en meteen ook een nieuwe fase in de discussie over God. Turbiasz doet geen beroep meer op godsbewijzen en de natuurlijke orde van de kosmos om het bestaan van God te staven, wél op de huidige evolutie in de wetenschap die uitgaat van het onzekerheidsprincipe en meer en meer mysterie veronderstelt naarmate ze de dingen tracht te vatten. *"Le temps ou la science est de nouveau d'accord avec l'écriture."* Toch blijft Dehollander problemen hebben met, pakweg, het mysterie van de eucharistie. Voor hem is het 'lichaam van Christus in een hostie vervat, zoals bijvoorbeeld de eieren in een taart.' En hoewel Turbiasz zich nog verdedigt met de stelling *'pas de religion sans mystère'*, is hij plots niet meer opgewassen tegen zijn onwetendheid en stap hoofdschuddend op.

Ik neem aan dat ook het publiek hoofdschuddend is opgestapt. Het heeft te weinig aanzetten gekregen om welke puzzel dan ook, al dan niet met gaten, te leggen. *Een man alleen is in slecht gezelschap*, hoewel een plezierige voorstelling, biedt de toeschouwer niet het materiaal tot 'vele' creatieve invullingen, maar tot geen enkele. Bovenstaande tekst is dan ook slechts een poging tot (re)constructie van een voorstelling die nauwelijks bestaat. De beelden blijven niet hangen, de taal verdampt. Er klopt iets niet in de verhouding tussen mijn gepuzzel en het materiaal dat daarvoor nodig is. Te weinig eieren in de taart. En een manifest gebrek aan regie en visie. Drie goede acteurs maken nog geen goede voorstelling.

Sigrid Bousset.

Een man alleen is in slecht gezelschap.

Gezelschap: De Vereniging van Enthousiasten voor het Reële en het Universele; tekst, regie, spel: Dirk Van Dijk, Ryszard Turbiasz, Johan Dehollander; kostuums: Pynoo; licht: Luc Geunens; productie: Monty i.s.m. De Vereniging van Enthousiasten voor het Reële en het Universele. Gezien in Monty te Antwerpen op 13 en 23 juni 1990

De Vlaamse Opera Antwerpen

Jevgenij Onegin

In 1833 verschijnt in Moskou Jevgenij Onegin, een roman in verzen van Alexander Poesjkin. In mei 1877 vat Pjotr Tsjajkovski, dezelfde van Het Zwanenmeer, het plan op om op basis van Poesjkins monument, een opera te componeren. In eerste instantie wordt ene Sjlovski aangesproken om het libretto te schrijven maar later neemt Tsjajkovski deze taak grotendeels zelf ter harte. In februari 1878, op een zeer korte tijdsperiode, is de partituur voltooid. Tsjajkovski wilde ze onder geen beding toevertrouwen aan de overjarige zangers en de barokke traditie van de grote operahuizen. Het waren studenten en leraren van het Moskouse conservatorium die de opera een goed jaar na haar voltooiing voor het eerst opvoerden.

Tsjajkovski gaf het werk de ondertitel *Lyrische Scènes* mee. Hij was er zich van bewust dat zijn burgerlijk treurspel ver stond van de grote koningsdrama's of volksvertellingen. Hij wilde de handeling ondergeschikt maken aan de psychologie, de dramatiek ondergeschikt aan de lyriek. Dat weerspiegelt zich in een hortend libretto en een weinig indrukwekkende, voortkabbellende romantische partituur, doorspekt met koorzang, liedjes en dansjes.

Het libretto, uitgezet in drie bedrijven met achtereenvolgens 3, 2 en 2 scènes, is terug te brengen tot die oeroude grondstructuur van de mimetische begeerte, tot 'ik-wil-wat-een-ander-al-heeft'. Tatjana, de schuchtere, dromerige helft van de dochters Larin, wordt hals over kop verliefd op een bezoeker die Lenski, de verloofde van haar levenslustige zus Olga, meebrengt: Onegin, de gebaseerde, eeuwig door verveling gekwelde, rusteloze reiziger. Ze bekent die liefde in een brief maar wordt bij een volgende ontmoeting afgewezen en terechtgewezen voor haar onbezonnen overgave. In de derde akt vindt Onegin Tatjana terug als echtgenote van graaf Gremmin, die haar lof zingt. Hij wordt prompt verliefd en meldt dat in een brief. Tatjana, die weliswaar nog altijd van hem houdt, wijst hem terug ten voordele van haar huwelijks-trouw. Het te begeren object moet voor Onegin eerst door een ander als zodanig aangeduid worden, voor zijn begeerte opgewekt wordt. Tatjana zet de huwelijkslijn verder die door haar moeder en de min, in de eerste scène, uitgezet wordt: "Gewoonte wordt ons van daarboven gezonden, in de plaats van geluk." De akt die

tussen deze zich weerspiegelende bedrijven in zit, draagt niets bij tot de tekening of evoluties van de personages of de grondlijnen. Geërgerd door roddels over hem en Tatjana, begint Onegin op het bal ter gelegenheid van Tatjana's naamdag, te flirten met Olga, tot grote ergernis van Lenski. Lenski eist genoegdoening en wordt in een duel door zijn vriend Onegin doodgeschoten. Dit brengt echter in de houding van Onegin geen enkele ommekeer of breuk te weeg, het brengt hem geen inzicht, waardoor Onegin een monolithisch blok blijft, koel redenerend, afstandelijk, verveeld, tot aan het einde zijn uitzinnige en onzinnige passie voor Tatjana opsteekt. Het is nu eenmaal zo dat geen van de personages in deze historische uitblik door fijne psychologische tekening. De tijdsverdeling tussen de scènes is erg grillig (wisselend van een paar uur tot een paar jaar) en hier en daar is de verhouding tussen speeltijd (de tijd van de uitvoering) en gespeelde tijd (de tijd binnen de fictie) behoorlijk zoek. De briefscène van Tatjana duurt 15 minuten, maar bestrijkt een hele nacht. Dat maakt het allemaal niet coherenter. Het schijnt dat ook Toergenjev zou uitgeroepen hebben: "Wat een libretto!". In de VLO vonden ze dat blijkbaar ook, want de zaak wordt behoorlijk geridiculiseerd door de hoogtepunten, dat wat het publiek blijkbaar absoluut niet mag missen van het verhaal, boven de scène te projecteren. "Ik hou van je" (x3). Deze teksballonnetjes, van erg verschillend allooï, nu eens samenvattend-uitlegend, spanningcreërend, of quotierend, benadrukken het stripmatige karakter van de historie. Alleen kon daar, tenminste in mijn omgeving, niemand om lachen.

Ik zou geneigd zijn om te zeggen dat de encensering van Adolf Dresden een zo groot mogelijk realisme nastreeft, ware het niet dat realisme zo'n onhandelbaar woord is. Dat begrip verandert met de perceptie van de realiteit, en zou bijgevolg veeleer moeten beantwoorden aan een hoge graad van complexiteit. Realisme als de buitenkant dan, een stijl in fictie. In de briefscène van Tatjana haalt het licht halsbrekende toeren uit om het vergelijken van het maanlicht van de avond tot de ochtend hyperrealistisch zichtbaar te maken. Het effect is bijna surrealistisch, alsof de wijzers van een klok plots op overdrive overschakelen. Met 'realisme' komen we er dus niet. Want wat is reeler, de buitenkant of de binnenkant, het oppervlak of het symbool, het beeld of het materiaal?

Wat duidelijk aan de hand is, is een van verontachtzaming van het materiele. Op het einde van het eerste