

Toneelhuis, tibaldus | Timeau De Keyser

Operette

tekst

Witold Gombrowicz

vertaling

Paul Beers

spel

**Marjan De Schutter, Dounia Mahammed,
Ferre Marnef, Hendrik Van Doorn, Lieselotte
De Keyzer, Hans Mortelmans, Simon De
Winne, Sander De Winne, Lieven Gouwy,
Sophia Bauer, Stan Martens, Matilde Casier**

concept

**Simon De Winne, Hans Mortelmans,
Timeau De Keyser**

regie

Timeau De Keyser

zangleiding

Sander De Winne, Lieven Gouwy

choreografisch advies

Femke Gyselinck

licht

Bram Delafonteyne, Emmanuel Desmyter

geluid

Jeroen Kenens

technische productieleiding

Bram Delafonteyne

techniek

**Emmanuel Desmyter, Jeroen Kenens,
Paul Van Caudenberg, Bourlaploeg**

productieleiding

Willem Vounckx

kostuums

**Monique Van Hassel, Kathleen Van Mechelen,
Kasia Mielczarek, Liezelot Osselaer,
Fine Stoffels**

fotografie

Pieter Dumoulin

uitvoering decor

**Friedemann Koch, Niels Antonissen,
Senne Suls, Patrick Jacobs, Karl Schneider**

productie

Toneelhuis, tibaldus

met de steun van

**de Tax Shelter van de Belgische federale
overheid, Casa Kafka Pictures Tax Shelter**

met dank aan

**An-Marie Lambrechts, Kristof van Baarle,
Edith Cassiers, Bart Meuleman, Guy Cassiers,
Ruben Desiere, Olivia Rochette, Kobe Chielens,
Jonas Baeke, Lotte Vrancken**

De kleren maken de mens: Over *Operette* door tibaldus

***Operette* heeft niets te maken met rechts, noch met links. Het is niet deze of gene ideologie die me interesseert, maar de relatie van de mens tot iedere ideologie... want in wezen gaat het mij altijd om het probleem van de Vorm, de menselijke vorm.**

(Witold Gombrowicz, voorwoord bij *Operette*)

Het genre van de operette – wat zoveel betekent als ‘operaatje’ – werd in het midden van de negentiende eeuw ontwikkeld als alternatief voor de lange, eerder tragische opera’s. Operettes waren korter, eenvoudiger, luchtiger, en gericht op een breed publiek. Net zoals in het genre dat uit de operette voortvloeit – de musical – worden zang en gesproken dialogen afgewisseld, zijn kostuums en andere theatrale middelen ten overvloede aanwezig en worden de emoties al eens uitvergroot en over the top gespeeld. Waar de Franse operettes – zoals die van Offenbach – nog een satirische bespiegeling op de actualiteit konden bevatten, waren de Weense operettes – zoals die van Stolz – eerder opgeklopte vorm, een vaudeville met pronkerige kostuums, een klucht met de air van een opera. De Poolse schrijver Witold Gombrowicz (1904-1969) noemde het een ‘idiot’ genre, maar wat trok hem er dan toch zo in aan, dat hij er zelf een schreef?

Schone schijn

In de toneelteksten van Gombrowicz staat wat hij ‘de Vorm’ noemt, centraal. Daarmee wijst hij op hoe mensen steeds rollen spelen en hun identiteit ontlenen aan de verhoudingen die ze tot elkaar hebben. Voor een hooggeplaatste politicus of militair zijn medailles en andere insignes essentieel om hun rol aan te nemen, zoals een kroon voor een koning of een kazuifel voor een priester. Ze hebben hun symbolen, hun kostuums nodig om zichzelf en hun positie te bevestigen. Kleding was en is een uitdrukking van rang en stand en voor de bourgeoisie was het een fijngevoelig spel

van je niet boven of onder je stand te kleden, van jezelf in het juiste kostuum op het wereldtoneel te plaatsen. In zijn stukken voert Gombrowicz de adel, clerus en consoorten op om deze vormelijkheden telkens te laten ontsporen om zo machtsverhoudingen te doorprikken en tegelijk ook iets te vertellen over het continue spel van mensen die zichzelf proberen te vinden en zijn. Identiteit is voor hem iets quasi onmogelijk: identiek zijn aan jezelf, met jezelf samenvallen, bestaat niet. Er is altijd een afstand, ook van jezelf tot jezelf, en zo geven we onszelf vorm: met spullen, versieringen, make-up en ... kostuums. Of om het anders te zeggen: identiteit is een theatraal spel en dus is het theater dé plek om ermee te beginnen spelen.

Gombrowicz schreef drie toneelteksten: *Yvonne*, *Prinses van Bourgondië* (1935), *Het Huwelijk* (1946) en *Operette* (1966). Net als in de andere twee stukken, behoren de centrale personages in *Operette* tot een koninklijk hof en de adellijke en bourgeois hofhouding er rond. Het verhaal speelt zich af op de fictieve plek ‘Himalay’, die op stelten komt te staan wanneer de gevestigde orde ontregeld wordt. De graaf Agénor wil de kruideniersdochter Albertinette versieren, maar dat loopt mis en sindsdien verlangt Albertinette ernaar om naakt te zijn – een verschrikking voor de dandy Agénor en bij uitbreiding het hele opgetutte hof. Datzelfde hof krijgt tevens bezoek van de modeontwerper Meester Flor, die de kledingtrends in het land bepaalt en zal onthullen tijdens een défilé. Bovendien is er een revolutionair geïnfilterd door zich

te verkleden. Naaktheid, versieren, mo-
deontwerpers, een défilé en verkleden: de
kostuums als uiterlijk vertoon van macht en
prestige staan op het spel!

Gombrowicz beschouwde zijn tekst als een
partituur voor de spelers die het opvoeren.
Tibaldus ging ermee aan de slag, bewerkte
de tekst, zette de zangteksten op muziek en
voegde nog een aantal muzikale ingrepen
toe. Met *Operette* is het collectief tibaldus
niet aan zijn proefstuk toe wanneer het op
Gombrowicz aankomt. Na *Yvonne, Prinses
van Bourgondië* (in 2016) en *Het Huwelijk*
(in 2018) is deze voorstelling het sluitstuk
van hun werk rond de Poolse schrijver. Het
valt op hoe doorheen de drie voorstellingen
er almaar theatrale elementen bijkomen,
hoe zowel Gombrowicz als tibaldus zich het
medium theater steeds meer eigen maken.
Waar tibaldus ‘de Vorm’ in *Yvonne* en *Het
Huwelijk* toonde door de overgang van speler
naar personage en het spelen zelf te bena-
drukken, onderlijnd door gestes of melodieën
gekoppeld aan bepaalde woorden, gaan ze
in *Operette* anders te werk. In plaats van het
theatermedium uit elkaar te halen, duwen ze
het tot het uiterste door het bijna ‘te serieus’
te nemen – haast een paradox bij een luchtig

genre als de operette. De vorm van de ope-
rette slaagt daardoor op hol zodat hij tegelijk
alomtegenwoordig is en dreigt te imploderen.
Alomtegenwoordig omdat het genre van de
operette ter harte wordt genomen: kostuums,
zang, dans – het passeert allemaal de revue
zonder al te veel ironie. Een implosie omdat
die vorm zo ver doorgedreven wordt dat hij
een farce wordt, zichzelf vergaloppeert en
uitschakelt als betekenisvol systeem dat iden-
titeiten en verhoudingen genereert. Iedereen
en alles dat vasthoudt aan rigide vormen,
raakt de weg kwijt en kan niet meer volgen
in de chaos die ontstaat als gevolg van het in
elkaar stuiken van de heersende vorm.
Tegenover al die theatrale vormelijkheid staat
‘de naaktheid’ waarnaar verlangd wordt door
Albertinette. Ze is de ‘anti-vorm’, het tegen-
overstelde van de mens overladen met kos-
tuums. Haar verlangen naar naaktheid daagt
de bestaande verhoudingen uit, ze wil uit het
spel van rollen breken en gewoon ‘zijn’. Echter,
hoewel het een droom is die blijft terug-
keren, draait de realiteit telkens weer anders
uit en is de Vorm onvermijdelijk voor Gom-
browicz. Zelfs wanneer het kostuum afgelegd
wordt, treden er nieuwe verhoudingen op en
wordt het weer ‘theater’.

(c) Pieter Dumoulin



Een komische geschiedenis

De focus ligt in *Operette* niet zozeer op de individuele personages, zij zijn haast archetypes geworden. Hier gaat het meer om maatschappelijke structuren. Je kan *Operette* dan ook historisch lezen. De drie bedrijven in *Operette* worden in de regieaanwijzingen in de geschiedenis gesitueerd. Het eerste bedrijf speelt zich af voor de Eerste Wereldoorlog, in de tijd van de adel, de grote hoven en de bourgeois middenklasse. De ongenaakbare macht van de aristocratie en de clerus wordt op de proef gesteld door weerbarstige elementen zoals technologische vooruitgang, nieuwe politieke groeperingen en een algemeen broeierig klimaat dat tot oorlog zal leiden. Het zijn de laatste dagen van een oud systeem. Het tweede bedrijf drijft die spanningen op de spits: hier is de operette wellicht het meest 'operette'. Niet alleen omdat er volop gedanst, gezongen en verkleed wordt, ook omdat de meest bepalende historische gebeurtenissen van de twintigste eeuw vertaald worden in een lichtzinnige farce. Na de Russische revolutie en twee Wereldoorlogen later, bevinden we ons in het derde bedrijf. Het oude Europa is fundamenteel veranderd en al zeker in Polen, dat na de Duitse inval, de Holocaust en het radicale hertekenen van de landsgrenzen, een satellietstaat van de Sovjet-Unie werd. Boven en onder, links en rechts, voor of tegen: alles ligt overhoop. Zonder grote verhalen om standvastig de weg te wijzen, is de wereld voor velen onbegrijpelijk geworden. De oude adel mag dan wel omvergeworpen zijn, de absurditeit en het geweld zijn er niet minder op geworden. Oude kostuums verdwijnen met hun bijhorende machtsrelaties en wereldbeelden, nieuwe uniformen doen hun intrede, maar ze zijn minder stabiel, onduidelijk, worden meer fluïde of abstract.

Het is opmerkelijk: ook al wordt met het doorprikken en onttronen van de aristocratie eigenlijk ook de operette als bourgeois entertainmentvorm afgeserveerd, toch gaat het zingen en verkleeden door. Dat doet vermoeden dat de loop van de menselijke historie zelf als een

operette is: onophoudelijk dwaas, onlogisch, met gekke sprongen en rare vormen. Anderzijds is de theatraliteit van sociale verhoudingen door de historische gebeurtenissen wel helemaal bloot komen te liggen, en daar zou een mogelijkheid in verscholen kunnen zitten. Marx wist al dat de geschiedenis zich herhaalde: eerst als tragedie, dan als farce, om vervolgens zoals het een goede komedie betaamt, gelukkig te eindigen. Gombrowicz schreef dit stuk aan het einde van zijn eigen leven, na de tragische gebeurtenissen rond, tijdens en na de Wereldoorlogen. *Operette* zou dan inderdaad de farce kunnen zijn die erop volgt, alleen blijft de vraag: waar gaat het naartoe? Blijven we vervallen in nieuwe vormen of vinden we een manier om vormen te ontmantelen zonder in een agressieve chaos te belanden? Hoewel de strijd niet beslecht is, lijkt de geschiedenis eerder in het voordeel van de eerste optie uit te draaien. In die zin is *Operette* een schijnkomedie. En toch, in de manier waarop tibaldus deze hilarische, wrange geschiedenisles speelt, sluimert een suggestie voor hoe we bewuster de verhouding met onze vormen kunnen aangaan.

Hier komt een tweede diepere betekenis van het komische genre van de operette naar voren. Anders dan tragische personages en acteurs die zich zo dicht mogelijk identificeren met hun handelingen, speelt de komische acteur zijn personage. Er ontstaat daardoor een afstand tussen speler en zijn handeling, die daardoor ook grappig en eventjes betekenisloos wordt. Het is in deze opening tussen speler en spel – tussen individu en vorm – en in het geval van *Operette* tussen het luchtige genre en de donkerdere inhoud, dat een lossere verhouding tot de vorm mogelijk zich aandient. Maar we zullen nooit echt zonder vorm zijn, onze naaktheid is evenzeer een kostuum, en dus zullen we moeten blijven spelen tot de laatste scène van het stuk, het leven, de geschiedenis.

Kristof van Baarle