

Van Hove is al enige tijd bezig met een persoonlijk-theatrale verkenning van een universum van onontkoombaar geweld. In *Russische Openbaring* (Heiner Müller) gaat een officier fysiek en moreel ten onder nadat hij een soldaat uit eigen rangen heeft laten terechtstellen. In *Bacchanten* wordt de mens verpletterd onder de gewelddadige willekeur van een god die door het mensenverstand niet gevat kan worden. Shakespeares drama omvat de thematiek van beide stukken in één beweging: een man wordt als instrument gebruikt om een ander ten val te brengen en gaat uiteindelijk zelf ten onder als een onvervangbaar tandrad in een onoverzichtelijk raderwerk. Het zal wel niet toevallig zijn dat achter deze *Macbeth*-enscenering de bewerking van Heiner Müller opduikt. Müller herschreef Shakespeares drama in een verbrokkelder en nog zwarter en uitzichtlozer idioom tot een stuk over "de beendermolens van de macht". Hoewel Van Hove een beroep deed op de *Macbeth*-vertaling van Hugo Claus, blijft de Müller-tekst in de hele voorstelling afleesbaar. Zo is de aanwezigheid van zichtbare machinerie op de scène (grote geluidsboxen, zware lampen, metalen constructies, windmachines, ...) een consequente interpretatie van Müller linguïstische ontregelingen van de Shakespeare-tekst: de macht wordt getoond als een machine die de mensgeschiedenis tot brandstof neemt. De donkere natuurlyriek van de openingsscène wordt bij Van Hove als een soort van machiniekamer geënceneerd. De onmiddellijke vertegenwoordigers van die wereld zijn de heksen: clowneske en cynische figuren waarbij Van Hove zich blijkbaar heeft laten inspireren door het groteske van sommige van Ensors schilderijen. Hij had dit gegeven nog verder mogen doortrekken. De link is juist. Het gruwelijke schuilt niet in het mysterieuze of bovennatuurlijke, maar in het banale en het platte: achter het Ensor-masker verbergt zich het doodshoofd.

In dat universum is de bestaande macht een karikatuur van zichzelf. De oude, bijna seniele koning Duncan zit in een rolstoel en wordt bijgestaan door twee Schotse edelen: Janssens en Janssens. Na de dood van Duncan maken zij deel uit van het gevolg van Macbeth. In het aangezicht van de macht worden geen vragen gesteld. Macbeth vermoordt Duncan. Uit ambitie? Die verklaring is te eenvoudig voor Van Hove en daarin heeft hij gelijk. Wanneer macht alleen maar zichzelf in stand houdt, is ambitie geen motief. Dan is er geen menselijk

motief en evenmin een politiek. Duncan moet van de troon omdat zijn tijd om is. De macht moet zich vernieuwen. De Macbeth die Van Hove toont is een twijfelbaar. Het is alsof hij helemaal niet wil wat hem door de heksen voorspeld is. Hij lijkt meer een figuur van het tweede plan. Banquo is in deze encensering ongetwijfeld een sterkere en zelfzekerere figuur. Macbeth loopt van in den beginne verloren in een wereld die niet de zijne is. Die wereld wordt steeds groter en Macbeth, ondanks of misschien dankzij zijn groeiende macht, steeds kleiner. Het zielige gekroonde figuurtje met ontbloot bovenlijf op het machtige boerenpaard is wellicht zijn meest ware gedaante. De opvolger van Macbeth begint zijn ambtsperiode met een moord onder het toezicht van een van de heksen die hem met de vinger als een stout schooljongetje terecht wijst. De cirkel is rond. Wie het zwaard hanteert zal door het zwaard sterven. Uiteindelijk blijft alleen het zwaard.

Aan dit gesloten universum van onbedwingbaar geweld toetst Van Hove met zijn acteurs zijn theaterpoëtica: "de psychologische bewegingen van een personage fysiek weer (te) geven" (*Etcetera*, 13, 1986) Nergens zijn de psychologische bewegingen zo hevig als in de confrontatie met de uiteindelijke nietigheid en vernietiging. Om die bewegingen op de scène te brengen doet Van Hove een beroep op alle middelen die hem ter beschikking staan: sterk lichamenlijk spel van de acteurs, veel visuele en auditieve effecten (mist, lichtflitsen, muziek, geweerschoten, ...). Ik kan Van Hoves bedoeling begrijpen om langs de "geschokte" zintuigen van het publiek een opening te forceren naar een diepere emotionele laag (een soort "mythisch bewustzijn" is Van Hove niet vreemd). Maar dat lukt niet altijd. Het openingsbeeld van *Russische Openbaring*, de soldaat op de sokkel, opdoemend uit de mist met uitgestrekte armen als een gekruisigde, al dood en nog steeds bezig met sterven, was voor mij een veel indringender beeld dan het houthakken of het afvuren van geweerschoten. Een geweerschot in een theaterzaal doet iedereen opschrikken, maar het is de vraag of iedere "fysieke" schok uiteindelijk zal leiden tot een "emotionele" en "mentale" schok. Het probleem is wellicht dat we veel gewoon zijn, dat onze zintuigen vertrouwd zijn met vele "fysieke" schokken. Effecten moeten op de scène angstvalliger en beredenerder gebruikt worden dan in de realiteit gebeurt. Dezelfde opmerking kan gemaakt worden bij de "bombast" van de

acteerstijl, zoals Van Hove zijn manier van spelen zelf omschrijft. Pathetiek is een voortdurend balanceren op de dunne koord tussen sentimentaliteit en parodie. Dat is de kracht maar eveneens het grote gevaar van dit soort acteren: ofwel wordt het ongeloofwaardig door de inleving, ofwel holt het volledig uit. Gelukkig zijn er in de voorstelling een aantal momenten die bewijzen dat Van Hove en zijn acteurs in staat zijn die strakgespannen maar zeer smalle koord te bewandelen.

De voorstelling houdt stand dank zij een goed uitgewerkte dramaturgie en een gevarieerd scènebeeld, maar toch blijft voor mij de schok uit. Ik zou niet precies kunnen zeggen wat ik met schok bedoel, maar het heeft iets te maken met een moment van bewustzijn dat een hoek van vijf graden maakt ten opzichte van de werkelijkheid. Een hoek zoals deze zin misschien maakt: "Alles laat me volstrekt koud – als die woorden, al was het maar één keer, ooit worden uitgesproken, nuchter, en volkomen doordrongen van hun betekenis, dan heeft de geschiedenis zijn rechtvaardiging gevonden en wij met haar." (E.M. Cioran geciteerd in de programmabrochure). Die vijf graden zijn de rechtvaardiging voor iedere kunstenaar.

Erwin Jans

DE TIJD

auteur: William Shakespeare; vertaling: Hugo Claus; regie: Ivo Van Hove; vormgeving: Jan Versweyveld, Valentine Kempynck; dramaturgie: Klaas Tindemans; met: Lucas Vandervost (titelrol), Chris Nietvelt, Warre Borgmans, Bart Slegers, Johan Van Assche, Bob De Moor, Dirk Tuypens, Antje De Boeck, Peter Van Den Eede, Hans Royaards, Ronnie Commissaris, Manou Kersting

Nationale Opera Brussel

Jenůfa

In 1903 werd de Tsjechische opera *Jenůfa* gecreëerd, waarvoor Janáček een toneelstuk van Gabriela Preissová had bewerkt. Het verhaal is erg vreemd: Jenůfa verwacht een kind van de rijke Stefan, die van geen huwelijk wil weten. Laca echter, de oude molenaarsknecht, is op Jenůfa vreselijk verliefd, en uit wanhoop en jaloezie kerft hij met een mes in haar gelaat. Als Jenůfa's kind geboren is, verdrinkt haar

stiefmoeder het, opdat zo de huwelijkskansen van Jenůfa gaaf zouden kunnen blijven. Jenůfa, radeloos, aanvaardt de raad van haar stiefmoeder en trouwt met Laca. Het kinderlijkje wordt echter op de dag van het huwelijk gevonden. Drama in het Moravische dorp. Maar, merkwaardig genoeg, komt alles in orde: na een scène van geweld, valt alles in zijn plooi, vergeving alom, en de opera wordt afgerond door een hevig liefdesduet tussen de onwaarschijnlijke partners Jenůfa en Laca.

Het verhaal heeft diepe conservatieve trekken, want het is pas als iedereen zijn maatschappelijke positie accepteert dat er geen vuiltje aan de lucht is: dan bloeit de echte liefde open (1). Deze moeilijk te aanvaarden thesis wordt door Janáček met zoveel muzikale overtuigingskracht verteld, dat men zich, voor de tijd van een prachtig duet, gewonnen geeft. Want, dit staat buiten kijf, muzikaal is dit een opera van zeer grote kwaliteit. Janáček is erin geslaagd om zich los van het model van Wagner op te stellen, en een heel persoonlijke taal te smeden. Zoveel rijkdom in de orkestratie, zoveel schoonheid in de gebalde melodische lijn zijn te veel om alles slechts bij één beluistering volledig te vatten. Het is een opera, die men onmiddellijk opnieuw wil beluisteren, als de laatste maten ervan uitgestorven zijn. Zo ziet men dat goede muziek ideologische en menselijke bezwaren aan de kant kan doen schuiven. Of dat een goede zaak is (schoonheid tegen waarheid), is een te groot debat om in dit bestek lapidair te behandelen.

De opvoering in de Munt overtuigt zo sterk omdat dirigent Sylvain Cambreling deze muziek zo genereus aanvoelt. Hier wordt de emotionele kracht mooi in evenwicht gehouden door een klare, rationele opbouw. Hier moet de dirigent vooral het geheel zorgvuldig organiseren, zodat een lijn in de klarinet of een motief in de altviolelen voldoende aanwezigheid krijgen, zonder als solistische beurt naar voor te komen, maar toch sterk voelbaar aanwezig te zijn. Bij dit soort muzikale analyse voelt Cambreling zich goed. Hij kan dit gave resultaat alleen bereiken als het orkest kwaliteit op alle banken heeft, en dat hoge peil heeft dit ensemble bereikt dank zij zijn jarenlange noeste arbeid en enthousiaste inzet. Ik merk altijd met veel plezier hoezeer de gaafheid van de hoornsectie is toegenomen – in een Belgisch orkest een zeldzaamheid. De vertoning was heel goed bezet, met een speciale pluim voor Anja Silja, die in de rol van de stiefmoeder