

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 uitvergroot, 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