

KÁT'A KABANOVÁ (CHRISTOPH MARTHALER, DE MUNT)

Het stutje onder de kast

In het decor van *Kát'a Kabanová*, door Christoph Marthaler geregisseerd in de Brusselse Munt, heeft decorontwerpster Anna Viebrock een oude kleerkast neergezet. Met een blokje onder. Om de bodemplank te stutten die met de jaren is gaan doorbuigen, de deuren klem heeft gezet en de kast onbruikbaar heeft gemaakt. Het stutje onder de kast heeft iets emblematisch voor de hele productie: een kortade ingreep die de hele zaak letterlijk en figuurlijk optilt.

De opera *Kát'a Kabanová* (1921) van Leos Janáček steunt op het toneelstuk *De Storm* (1860) van Aleksandr Ostrovski, de 'grondlegger van het Russische toneel', stichter van Stanislavski's Kunsttheater en voorloper van Tsjechov en aanverwanten.

Stuk zowel als opera vertellen het verhaal van Kát'a, de echtgenote van moederskindje Tichon en meteen ook de kop van jut van haar schoonmoeder, de rijke weduwe Kabanicha. Tijdens een afwezigheid van Tichon gaat Kát'a in op de avances van Boris, een jongen die moet leven uit de hand van zijn – ook al bemiddelde – oom Dikoj. Kát'a raakt door haar misstap danig van streek, spreekt op een stormachtige avond een soort openbare biecht, stuit op het te verwachten onbegrip van familie en goegemeente en verdrinkt zich in de handig binnen loopafstand stromende Wolga.

Een vrij drakerig gegeven dus, ware het niet dat het in se draait rond de tegenstelling tussen de integriteit van een jonge vrouw en het gekonkel van de bekrompen burgerij (Ostrovski's stokpaardje)

waarin zij verzeild is geraakt. De Natuur-met-hoofdletter orchestreert het basisthema.

Los van het feit dat Ostrovski's stuk ergens aansloot bij Janáček's privé-leven (hij had een jarenlange verhouding met een getrouwde dame), bood het de componist gelegenheid tot muzikaal experiment. Om het bij scharnieren te houden: *Kát'a Kabanová* is het scharnierwerk in het oeuvre van een scharniercomponist. Op het ogenblik dat hij de opera componeert, is Janáček 67 en moet hij zijn meest progressieve werken nog schrijven. Rond de eeuwwende worden er nieuwe tonen gezet. Gladde en welluidende als die van Puccini, maar ook en vooral weerbarstige of ingrijpende als die van Moessorgski, Debussy en Charpentier en, even later, Stravinsky, Bartók en Schönberg. Luttele jaren vóór Alban Bergs revolutionaire *Wozzeck*, komen bij Janáček beide stromingen aan bod. In *Kát'a Kabanová*, zijn eerste echt modernistische opera, vloeien ze ook inhoudelijk samen: de traditie en het experiment, de norm en de uitzondering, het blijven en het voortgaan, de kast en het blokje.

Janáček's zoeken naar een zang-schriftuur die nauw aansluit bij de spreektaal, zijn interesse voor de volksmuziek en zijn vermogen zowel een verhaal als zijn muziek te condenseren (Kát'a's zelfmoord annex opvissen van haar lijk duurt nauwelijks dertig seconden), dragen ertoe bij dat zijn opera, gesteld dat hij intelligent wordt aangepakt, ook vandaag nog boeiend muziektheater kan opleveren. De aanpak van Christoph Marthaler en de

onvolprezen Anna Viebrock voldoet ruimschoots aan de gestelde eis. *Kát'a Kabanová* laat de toeschouwer niet onberoerd. Een beter bewijs is er niet.

Oostblok

De situering in een veel recenter Rusland dan dat van Ostrovski is allicht niet vreemd aan het welslagen van de onderneming. De tijd heeft sinds de creatie van *Kát'a Kabanová* duidelijk niet stilgestaan. De titelheldin huist nu ergens in het Oostblok, volgens het duo Marthaler/Viebrock vóór de afbraak van de Muur.

Die precisering – ook al refereert ze veeleer aan de esthetische context dan wel aan de politieke – heeft een inhoudelijke consequentie. De vaststelling dat Janáček's muziekbewerking van Ostrovski dateert van even na de vestiging van het Russische communisme, en Marthaler's ensce-nering van even na de teloorgang ervan, voert immers onvermijdelijk tot de conclusie dat er, in de grond en alle politieke revoluties ten spijt, aan het menselijk gedrag niets is veranderd.

Wel veranderd is daarentegen de natuur. Die is verdwenen (althans theatraal/objectief, niet muzikaal/subjectief). Het duo Marthaler/Viebrock situeert de handeling namelijk op de binnenkoer van zo'n affreus Oostblok-woonblok, schier hyperrealistisch nagebouwd, compleet met (door koor en muzikanten) bewoonde verdiepingen, afbladderende verf, vochtplekken en een amechtig fonteintje dat ooit voor zeer modern moet zijn doorgegaan.

Hyperrealistisch? Niet helemaal. Bij nader toezien is de onderste verdieping van het gebouw binnenste buiten gekeerd. Op de muren zit een triestig behang en er hangen enkele ingelijste afbeeldingen die rijp lijken voor de alomtegenwoordige vuilnisbakken. De slaapkamer van de schoonmoeder is volop zichtbaar. En er is natuurlijk ook de kast. Te plomp om echt te zijn en te echt om niet méér te zijn dan

alleen dat. De kast verschaft namelijk ook toegang tot allerlei artificiele paradijzen: het geheime plekje waar de geliefden even kunnen geloven dat ze alleen op de wereld zijn, maar ook de sterke drank waarmee de anderen hun eigen bekrompenheid wegdrinken. Overigens, de kast is uitvergroet, de bierkannen erbovenop evenzeer. En Kabanicha heeft de sleutel.

Een operalibretto in een ander tijds kader en in een eenheidsdecor prangen is een modieuze maar hachelijke praktijk, al was het maar omdat de blitse basisidee al te vaak zichzelf overleeft. Marthaler's ensce-nering illustreert dat het ook anders kan. In de eerste plaats al omdat zij de ruimte evenzeer comprimeert als de muziek dat doet met de tijd, een element dat de regisseur nog versterkt door de hele opera zonder onderbreking te laten spelen. Het mannenkoor op de eerste verdieping (voorgesteld als een 'echt' liefhebberskoor dat staat te repeteren) markeert het tijdsverloop; een tijdspanne van tien dagen wordt gereduceerd tot anderhalf uur.

Het voornoemde hyperrealisme wordt dus ook hier op losse schroeven gezet, ook in de personenregie: 'in' de kast is ook 'uit' de kast (het 'paradijs' ligt derhalve ook op de binnenkoer), bij tijd en wijle gaan de personages musicalachtig aan het dansen (de opzettende storm krijgt zelfs een verwijzing mee naar *Singin' in the Rain*, op zich al een paradijselijke versie van de stormbuien des levens) en Kát'a's dood voltrekt zich tussen de geoxideerde leidingen van de fontein.

Toegegeven: dit alles lijkt aanvanke-lijk wat bizar. Tot je constateert dat de personages, naarmate de voorstelling vordert, verstarren in hun evoluties (acteurs verspreid over het toneel, blik richting zaal) en dat Kát'a's wereld, na haar biecht (het begin van haar waanzin), letterlijk tot stilstand komt. Op dat ogenblik krijg je als toeschouwer de indruk dat je waarnemingsveld net als het decor binnenstebuiten is gekeerd

en je dus mee in Kát'a's hoofd zit. De jonge vrouw hoeft dan niet langer in een geschilderde Wolga te springen: op een muziek die de (nog) rijpere Janáček aankondigt, kan zij sterven als Isolde, groots, verteerd van binnenuit.

Het is een mooie manier om de verstikking waaraan Kát'a uiteindelijk ten onder gaat, visueel voor te stellen, maar ze zou niet werken indien er niet evenveel zorg werd besteed aan de uittekening van de haar omringende wereld. Een wereld waarin de façade belangrijker is dan wat erachter zit, en waarin niet de zonde maar wel de biecht tot sociale ondergang leidt. Een wereld, kortom, waarvoor Kát'a te goed en te eerlijk is. 'De onze', lijkt het duo Marthaler/Viebrock te suggereren.

Met haar godsdienstigheid, plichtsbef en rechtlijnigheid lijkt Kát'a immers verder van ons af te staan dan de kleinzielige en/of hypocriete personages die haar omringen. Door haar onwrikbaarheid is zij overigens niet in staat te merken dat het, zelfs in haar enge stadje, niet allemaal kommer en kwel is. Ook al is het woonblok kneuterig en verlept, ook al zijn de bewoners van de

flats allemaal sociale controleurs, ook al is alles vals en oppervlakkig, toch spelen er zich achter de gesloten ramen ook charmante tafereel af: voor het liefje van de bovenbuur is diens *viola d'amore* best haar naam waardig en het repeterende mannenkoor maakt echt wel mooie muziek.

Marthaler is er bovendien de regisseur niet naar om zijn personages tot karikaturen te herleiden en ze zonder enige vorm van sympathie of minstens empathie te veroordelen. De zin voor nuance die hij bij het uittekenen van karakters aan de dag legt, werkt hoe dan ook verrijkend en het licht dat hij op het ene personage werpt, verklaart letterlijk het andere. In deze opera genieten vooral de vrouwenrollen een geraffineerde behandeling – de mannen zijn hoe dan ook een fraaie collectie sulen en het zijn duidelijk de vrouwen die de touwtjes in handen hebben. Kabanicha en haar pleegdochter Varvara, bijvoorbeeld. Varvara heeft op Kát'a voor dat ze nog ongetrouwd is en nog niet helemaal in een keurslijf zit. Bovendien heeft ze het lef en de gewiektheid die Kát'a ontbeert: zij is van het soort dat stutjes onder kasten schuift. Varvara wil

met haar geliefde naar Moskou, zoveel is duidelijk. Maar zal zij daar ooit raken? Haar ontsappingsdrang is ongetwijfeld even groot als die van Kát'a, haar geslepenheid gelijk aan die van haar pleegmoeder. Morele bezwaren zijn niet haar sterkste kant. Maar of ze haar materiële zekerheid zal opgeven, is een andere vraag. De zorg waarmee Marthaler het nevenpersonage Varvara uittekent in verhouding tot dat van Kát'a, heeft dan weer tot gevolg dat Kabanicha in een ander en genuanceerder daglicht komt te staan dan gewoonlijk. Is Kabanicha een Varvara die uit winstbejag niet in Moskou is geraakt? Of, een stap verder, een Kát'a die uit plichtsbef zichzelf heeft verloochend? Is ze daardoor zo streng voor haar schoondochter? En gelden de gedragsregels van de getrouwde vrouw dan niet langer voor de weduwe? Heeft die recht op een troostprijs zodra de oogst is binnengehaald? Of is de rijke Dikoj, met wie ze nu ongegeneerd de koffer induikt, de geliefde met wie ze eertijds de kast introk? Door dat soort vragen los te weken, maakt Marthaler van de boze schoonmoeder veel minder een harpij dan wel

een verzuurd stuk chagrijn. Nog even, en ze wekt meelij op.

De kordaatheid van Marthalers ingreep gaat aldus gepaard met een subtiliteit die het werk ronduit confronterend maakt. Is dit het leven? En zo ja, wat moet je er dan mee? Moet je vluchtroutes uitstippelen zoals Varvara? Moet je beetje bij beetje stikken in weelde zoals Kabanicha? Of moet je er een eind aan maken zoals Kát'a? Marthaler schijnt te suggereren dat er nog een andere mogelijkheid bestaat. Hij doet dat via de (toegevoegde) figuur van de zwerver. Een ietwat vuile vent die in de vuilnisbakken van de maatschappij genoeg vindt om zijn plastic zakken en zijn buik te vullen. Een marginaal in de zuivere betekenis van het woord, en wellicht de enige die het paradijs gevonden heeft, niet uit de kast, niet in de kast, maar tegelijk in de wereld en daarbuiten, vuilnisbak tussen de vuilnisbakken en vuilbak in de vuilbak. Zijn hysterische lach wanneer de storm losbreekt, spreekt boekdelen: de *sound and the fury* raken hem nog, maar hij gaat er niet aan ten onder.

Paardenkoets

Door Marthalers uitgekiende regie past Janáček's muziek – om ook dit eens om te keren – wonderwel bij de actualiserende benadering. Deze laatste krijgt van de partituur in feite maar één enkele keer tegenwind – wanneer je de klingelende paardenkoets hoort vertrekken: eigenaardig genoeg zowat het enige ogenblik waarop Janáček's compositie, benevens anachronistisch, bijzonder goedkoop en illustratief gaat klinken.

De samenspraak met dirigent Sylvain Cambreling is aan het welslagen van dit project uiteraard niet vreemd; de eenstemmigheid tussen scène en orkestbak is evident (het decor loopt overigens even door tot tussen de muzikanten). Cambreling zelf is in de loop der jaren ook duidelijk gegroeid in zijn vak: waar je je hem van zijn

Kát'a Kabanová CHRISTOPH MARTHALER, DE MUNT/SALZBURGER FESTSPIELE/THÉÂTRE DU CAPITOLE FOTO: JOHAN JACOBS



Muntperiode herinnert als een rationeel analist, blijkt hij nu, wanneer de mogelijkheid zich maar voordoet, met passie voluit te gaan. Ook dat klopt wonderwel met het geheel: het kille, kneuterige en traditionele dat plots door een lyrische uithaal of een expressieve dissonant in lichterlaaie wordt gezet en door merg en been snijdt.

De bezetting is schitterend. Met zangers die als bij toverslag ook uitstekende dansers en acteurs blijken te zijn en derhalve volstrekt geloofwaardige personages neerzetten (zodat ze eindelijk ook eens op hun acteer- en niet alleen op hun zangprestaties kunnen worden geëvalueerd). Angela Denoke domineert de distributie maar valt net zo goed in de prijzen door het zuiver toneelmatig neerzetten van een deerniswekkend, beetje zielig, schichtig en onhandig provinciaaltje (met te kort rokje, te onnozel regenjasje, te stomme schoenen) als door haar indrukwekkende zangprestatie. David Kuebler is een overtuigende, lichtjes losbollige Boris: net aantrekkelijk genoeg om door zijn speelsheid Kát'a te charmeren en net slappeling genoeg om ze zonder veel hartezer ook weer los te laten. Christine Rice zet een levensechte, met raffinement gespeelde Varvara neer (het soort griet dat van kleren verandert zo gauw ze het huis uit is) en Rainer Trost imponeert als haar wetenschappelijk aangelegde maar niet-temin jolige lover. Hubert Delamboye is als echtgenoot Tichon een klier van jewelste en Livia Budai speelt met zoveel verve de rol van ingesnoerde feeks op jaren dat je vergeet dat zij eigenlijk getypecast is en dat de partij van Kabanicha wat zwaar begint te worden voor haar vocale middelen. De rest van de bezetting valt op geen enkele manier uit de toon – muzikaal evenmin als toneelmatig.

Slotsom: sommige toeschouwers hadden het met deze voorstelling blijkbaar moeilijk, wegens visueel niet mooi. Ze hadden gelijk.

Gelukkig. Deze voorstelling is niet mooi. Ze is goed. Een stutje onder een kast is ook niet mooi, maar het werkt.

Rud Vanden Nest

KÁT'A KABANOVÁ

MUZIEK Leos Janáček

LIBRETTO Leos Janáček naar het toneelstuk *De storm* van Aleksander Nikolajevitsj Ostrovski

MUZIKALE LEIDING

Sylvain Cambreling

REGIE Christoph Marthaler

DECOR EN KOSTUUMS

Anna Viebrock

LICHT Olaf Winter

CHOREOGRAFIE Thomas Stache

KOORLEIDING

Renato Basladonna

ZANG Henk Smit, David Kuebler, Livia Budai, Hubert Delamboye, Angela Denoke, Rainer Trost - Matthew Polenzani, Christine Rice, Marcus Jupither, Caroline De Vries, Beata Morawska, Ulrich Voss, Ludwig Hampe, Nathalie Van De Voorde

MUZIKALE UITVOERING

Symfonieorkest en Koor van de Munt

PRODUCTIE de Munt

COPRODUCTIE Salzburger Festspiele & Théâtre du Capitole (Toulouse)

WEG EN WEER (LEPORELLO EN HETPALEIS)

Op de brug

Dapper triptrappen. Dat deden de Leporelloacteurs uit alle macht in en om de 'boksring' die Dirk Opstaele hen in HETPALEIS ter beschikking stelde. Een boksring als biotoop voor Ödön Von Horváth's *Hin und her* (1934). Horváth-kenner en pianist Ruben Lifschitz maakte Leporello warm voor deze komedie. Opstaele vertaalde en bewerkte de tekst tot een meertalig, gigantisch staccato-vers en creëerde een flamboyante voorstelling waarin de bureaucratische complexiteit inzake (e)migratie op een pregnante én amusante manier wordt belicht.

Slachtoffer van dienst is de drogist Ferdinand Havlicek (Andréa Bardos) die terug naar zijn geboorteland wordt uitgewezen maar daar niet meer als een staatsburger wordt beschouwd na zijn langdurige afwezigheid. Havlicek besluit, na heel wat heen en weer geloop, de oplossing af te wachten op de grens, de brug tussen beide landen. Daar ontvangt hij een verbitterde, vissende echtgenoot (Miel Van Hasselt), regelt er de afspraken tussen twee tortelduifjes – de grenswachter van het ene land (Hans Wellens) en de dochter (Charlotte Deschamps) van de grenswachter aan de overkant (Koen Monserez) –, helpt een stel nonnen alias junkies (Dirk Opstaele en Lieve Claes) inrekenen én treedt op als gastheer van de beide staatshoofden (Lieve Claes en Miel Van Hasselt). Uiteindelijk raken de hoge pieten het eens en kan Havlicek zijn geboorteland gerust binnen 'trip-trappen'. Hij belandt er recht in de robuuste armen van de hoteleigenares, een arme weduwe met misplaatste Barbiefantasieën (Bernard Van Eeghem). De verliefde zielen

blijken ondertussen ook in het huwelijksbootje te mogen treden én kondigen reeds binnen het halfjaar een gezinsuitbreiding aan. Eind goed, al goed.

Made by Opstaele

Het plezier, het schijnbare gemak waarmee de acteurs dit verhaal aanpakken, is de verdienste van Opstaeles regie. Hij slaagt erin om de sprankeling van de improvisatie in de summere orkestratie van het geheel te vangen. Binnen en door deze orkestratie maken de acteurs hun personages tot karikaturen. Die karikaturen worden niet door overacting getrivialiseerd, maar vormen een uitstekende ondersteuning bij het vertolken van hun figuur. De rolverdeling werd dan ook duidelijk beïnvloed door de lichamelijke van de acteurs. Enkele eenvoudige kledingstukken, zoals Havliceks iets te grote blazer, een krappe bloemenjurk voor de gespierde weduwe of de broek tot onder de oksels van de olijke, dorstige politieagent (Afra Val d'Or), een vliegende waterfles en een grote ouderwetse reiskoffer doen de rest.

Deze speelstijl wordt geïntensifieerd door Opstaeles bonte taal, die helemaal in symbiose is met de voortstuwende cadans van de voorstelling. Von Horváth's filmische structuur en spitse dialogen vormen een perfecte kluit voor Dirk Opstaele. Hij hanteerde de tekst als een klankenorgel. De rode draad en de typische personages bleef hij trouw. De dialogen en neventekst ontrafelde hij volkomen. Hij pikte er enkel de ingrediënten uit die essentieel waren voor de verhaallijn of bijdroegen tot de klankenrijkdom. De acteurs zijn zowat doordrongen van