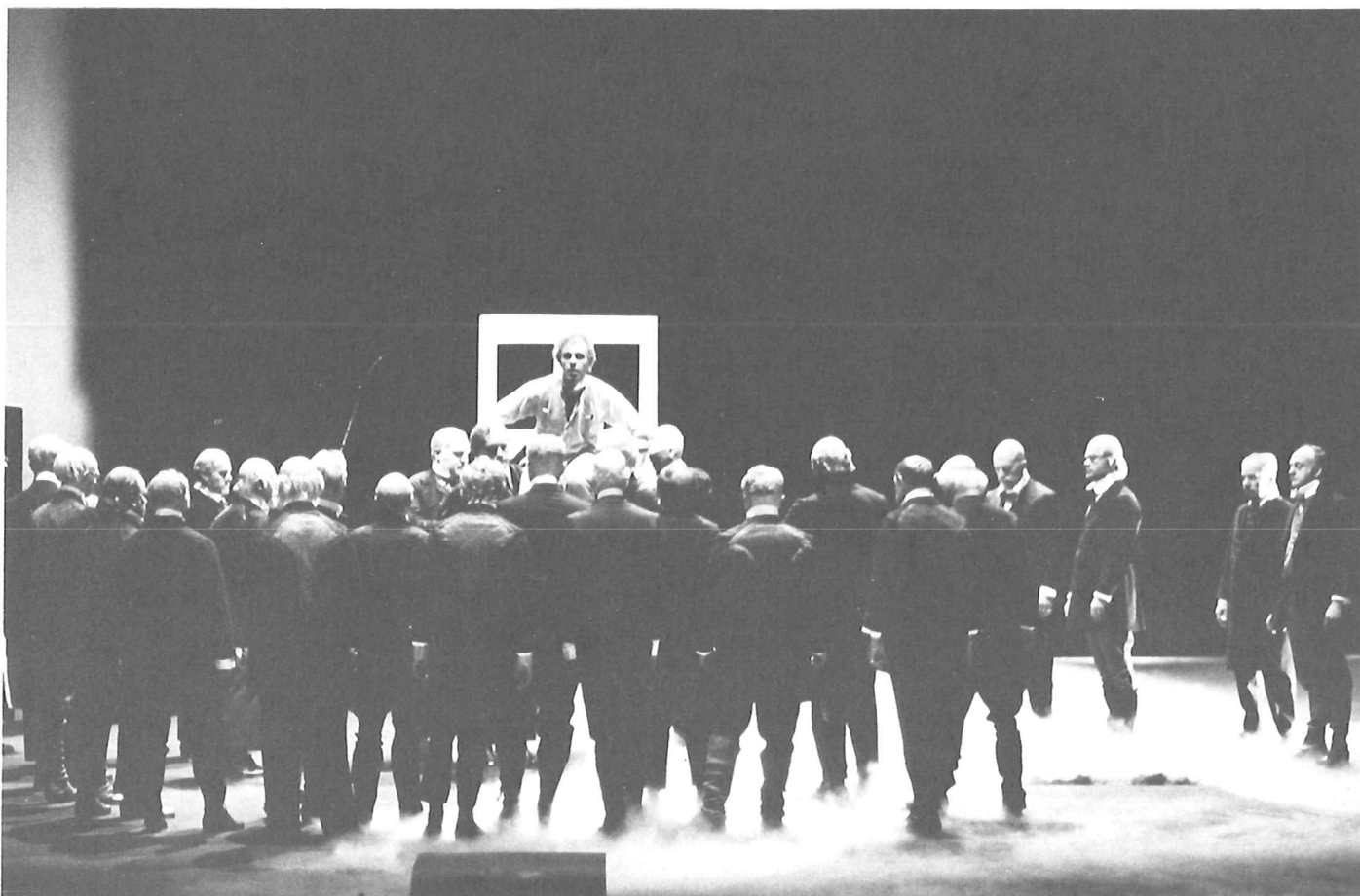


De Munt is een huis van hoop

André Laporte, een naam met Das Schloss



Foto's Hermann J. Baus

Toen ik jaren geleden hoorde, dat André Laporte *Das Schloss* van Kafka tot onderwerp voor zijn opera had gekozen, keek ik raar op. Kafka, dat is logica, eindeloze monologen, een fascinerend taalspel, waarbij er nauwelijks karakters of dramatische confrontaties zijn. De fabel is zeer mager (een man zoekt en vindt niets), en alleen de algemene situatie is sterk: een onbereikbaar slot als symbool van de macht van de bureaucratie. De pret aan de tekst beleeft de lezer als hij zich laat verstrikt raken in een verbaal mechanisme, dat hem inpalmt, bedwelmt en doet duizelen. Het is een

tekst van thema en variatie: hetzelfde, maar steeds anders. Heft men de lange logische uiteenzettingen op, dan verdwijnt de typische Kafka-muziek.

De keuze van Laporte was dus een uitdaging. Het kon niet anders of zijn versie van het gegeven zou iets helemaal anders worden. De opera heeft inderdaad zo weinig met het wezenlijke van Kafka te maken, dat de uitstekende studie over diens roman door professor Ludo Verbeeck in het programmaboek nauwelijks enige relevantie heeft voor wat er op de scène te zien is.

Naar Kafka

Laporte, die zelf zijn libretto heeft geschreven, is uitgegaan van een toneelbewerking die Max Brod, een vriend van Franz Kafka, in 1955 heeft gemaakt. Brod stond daarmee voor een belangrijk probleem, want Kafka had in 1922 zijn roman niet afgemaakt; het lijkt wel of hij zelf in de logica van zijn tekst verstrikt was geraakt: het was een labyrint zonder uitgang, ook voor de schrijver. Brod moest er dus iets op vinden, en in de geest van het existencialisme, dat toen in de intellectuele milieus hoogtij vierde, bedacht hij

Johan Thielemans vindt dat de eerste opera van André Laporte een tweede kans moet krijgen, in een andere regie. Inmiddels heeft de Munt door deze creatie gemaakt dat de naam van de componist gemeengoed werd.

een einde waarbij na de dood van K. (in de roman sterft hij niet) het bericht komt dat hij recht op bestaan heeft: ons leven is "zinloos", pas achteraf blijkt dat het zin had; er is voor ons geen plaats in de wereld uitgespaard, pas achteraf blijkt dat we een plaats hebben ingenomen, en dat het ook "onze" plaats was (1). Uit de bedenkingen die Laporte in het programmaboek publiceert, heb ik menen op te maken dat hij dat op de rol van de kunstenaar betreft: hij komt in de wereld, beweert kunstenaar te zijn, maar al spoedig blijkt dat niemand hem erom gevraagd heeft (wat zeker het geval is, wanneer je in België een componist van hedendaagse muziek wil zijn); pas na zijn dood wordt de kunstenaar als zodanig erkend: hij lijkt dan noodzakelijk geweest te zijn, – een bittere troost.

Deze betekenis is nochtans nauwelijks aanwezig in het originele werk. Wat Laporte aflevert, is dus heel emfatisch een opera naar Kafka. Het belangrijkste accent komt te vallen op het woord "thuis". K. spreekt het in de roman terloops uit, als hij met Barnabas door de verlaten, ondergesneeuwde straten van het mysterieuze dorp stapt. In de roman valt er geen enkele klemtoon op. Maar Laporte heeft de repliek in zijn libretto, en sterker nog in zijn muziek, heel duidelijk onderstreept. Deze opera gaat over iemand die zo graag een thuis, een eigen plek zou vinden, zonder daarin te slagen. Pas als hij overleden is, krijgt hij de toestemming om zich te vestigen: de laatste boodschap die van het slot komt, gaat niet over K.'s functie, maar over zijn "woonvergunning".

We krijgen door deze propere afronding een eenduidig leesbare mededeling. Die werd onder meer gesuggereerd door het kortverhaal *Voor de Wet*, dat Kafka in 1914 schreef. We verliezen echter veel, want de sfeer in het laatste tafereel reduceert het gegeven tot een bijna kleinburgerlijke ironie. De toeschouwer kan alleen zelfbeklagend beamen: "Ja, ja, zo gaat dat – met hem, met u, met mij." K., gerecupereerd.

Wat men hierbij derven moet, is de humor van Kafka. Het libretto wordt van een grote ernst, terwijl K. in de roman vaak dicht bij Buster Keaton staat: een even ernstig gezicht ("Hij kan niet lachen", verwijt de assistent Jeremias hem), even doorzettend, even slim en even erg achterna gezeten door het onheil ("Je begrijpt er niets van", wordt hem meewarig gezegd.) Men laat de wrange komedie dus kantelen in een zwartgallige nachtmerrie.

Daarnaast moet toch ook de vraag worden gesteld, of het libretto wel radicaal genoeg geweest is

Heeft de centrale boodschap – kunstenaar zonder opdracht – wel nood aan al die scènes over de bureaucratie? De scène met Bürgel, ook al maakte ze dank zij de zanger-acteur Alexander Oliver een grote indruk, heeft geen duidelijke functie, en staat erg geïsoleerd, terwijl ze in het boek zin heeft als nog een bijkomende waanzinnige variatie op het thema "het slot".

Parlando

Uit dit alles moge blijken dat Laporte het zich voor zijn eerste opera niet gemakkelijk heeft gemaakt: een ondramatisch gegeven (want het werk bestaat uit een reeks vraaggesprekken), met weinig lyrische kwaliteiten. Dat heeft onvermijdelijk zijn weerslag op het afgeleverde produkt. De tekst, hoe gereduceerd hij ook is, blijft van kapitaal belang. Laporte heeft gemeend dat hij daarom maar best een soort parlando-stijl aanhield. Het gevolg hiervan is dat de verschillende rollen muzikaal weinig geprofileerd zijn. Er ontstaat alzo een grote uniformiteit, wat onvermijdelijk op de spanningsboog van het hele werk gaat wegen. Het versterkt zelfs het effect dat alle figuren rond K. schimmen zijn, die in het geheugen nauwelijks iets dwingend achterlaten.

Dat ontgoochelt mij wat bij Laporte, want in een werk als *La Vita Non è Sogno* (1972) heeft hij duidelijk getoond dat hij zin voor dramatiek heeft. Ook heeft hij daar veel meer de mogelijkheden van de stem onderzocht. In *Das Schloss* is hij teruggevallen op een zeer traditionele manier van schrijven, die in de muziekmiddelen erg gesmaakt wordt omdat men er de "gekleurd-en-goed-bevonden"-stempel van Alban Berg kan opplakken. Maar het is toch merkwaardig dat Laporte aan de hele latere evolutie voorbijgaat – er is toch Berio en Nono en Stockhausen geweest, allemaal componisten voor wie Laporte respect en sympathie heeft –, terwijl hij bij het orkest laat horen dat hij tot de generatie van Penderecki, Lutoslawski of Ligeti behoort.

Het resultaat is dat de orkestpartij interessanter klinkt dan het gezongen materiaal. Maar hiermee stoten we op één van de belangrijkste problemen bij de nieuwe opera's. De componisten voelen zich sterker in het schrijven voor orkest dan in het opzetten en uitwerken van vocaal-dramatische momenten. Dat was het geval bij Boesman in *La Passion de Gilles*, het tekende *Ithaka* van Otto Ketting, de opera die in september 1986 in Amsterdam gecreëerd werd in de regie van Franz Marijnen, en het doet zich weer voor bij Laporte.

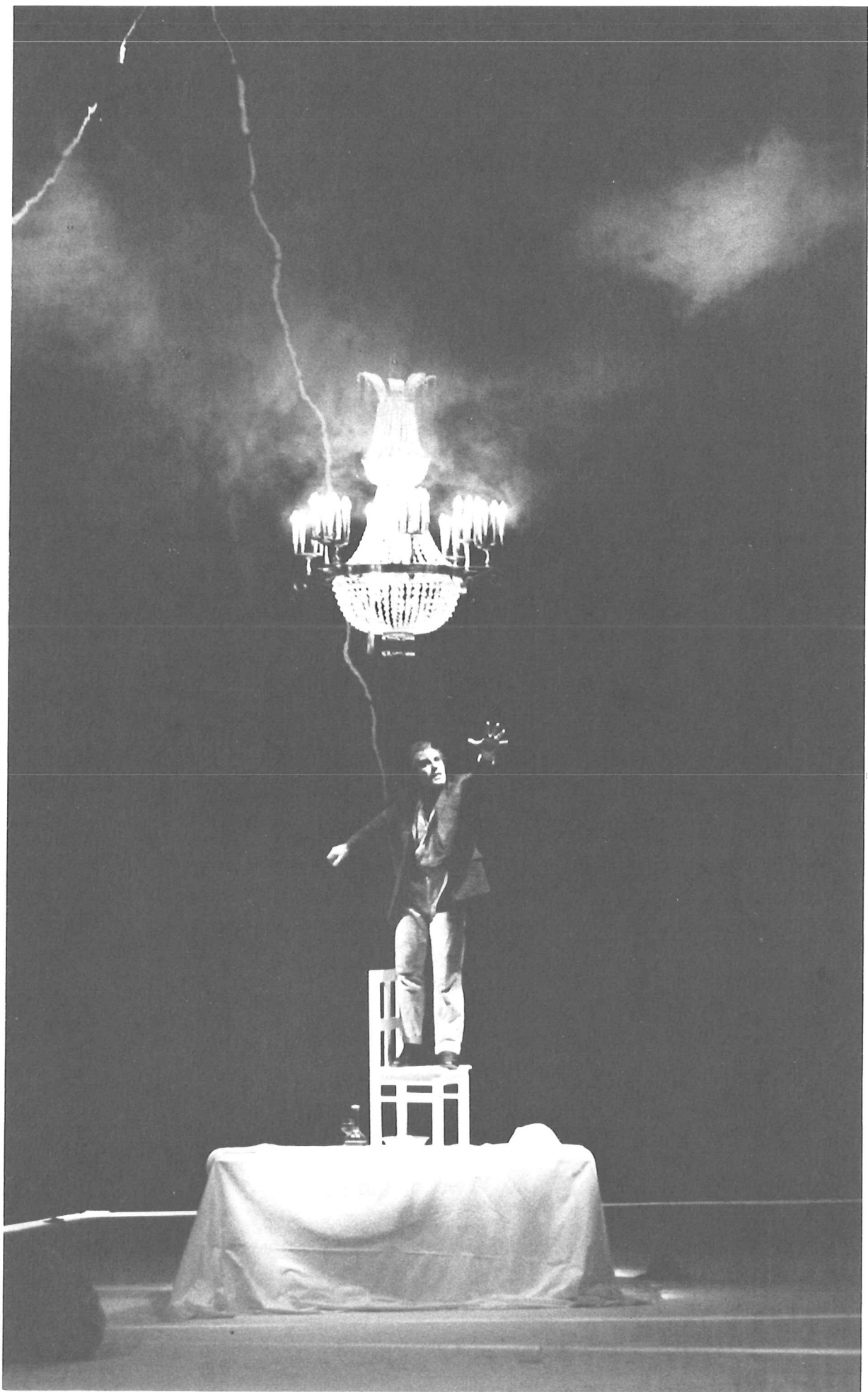
Bij de stempartijen gaat het nog altijd om een reeks weigeringen die kenmerkend zijn voor generaties componisten welke zich op de Weense school van Schönberg en Berg beroepen. Er is weinig melodie, men gebruikt een conventioneel idioom voor wat een muzikale tegenhanger van de gesproken taal is, men vraagt van zangers een enorme concentratie op moeilijke maatindelingen, van zangeressen enorme sprongen in de toonsafstanden. Maar, en dat is mijn frustratie, een stem kan zoveel meer.

Laten we Berg nu eens als model varen, en laten we eens kijken naar de lessen die kunnen geleerd worden bij Prokofiev en zijn *Vurige Engel* of bij Zimmermann en zijn *Soldaten*. Het Berg-syndroom is kenmerkend voor het modernisme, en houdt een hele reeks componisten gevangen in een situatie van wat de Amerikaanse criticus Harold Bloom "het te-laet-zijn" noemt: de schaduw van de grote voorganger werkt verlamdend. Ik heb het gevoel – en de uitstekende analyse van Herman Sabbe in het programmaboek versterkt mijn overtuiging – dat in dit geval Laporte werkt terwijl hij over zijn schouder naar het verleden kijkt. Daar dat verleden sterk Duits en Weens gekleurd is, borrelen dan vanzelf de namen van Wagner en Berg naar de oppervlakte. Hoe zwaar de traditie weegt, blijkt uit dat simpele maar revelante feit dat de enige "populaire" geciteerde dans een wals is.

Om dit wat sloganachtig te besluiten: ik geloof in de mogelijkheid van nieuwe opera's, maar dan moet men het modernisme met al zijn academische prestige durven verlaten en zich in de woelige en risicovolle zee van het post-modernisme wagen. Maar dat is een heel ander verhaal.

Blijft natuurlijk in dit geval nog een andere vraag: houdt de partituur van de eerste opera van Laporte voldoende garanties in om uit te kijken naar een nieuw werk van hem in een theaterhuis? Verdi's eerste opera's waren bepaald zwak en in zijn *Macbeth* b.v. zitten bijzonder banale bladzijden. Meesterschap verwerft men door oefening. Zijn er dus voldoende momenten in het werk van Laporte die aangeven, dat de muziek gedacht is in termen van theater? Er komen een paar prachtige frases in de partij van Frieda voor; haar laatste scène is schitterend voor de stem – al duurt het net niet lang genoeg om een diepe indruk na te laten. De koorscène in de herberg is ronduit sterk. De beschrijvende momenten, b.v. als K. wegholt, of de juiste deur zoekt, zitten opmerkelijk juist.

Als men nog meer garanties nodig heeft, dan beluistere men vroe-



ger werk van deze componist: *Ascension*, een prachtig stuk voor piano van 1967, of *Jubilus* voor copers en slagwerk van 1966, of het intrigerende stuk *Nachtmuziek* van 1970, één van de beste partituren voor groot orkest ooit in deze contreien geschreven. Een nieuwe opera-opdracht voor Laporte? Volmondig ja, maar dan wel op een meerbelovend libretto.

Haaks

Bij de creatie in de Munt werd de dramatische kracht van de muziek weinig gediend door de regie. Peter Mussbach gaat uit van een eigenzinnige interpretatie en een vreemd systeem. Mussbach heeft boven op de versie van Kafka door Brod-Laporte nog eens een eigen verhaal gepresenteerd. Dat wordt zo moeilijk duidelijk gemaakt – omdat het zo geforceerd is – dat ik het pas vier weken later meende gesnapt te hebben: K. stelt zich alles voor *in zijn kamer*. Vandaar de permanente aanwezigheid van een tafel met wit tafelkleed. Vandaar dat K. zelf de brieven schrijft, die zogezegd van het slot komen. Vandaar die compleet verwarrende scène, waar op K.'s begrafenis, K. zelf gewoon zijn soep achter de tafel zit te eten. In een vorige scène heeft hij (subtiel, subtiel) de soep geweigerd: hij was toen nog niet "thuis"; maar nu hij zich voorstelt hoe positief de mensen zich na zijn dood over hem zullen uitlaten, ook al is er veel gehuchel bij, kan hij rustig en met genot zijn soep eten. Dat lijkt dus op een radicale kritiek van Mussbach op de wereld van Kafka: "Trek het u niet aan, wat hier verteld wordt. Het slaat op niets." Of, zoals een professor in de Engelse literatuur aan de UIA ooit zei: "Met de juiste portie homeopathie, zouden al die schrijvers gelukkig geweest zijn, en hadden ze niet hoeven schrijven."

Deze Mussbachiaanse lezing staat zo haaks op de literaire tekst van Kafka, én op de theaterbewerking van Brod, dat ik het niet ernstig meer vind. Zijn regie berust verder op het principe van het niet tonen van wat er "eigenlijk" aan de hand is. Ze negeert consequent de meeste toneelaanduidingen. Zo zoekt K. in de tweede scène van het tweede bedrijf de dorpsverste op. Diens vrouw moet aktes gaan zoeken in een kast. Wat ze concreet op het toneel opent, is een grote kamerdeur, waar overvloedig licht uitvalt. Een ogenblik later zingt de vrouw: "Het is te donker hier. Ik zal een kaars halen." Dit is zo absurd, dat het alleen met veel diepzinnigheid kan recht gepraat worden. Een ander kras voorbeeld: in het derde bedrijf ontmoet K. Bürgel, die in zijn bed

rechttop zit. Maar zo een instructie kan Mussbach niet ongemoeid laten: K. zit dus op een overgrote stoel (de drukkende traditie van het expressionistische theater) en Bürgel komt met bezem en emmer de scène schoonvegen. Hij praat met K., komt naast zijn stoel staan en zegt: "Helaas kan ik u als zitgelegenheid alleen deze plaats op de bedrand gunnen." Er is geen bed, geen bedrand, K. zit al en Bürgel staat... Deze subtiliteit werd me pas geopenbaard bij het bekijken van de videoband-cum-B.R.T.-ondertitels, want in de zaal zat ik naar een onbegrijpelijk plaatje te staren. Over zulke vormen van regie kan ik weinig entoesiast zijn.

Deze perverse methode van registreren heeft echter een kwalijk gevolg: ze laat de componist in de kou staan. Vaak wordt op die manier de narratieve kracht van de muziek genegeerd. Laporte tekent b.v. heel raak hoe K. Barnabas achterna loopt, maar aan de suggestie van de lichamelijkeheid kan Mussbach niet toegeven. De personages staan stil, en in de orkestbak hoort men wat nutteloos druk gedoe.

Vanuit een zuiver formeel standpunt kan men het decor schitterend noemen. Johannes Schütz heeft met drie zwarte doeken een grote, lege, rechthoekige kamer gesuggereerd. Ze kan achter op het toneel opgetild worden, zodat er onder de wand een verlichte ruimte zichtbaar wordt. Technisch is dit een schitterend bravourestukje, en men kan aan de perfecte manier waarop de doeken "moeiteloos" bewegen, de meesterlijke hand van Henri Oechslin, technisch directeur van de Munt, zien. Het gevolg is dat wat van plaats verwisselt – binnen, buiten, een dakkamer, een herberg – steeds hetzelfde blijft.

Mussbach is blijkbaar een hater van het redundante. Geen wonder dat het publiek radeloos zit te kijken op iets dat als esthetisch object verantwoord lijkt, maar dat zich aan de begrijpelijkheid onttrekt, omdat het zich koestert in zijn eigen enigma's. Eén redundantie is Mussbach alvast niet uit de weg gegaan: Kafka, zegt men, is raadselachtig; Mussbach doet daar nog een schep bovenop.

Tweede kans

Deze première laat dus gemengde gevoelens na. Een paar belangrijke zaken, echter, blijven onbetwistbaar: de inzet van ieder die erbij betrokken was, was zeer groot. Een eresaluut verdient Dale Duesing, die een topzware rol, zowel vocaal als theatraal, met een enorme overgave vertolkt. Een pluim ook voor dirigent Friedemann Layer, die voor

een moeilijke opgave stond. Nogmaals moet erop gewezen worden dat de Munt erin geslaagd is om brede, internationale interesse te wekken voor een Belgische creatie. Dank zij de instelling is de naam van André Laporte nu gemeengoed. Zo ver had hij het voordien nog niet geschopt, al genoot hij in het verleden reeds behoorlijk steun van de kant van het Festival van Vlaanderen (ene Gerard Mortier had toen – toevallig? – veel invloed op de programmatie). Eén van onze belangrijkste componisten krijgt nu eindelijk een ruimere erkenning en bekendheid. Het blijft een unieke prestatie, voor België en voor Vlaanderen.

Graag zou ik zien dat *Das Schloss* zelf een nieuwe kans krijgt in een andere mise-en-scène, met mischien wat omwerkingen om het pregnanter te maken. Zoiets kan alleen gebeuren, als er belangstelling uit het buitenland komt. Een tweede opvoering en een tweede lezing zijn echter voor weinig (te weinig) hendaagse werken weggelegd. Dui-men, dus. En de Munt zet zijn noodzakelijk beleid van creaties verder: er is wat in de maak van Peter Schat (hopelijk komt die met een overtuigend libretto voor de pin-nen), en van Jan Fabre (een post-modernist die Gorecki, een Poolse componist uit de moderne school, mee in de boot heeft genomen). Het blijft dus uitkijken, en hopen op de witte raaf: een nieuwe opera die niet alleen tot waardering maar tot enthousiasme aanzet. De Munt is een huis van de hoop.

Johan Thielemans

- (1) Over de tekortkomingen van de theaterbewerking heeft de Franse literatuurcriticus Maurice Blanchot een verhelderende beschouwing geschreven in *Kafka et Brod* (1954). Men kan het nalezen in Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Collection Idées, Gallimard, n° 453, p. 140-154.

DAS SCHLOSS

(naar Kafka) muziek en libretto: André Laporte; dirigent: Friedemann Layer; regie: Peter Mussbach; decors: Johannes Schütz; kostuums: Jorge Jara; met Dale Duesing (K.), Joyce Ellis, Ad van Baasbank, Donald George, François Van Eetvelt, Emily Rawlins-Ivy, MariAnne (sic) Häggander, Alexander Oliver e.a. Gezien in de Muntschouwburg op 14 december 1986 (generale repetitie) en op B.R.T.-televisie, uitzending van 18 december.