

blik volgt bewegingen en niet ook hun ruimtelijke doelwitten.

Met een haast aandoenlijke eenvoud ensceneerde *Vanity* het *point d'horizon* van het dansende lichaam. In het slotdeel ontloopte het kleine grijze doosje zich immers tot het principiële referentiepunt van de voorstelling: niet voor onze blik maar voor 'dat stomme doosje' had Dunoyer zich uitgesloofd. Of juist, op het doosje en niet op ons kijken had hij – hadden de bewegingen – zich geconcentreerd. Dat doosje is er in iedere dansvoorstelling, want wie beweegt coördineert bewegingen vanuit een wisselend puntenstel binnen de ruimtelijke omgeving. Maar we zien dus meestal niet dit immer kantelende en vlottende vluchtpunt. De visuele ruimte die de blik van de toeschouwer afbakt, verschilt eenvoudigweg van de gedane ruimte – van de veranderende ruimtelijke coördinaten waarop het bekeken lichaam zich oriënteert. De video in het derde deel van *Vanity* maakte de ruimte waarbinnen de dansende Dunoyer zojuist had bewogen alsnog aanschouwelijk. Je zag wat je meestal over-ziet: het bewegelijke punt van de podiumruimte dat de geziene beweging als spreekwoordelijk eindpunt veronderstelt.

Een laatste overweging. Stel dat je een goed geoefend oog hebt en geen modale dansliefhebber bent; stel dus dat je wel degelijk oog hebt voor het bestaan van een wisselend vluchtpunt in de geziene bewegingen. Welnu, ook deze ideale kijker kan zich onmogelijk op het standpunt van dat vluchtpunt stellen.

Hij mag dat dan al zien, hij kan de bewegingen van de danser(s) niet ook vanuit dat voor hen altijd centrale punt bezien. Dàt, zo leerde *Vanity*, kan uitsluitend een camera die méébeweegt met de uitgevoerde bewegingen omdat ze zich nadrukkelijk tot hem richten. De geoefende kijker kon in deze voorstelling het door dat cameraoog geregistreerde bewegen 'na-zien', nà het eigen zien bezien – en zo kijken vanuit dat punt dat zijn getrainde oog alleen maar kon bekijken.

Alle theaterdans berust op voyeurisme. *Vanity* ging over dit publieke voyeurisme, niet over de ijdelheid van de danser die zijn lichaam met meer of minder gratie visueel te grabbel gooit. Het toonde de grenzen van deze kijklust, het ensceneerde gedurig het punt dat al visueel genietend gewoonlijk niet wordt gezien. *Vanity* duurde een goed half uur, maar de 'lessen' van deze voorstelling zal ik niet licht vergeten. Dit was echt een kardinale voorstelling: ogenschijnlijk simpel qua concept en uitvoering, tot je er even bij stilstaat – tot de herinnering aan het denken zet. ●

Rudi Laermans

VANITY

CHOREOGRAFIE, DANS, VIDEO, DECOR, KOSTUUMS, LICHTONTWERP
Vincent Dunoyer
MUZIEK *Deus ex Machina* van James Tenney, live uitgevoerd door Michael Weilacher (percussie) en Alexandre Fostier (tape-delay system)
PRODUCTIE: Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt

FALSTAFF

Falstaff mist de trein

Opera's moeten de jongste tijd blijkbaar verplicht in een, zeg maar, figuratief eenheidsdecor worden geënceneerd. Geen wisselende settings dus, laat staan een naakte scène; maar ook geen speelvlakken-constructie of smetteloos witte doos. Wèl een uniek en specifiek, min of meer realistisch, symbolisch of emblematisch scènebeeld waarin het hele verhaal zonder change-menten wordt verteld en dat veelal aanleiding geeft tot het verschuiven van de handeling in de tijd. De beruchte Mozartcyclus van Peter Sellars waarin, bijvoorbeeld, *Così fan tutte* zich afspeelt in een kitscherige hamburgertent en *Don Giovanni* in een soort Bronx, kan terzake als neonlichtend voorbeeld dienen.

Vraag 1: is een dergelijke ingreep werkbaar (d.i. biedt hij de mogelijkheid het verhaal op een coherente manier te vertellen)? Vraag 2: is een dergelijke ingreep ook zinnig (d.i. werpt hij een nieuw licht op het stuk in kwestie en draagt hij aldus bij tot een beter of opgefrest begrip van wat bijna per definitie een klassieker moet zijn)? Het antwoord op beide vragen hangt ongetwijfeld nauw samen met de sterkte van het concept. Als dit het resultaat is van een sluitende dramaturgische analyse krijg je boeiend theater. Als het voortvloeit uit een blitse inval van een regisseur en/of zijn decorateur (al dan niet verrijkt met toegevoegde suikers), krijg je een gegarandeerd verrassend openingstafereel en een aansluitende resem ongerijmdheden. Verdi's *Falstaff* in De Munt (coproductie met de opera's van Lyon en Firenze) leunt, vrees ik, veeleer aan bij de laatste categorie.

Pro memorie: het libretto van *Falstaff* werd door Arrigo Boito gedistilleerd uit Shakespeares *Merry Wives of Windsor*, her en der aange-

vuld met passages uit diens *Henry IV* (waarin het personage, zoals geweten, eveneens voorkomt). Het verhaal speelt dus ergens in de vijftiende eeuw, werd door Shakespeare op de planken gebracht in de zestienste, en door Verdi op muziek gezet in de negentiende. Sir John Falstaff zelf is een verarmde edelman die zich ophoudt in het gezelschap van werkschuw tuig, zeer gevoelig is voor vrouwelijke charmes (geld is er één van) en door zijn uitverkorenen voor schut wordt gezet. Mede dankzij een paar nevenintriges draait het hele verhaal (in de versie van Boito/Verdi) erop uit dat iedereen iedereen bedriegt en dat de hele wereld niet meer is dan een kostelijke grap.

Werkbaarheid

Volgens regisseur Willy Decker vind je figuren als Falstaff nog enkel in stationsbuffetten. Afgezien van het feit dat je het bedoelde soort medemens ongetwijfeld ook op het trottoir voor de Brusselse Beurs, bij het Leger des Heils of in een of andere intacte Begijnhofkerk tegen het lijf kunt lopen, lijkt bovenstaande premisse mij nogal magertjes om het hele verhaal pardoes te gaan situeren in het stationsbuffet van Windsor. De betrokkenen maken daar ongetwijfeld meer kans om op de eerste de beste trein richting Kazakstan te worden gezet dan wel in hun onderlijfe aan de beste tafel te worden geïnstalleerd. Overigens, als Deckers uitgangspunt al juist mocht zijn, dan rijst meteen de vraag waarom hij de handeling niet in een ronduit hedendaags decor situeert. Blijkens de kostumering (ontwerp: John Macfarlane) gebeurt dat namelijk in het (betrekkelijk recente) verleden: begin jaren 50, misschien zelfs vroeger, maar alleszins in de buurt van



Falstaff (De Munt) JOHAN JACOBS

Wereldoorlog II. Is dit onder verwijzing naar de Honderdjarige Oorlog? Heeft Falstaff zijn fortuin zien verdwijnen in het strijdgewoel? En hebben de vrouwtjes van Windsor hun toekomst verzekerd op de zwarte markt? *Don't know*. Een verklaring terzake wordt niet gegeven. Wel duidelijk is dat het allemaal niet al te ernstig moet worden genomen: het decor (ook van Macfarlane) is wat uitvergroot en staat wat scheef; dat duidt in casu op scherts.

Het station van Windsor is ook duidelijk een van de drukste spoorwegknooppunten van het westelijk halfronde en de met een overdaad aan lichte valiezen beladen reizigers zijn er altijd gehaast en immer dorstig. Het bewuste buffet is derhalve een goudmijn en lijkt meer op de salons van het Waldorf-Astoria dan op de gelagzaal van, pakweg, Gent-Sint-Pieter. Bovendien komt het beste volk er over de vloer: de wijfjes van

Windsor zijn namelijk merrie genoeg om er hun thee te komen nuttigen in het gezelschap van gauwdieven en bedriegers allerhande, temeer daar ze bevriend zijn met de waardin, mevrouw Quickly. Bovendien een gemiste kans om de handeling effenaar te verplaatsen naar een *Quick*, biedt deze dame gelegenheid tot het maken van de volgende illustratieve opmerking. In het voornoemde koningsdrama was zij de waardin van de herberg *De Kousenband*. In *The Merry Wives of Windsor* (en in de *Falstaff* van Boito/Verdi), had ze dat beroep ingeruild voor dat van huishoudster bij de plaatselijke dokter. Bij Decker heeft ze gemakshalve opnieuw plaats genomen achter de toog: alweer zo een ingreep die het uitstekend doet in het eerste tafereel (waar Falstaff van haar zijn drankrekening krijgt gepresenteerd) maar geenszins in het derde (waar Quickly in het holst van de nacht diezelfde

Falstaff in haar eigen gesloten café komt opzoeken en hoofs begroeten alsof ze hem al in geen jaren heeft gezien). Met dit ene voorbeeld kan eigenlijk al worden volstaan om te illustreren dat je als toeschouwer geconfronteerd wordt met vondsten die een ogenblik nadien ongerijmdheden en/of onhandigheden blijken te zijn. De aanwezigheid van boven-titeling maakt de zaak daarbij alleen maar erger: zit er blijkens de tekst dameslinterie in een wasmand, dan komt er uiteraard restaurantlinnen uit tevoorschijn; gaat Falstaff vrouwe Ford opzoeken, dan komt hij binnen twee minuten terug in het café waar ze inmiddels als bij toverslag is opgedoken; kieperen ze de wasmand in de Thames, dan blijkt die rivier in het volgende tafereel acuut te zijn dichtgegooid om steun te bieden aan een ladder. Als het al geen eik is. Wellicht op een rangeerspoor. Klap op de vuurpijl is namelijk het

eindtafereel dat zich moet afspelen bij de zogenaamde eik van Herne, in het plaatselijke park. Buiten dus. Maar we zitten binnen. Dus moet buiten binnen. En Falstaff niet buiten bij die inmiddels overbodig geworden eik, maar de eik decoratief binnen bij de slapende Falstaff. Een dronkemansroes moet dat namelijk allemaal plausibel maken, en dankzij een tafellaken dat Falstaff over zijn hoofd krijgt gedrapeerd, merkt hij geenszins dat benevens de lokale flora ook de hele plaatselijke bevolking op wandel is. Horen doet hij daarentegen wel: wanneer de klok twaalf slaat, telt hij (conform de partituur) angstig de slagen. Maar dat het reuzengroot horloge (we zitten in een stationsbuffet) ondertussen al lang twaalf uur aanwijst, merkt hij van geen kanten.

Is dit soort ingrepen dan werkbaar? In sommige gevallen wel, hier

duidelijk niet. Binnen een al bij al realistisch bedoeld kader vallen fantasietjes onvermijdelijk uit de toon. Overigens, om alle misverstanden te vermijden: de kwestie is niet dat dergelijke ongerijmdheden zich überhaupt voordoen, maar wel dat de logica van het concept niet verhindert dat ze als dusdanig worden ervaren. Je kunt de toeschouwer rustig appels voor citroenen verkopen, maar dan moeten die appels wel keurfruit zijn en dient de koper ten minste de kans te krijgen in de metamorfose te geloven. Dat veronderstelt enige handigheid en vooral wat zin voor consequentie. Bij gebrek daaraan wordt het, wat mij betreft, een ergerlijke bedoening en, wat erger is, raakt het concept ondergraven.

Zin

Wat ons tot de tweede vraag terugbrengt: heeft dit soort ingreep in 's hemelsnaam zin? Ongetwijfeld. Maar op voorwaarde dat hij gefundeerd is. Blijkens het programma moet dat fundament in casu worden gezocht in de buurt van de tegenstelling tussen de marginale zonderling en de gevestigde burgerij. In de voorstelling is daarvan echter, op het eerste gezicht, niet danig veel te merken. Je voelt je bijgevolg niet direct geroepen, zoals Decker dat wenst, voor de titelheld partij te kiezen. Want wie tegen Falstaff is, is namelijk voor de bourgeoisie. Voor wie, dacht u, is het publiek van De Munt? En heeft het ongelijk wanneer blijkt dat de stappende meiden van Windsor stukken opwindender zijn dan de parasiterende Sir John? Overigens, was deze problematiek speciaal aan de orde halverwege de twintigste eeuw? Mei '68 lijkt alleszins nog ver.

Eerlijkheidshalve moet worden gezegd dat er gepoogd wordt die tegenstelling visueel weer te geven, inzonderheid op het spelniveau. Falstaff speelt vrij ingehouden en, laten we maar zeggen, realistisch. De rest doet het in sneltreinvaart, met een neiging tot overacting en slapstick. Kluchtig, dus luchtig en

vluchtig, zodat je a posteriori tot het besluit komt dat de stationsanimatie wellicht staat voor het jachtige maar fantasieloze leven van de doorsnee burgers, en het *dolce far niente* van Falstaff voor het rijkgepulde bestaan van de geitenwollensokkendrager. Maar als dat zo is, waarom zit Sir John dan zo ijverig achter centen aan?

Het probleem met die accentlegging (op de tegenstelling) is echter niet zozeer dat zij in het ijle zweeft (er zit beslist ergens kritiek op de bourgeoisie in het stuk, en burgerlijke waarden als eer, bezit en dies meer worden inderdaad beurtelings opgehemeld en onderuitgehaald), maar wel dat bedoelde tegenstelling nauwelijks als motor van de handeling kan worden opgevoerd (domme mannen versus pientere vrouwen en liefde versus geld lijken terzake, bijvoorbeeld, al een stuk pertinenter).

Aangezien Deckers lezing er derhalve meer opgeplakt dan uitgepuurd lijkt, kan ze ook niet anders dan alleen maar zijdelings aan bod komen: een beetje kritiek maar niet te snedig, een beetje vuil maar niet genoeg om het fraai ogende decor te besmeuren, een beetje ironie maar niet te veel om van de burleske toch maar geen satire te maken.

Ook dit wrekt zich uiteindelijk in het eindtafereel: om een groep in zijn hemd te zetten, bestaat er sinds mensenheugenis geen makkelijker procédé dan een verkleedpartij die de 'ware aard' aan het licht brengt. Zoals in de dagbladpers (cf. Stephan Moens in *De Morgen*) al te lezen stond, kan met wat uitgelopen lipstick of een wat kromme ster echter niet worden volstaan om duidelijk te maken dat de carnavaleske burgerij van Windsor een kneuterig allegaartje is. Wie brokken wil maken, moet wel iets driftiger tekeer gaan en, om maar iets te zeggen, die aanminnige vrouwtjes van Windsor bijvoorbeeld voorstellen als regelrechte *bitches*. Nogmaals: dat alles, gesteld dat deze problematiek inderdaad aan de orde is, wat voor mij betwijfelbaar blijft in een stuk

waarvan de slotsom luidt dat iedereen hoorns opzet en dat de wereld niet meer is dan een gigantische klucht. Als iedereen in het gekkenhuis zit, heeft het dan nog belang te weten in welke afdeling? En als een opera (net als Verdi's muzikale leven) eindigt met een fuga (zowat de stiling van het meerstemmige leven zelf), moet er dan nog naar tegenstellingen worden gezocht?

Enfin, wat er ook van zij, de bedoelingen van de regisseur komen niet echt uit de verf, de diepere gronden lijken erbij gesleurd en de talloze ongerijmdheden benemen je de lust ook nog te gaan doen alsof die fundamenten enerzijds overduidelijk blijken uit de enscenering en anderzijds het stuk in zijn ware en hedendaagse gedaante reveleren. Als slotsom krijg je dus een soort theater dat, ondanks een modieus vernisje en een spaarzaam snuijfe maatschappijkritiek, oubolliger en zelfs minder suggestief overkomt dan een rechthoekig rechtaan enscenering van de oude stempel.

Erg jammer allemaal, vooral omdat de voorstelling qua uitvoering van een technisch hoogstaand niveau is: wat er staat mag dan al betwistbaar zijn, het staat er meer dan stevig dankzij een zich met volle overgave inzetende cast en figuratie. En, het moet gezegd, Decker verstaat de kunst om zowel individuele spelers genuanceerd in (zijn lezing van) hun rol te helpen als een massa volk gedifferentieerd op de scène te laten evolueren.

Last but not least, vertoont de voorstelling muzikaal nauwelijks zwakke plekken. Wat je dank zij huisdirigent Pappano van het orkest te horen krijgt, verklankt waar het in dit stuk eigenlijk om gaat: om kolkend en bruisend leven, met zijn uitschieters en excessen, met zijn lach en een traan, met zijn waaier aan toonaarden die uiteindelijk gestileerd versmelten in de nog steeds verrassende eindfuga. De bezetting is navenant, behoorlijk homogeen en van prima kwaliteit, met Susan

Chilcott als vrouwelijke hoogvlieger en José van Dam als gedroomde Falstaff. Van nature seigneur genoeg om te doen geloven in het adellijke verleden van zijn personage en acteur genoeg om de protserigheid ervan geraffineerd uit te beelden (beurtelings ontroerend, menselijk, op bepaalde momenten zelfs onweerstaanbaar grappig), heeft Van Dam op zijn zestigste niet alleen de leeftijd van de rol, maar ook nog de stem om de hele partij met glans te dragen. Een schitterende Falstaff. Helaas op het verkeerde spoor. ●

Rud Vanden Nest

FALSTAFF

Een opera van Giuseppe Verdi

MUZIKALE LEIDING Antonio Pappano
REGIE Willy Decker
DECOR EN KOSTUUMS John Macfarlane
BELICHTING David Finn
CHOREOGRAFIE Athol Farmer
DRAMATURGIE Stefan Poprawka
ZANGERS José van Dam,
Susan Chilcott, Michael Volle,
Patrizia Biccirè, Gwyn Hughes Jones,
Mariana Pentcheva, Arild Helleland,
Fredrika Brillembourg, Sergio Bertocchi,
Mario Luperi
SYMFONIEORKEST EN KOOR de Munt
PRODUCTIE de Munt, Brussel
COPRODUCTIE Teatro Comunale di
Firenze en Opéra National de Lyon