

## IGOR STRAVINSKY'S *OEDIPUS REX*

### de verzoening van moderniteit en classicisme tijdens het interbellum; twee Russische aspecten van *Oedipus Rex*.

We schrijven negenentwintig mei 1927. Igor Stravinsky's<sup>1</sup> opera-oratorium *Oedipus Rex*<sup>2</sup> gaat in avant-première in het huis van prinses E. de Polignac te Parijs. Sergei Diaghilev bestempelt de opvoering, bedoeld als een geschenk voor het twintigste seizoen van zijn Ballets Russes, als "un cadeau très macabre" (Stravinsky en Craft, 1963: 24-25). Ook de eigenlijke première van het stuk de volgende avond in het Théâtre Sarah-Bernhardt wordt bijzonder koel onthaald.

Anno 2001 wordt het werk, naar aanleiding van de uitvoering door het Nederlandse Concertgebouworkest onder leiding van Riccardo Chailly in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten, één van Stravinsky's meest memorabele wapenfeiten genoemd (R. Tambuysen in *De Morgen*, 17/12/2001). Sinds het eind van de jaren tachtig zagen inderdaad enkele belangrijke publicaties het levenslicht die zorgden voor de verdiende rehabilitatie van deze omstreden compositie. We schreven in 2003 onze licentiaatsverhandeling over Stravinsky's *Oedipus Rex* en willen daaruit graag twee thema's belichten in dit artikel.

Vooreerst wordt aangegeven waarom Stravinsky tijdens het interbellum voor zijn composities teruggrijpt naar een klassieke vorm en inhoud. Dat deze evolutie kadert in een algemene tendens van de artistieke wereld en meer bepaald van de Franse kunstkringen wordt uitvoerig uitgewerkt. Daarbij wordt extra aandacht besteed aan de rol van Jean Cocteau, librettist van het opera-oratorium. Vervolgens constateren we dat de twee meest opvallende kenmerken van *Oedipus Rex*, Stravinsky's houding tegenover taal en de gewenste ensceering, wortels hebben in Russische grond.

---

<sup>1</sup> I.F. Stravinsky (1882-1971), één van de grondleggers van de moderne muziek, werd geboren te Oranienbaum, een buitenwijk van Sint-Petersburg. Hij begon reeds op jonge leeftijd aan een muzikale carrière. In 1910 ruilt hij Rusland in voor Parijs waar hij, in samenwerking met S. Diaghilev, een prominent componist wordt. De Franse lichtstad blijft zijn thuishaven tot 1939 wanneer de componist naar de Verenigde Staten emigreert. Hij sterft te New York.

<sup>2</sup> Opéra-oratorio en deux actes d'après Sophocle. Texte de Jean Cocteau mis en latin par Jean Daniélou. Om de lectuur van dit artikel aanschouwelijker te maken, bevelen we de opname van het *Bayerischen Rundfunks* orkest onder leiding van Colin Davis (1983) warm aan. Ook het bekijken van de film die Julie Taymor in 1993 regisseerde in samenwerking met het Saito Kinen Orkest onder leiding van S. Ozawa, kunnen we enkel toejuichen.

### Modernisme, classicisme en de kracht van de traditie

*Oedipus Rex* maakt samen met *Apollon Musagète* (1928) en *Perséphone* (1934) deel uit van wat doorgaans Stravinsky's klassieke periode (1923-1953) wordt genoemd. Nadat de flamboyante en charismatische Russische componist furore had gemaakt in het modernistische Parijs met rebelse en controversiële stukken als *L'Oiseau de Feu* (1910), *Pétrouchka* (1911) en *Le Sacre du Printemps* (1913), gaf hij zijn carrière een "duistere" wending die tot vandaag voor menig musicoloog een heus pijnpunt betekent. Hoe werd Stravinsky, één van de boegbeelden van het muzikale modernisme, plotsklaps leider van het kosmopolitische classicisme? Waarom componeerde een Russisch componist tijdens het interbellum een dergelijk monolithisch, sacraal Grieks drama gezongen in het Latijn? Critici beschuldigden de artiest van verraad tegenover zichzelf en de modernistische code, opportunisme, karakterloosheid, gebrek aan inspiratie, opgedroogde creativiteit, valse originaliteit en zelfs plagiaat.

Om deze beschuldigingen te ontcrachten moeten we aantonen dat het classicisme van het interbellum een wezenlijk onderdeel is van het modernisme. Na de turbulente eerste decennia van de twintigste eeuw, was het verlangen naar een nieuwe orde die weerwerk zou bieden aan de heersende chaos erg groot. Cocteau<sup>3</sup> verwoordde het in 1926 als volgt: "L'ordre après la crise, voilà l'ordre que je réclame" (geciteerd in H. Peyre, 1965: 252).

Dit verlangen naar meer stabiliteit was zowel in Stravinsky's persoonlijke leven als in de gehele West-Europese kunstwereld pregnant aanwezig. Door het verlies van zijn geboortestad Sint-Petersburg in 1910 en zijn ballingschap uit Rusland na de overwinning van de Bolsjevisten in 1917 was Stravinsky een *déraciné* geworden. Geïsoleerd van zijn roots en daardoor gedeeltelijk ontroofd van zijn identiteit en sociale, aristocratische status, wordt zijn verdere leven gekenmerkt door een zoektocht naar zijn verloren identiteit, een bijna dwangmatige zelfaffirmatie en de nood om aansluiting te vinden bij de West-Europese mainstream en een diep gewortelde traditie. Stravinsky bewoog hemel en aarde om de leiderspositie die hij voor de Eerste Wereldoorlog bezat te behouden. Bovendien was hij hypergevoelig voor de mening van de critici en kan de stijlverandering naar een *style dépouillé* – een meer correcte benoeming van het hervonden classicisme – grotendeels als een carrièrezet worden begrepen.

Toch bood het *nouveau classicisme* niet enkel voor Stravinsky's eigen persoon soelaas. Vooral de Franse kunstwereld jubelde om de geboorte van de nieuwe stijl. Het *nouveau classicisme* ontstond namelijk na 1870 in Franse artistieke kringen als reactie tegen het Duitse Wagneriaanse overwicht. Om de Teutonische mentaliteit van antwoord te dienen, profileerden Franse kunstenaars

<sup>3</sup> Jean Cocteau (1889-1963) was het enfant terrible van de Franse kunstwereld en een ware artistieke duizendpoot. Hij zette eveneens de ideeën van de neoklassieke *esprit nouveau*-beweging op papier. Zijn essay *Le coq et l'arlequin* (1918) is daar een blauwdruk van. In 1926 werd deze eerste versie opgenomen in een groter theoretisch werk *Le rappel à l'ordre*.

zich als de enige legitieme erfgenamen van de klassieke waarden. De aloude traditie werd opnieuw opgezocht als verzet tegen de Duitse romantiek<sup>4</sup>.

Het was dankzij Cocteau's publicatie *Le Rappel à l'ordre* (1926) dat Stravinsky naar voor werd geschoven als de verpersoonlijking van de *esprit nouveau*. Onze Russe emigré profileerde zich dus als voorvechter van de Franse waarden en probeerde orde en traditie te combineren met de vernieuwende kracht die uitgaat van ware originaliteit. Dit blijkt precies het raakvlak te zijn tussen het modernisme en het *nouveau classicisme*. De terugkeer naar de orde leek onvermijdelijk, maar door op een creatieve manier om te gaan met het verleden bleef de breuk van de *turn of the century* (d.i. het modernisme) altijd onderhuids waarneembaar. Of met de woorden van Giuseppe Verdi: "Torniamo all'antiche e sarà un progresso" (geciteerd in V. Scherliess, 1983: 122).

Stravinsky's rotsvast geloof in de wisselwerking van traditie en vernieuwing blijkt uit volgend citaat:

"La tradition est bien autre chose qu'une habitude, même excellente, puisque l'habitude est par définition une acquisition inconsciente et qui tend à devenir machinale, alors que la tradition résulte d'une acception consciente et délibérée. Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu; c'est une force vivante qui anime et informe le présent. En ce sens, le paradoxe est vraie, qui affirme plaisamment que tout ce qui n'est tradition est plagiat."<sup>5</sup>

Stravinsky gebruikt het muzikale verleden wel, maar scheidt dankzij zijn creativiteit een muzikale entiteit die het verleden overstijgt.

Deze visie op traditie als een levend gegeven drong zich niet enkel aan Stravinsky op. Kunstenaars als T.S. Eliot, Jean Cocteau, Paul Valéry, Erik Satie, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso en Giorgio de Chirico streefden in hun creaties naar een objectieve inhoud waarin aan het supra-persoonlijke gestalte werd gegeven. Dit leidde bijna als vanzelfsprekend tot een interesse in mythologie, folklore en traditionele culturen. T.S. Eliot verklaarde in zijn *Traditions and the Individual Talent* (1917)<sup>6</sup> dat ware originaliteit niet bestond uit de poging origineel te zijn, maar uit een goed begrip van de traditie. De overtuiging dat het verleden in het heden bestaat, deelde Stravinsky met Eliot. Stravinsky's *simplicité* en gebruik van achttiende-eeuwse structuren beoogden een verrijking van zijn muziek, geen vereenvoudiging zonder meer.

<sup>4</sup> In deze periode had de term *néoclassicisme* een uitsluitend negatieve connotatie en was voorbehouden om precies de "gehate" Duitse muziek aan te duiden. Pas in 1923 verliest *néoclassicisme* zijn vooroorlogse bijklank en wordt de term eveneens gebruikt om de muziek aan te duiden die tevoren enkel als *nouveau classicisme*, *nouveau simplicité* en *style dépouillé* werd bestempeld. Een gedetailleerd verslag van deze kwestie zou ons hier te ver leiden. Voor dit item kan wel verwezen worden naar S. Messing, *Neoclassicism in Music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, Michigan/London, 1988.

<sup>5</sup> I. Stravinsky, *Poétique Musicale*, 1942: 40.

<sup>6</sup> Vermeld in M. Druskin, 1983: 78.

### Mythe: brug tussen verleden en heden

Het middel bij uitstek om verleden met heden te verbinden is de mythe, zo betoogt T.S. Eliot in volgende uitspraak: “instead of a narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step towards making the modern world possible for Art.”<sup>7</sup>.

L. Burnett onderzocht waarom modernistische schrijvers duidelijk een aanknopingspunt vonden bij de antieke verhalen. Hij kwam tot de conclusie dat de *come back* van de mythe een dubbel voordeel biedt aan de schrijver. Ten eerste zijn mythen verhalen die veranderingen vanwege de auteur toelaten. Ze kunnen aangepast worden volgens de persoonlijke ideeën van de schrijver en naar gelang de noden van de tijd. “Mythology is something solid and yet mobile, substantial and yet not static, capable of transformation.”<sup>8</sup>. Ten tweede reiken mythen een duidelijke band aan met het verleden en met de origines van de mensheid. Het herwerken van deze verhalen slaat dus een brug tussen heden en verleden, tussen vernieuwing en traditie en dat was precies wat de *esprit nouveau* zich tot doel had gesteld. Bovendien belichamen de mythen de orde en structuur die door de modernisten broodnodig werden geacht om het hoofd te bieden aan de chaotische realiteit<sup>9</sup>. Ze geven de mogelijkheid “l’ordre après la crise” (zie supra) te realiseren.

F. Jouan geeft een gelijkaardige stelling weer: “C’est que l’histoire actuelle, avec ses guerres et ses violences qui changent la face du monde (...) nous ramène devant les grandes, les insolubles questions. Toutes interrogations que se pose déjà le héros antique, toutes situations qui ont déjà quelque antécédent dans le trésor légendaire de la Grèce.”<sup>10</sup>.

Ook G. Highet is deze mening toegedaan. Hij ziet in de heropleving en de reïnterpretatie van de Griekse mythe de belangrijkste invloed van de antieken op de moderne literatuur. Op de vraag waarom de mythe een heropleving kent geeft Highet het volgende antwoord: “The central answer is that the myths are permanent. They deal with the greatest of all problems, the problems which do not change, because men and women do not change. They deal with love; with war; with sin; with tyranny; with courage; with fate: and all in some way or other deal with the relation of man to those divine powers which are sometimes felt to be irrational, sometimes to be cruel, and sometimes, alas, to be just” (1967: 540).

<sup>7</sup> Geciteerd in P. Faulkner, 1977: 17.

<sup>8</sup> Kerényi in L. Burnett, 1995: 200.

<sup>9</sup> T.S. Eliot beoogde met zijn *mythical method* het volgende: “A way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.” (geciteerd in L. Burnett, 1995: 303).

<sup>10</sup> F. Jouan geciteerd in D. Möller, 1981: 295.

De blijvende kracht van de mythe bestaat er dus in cohesie te verlenen aan de moeilijke tijd die het interbellum was. In het geval van Stravinsky zijn we er bovendien van overtuigd dat zijn bekering in 1925 een belangrijke rol heeft gespeeld bij het componeren van *Oedipus Rex* en veronderstellen we een verband tussen de hervonden religiositeit van de Rus en zijn aandacht voor de Griekse mythologie<sup>11</sup>. Misschien trachtte Stravinsky via de herwerking van mythen ook een aanknopingspunt te vinden met het goddelijke. Mythen geven een antwoord op belangrijke levensvragen en kunnen als leidraad fungeren voor de zoekende mens. Deze verhalen gunnen de moderne mens een blik op het centrum en helpen hem bij het aanvaarden van en het geloven in een goddelijke transcendentie. Zo verkondigde Stravinsky in 1930 dat “the more one separates oneself from the canons of the Christian Church, the further one distances oneself from the truth” (geciteerd in S. Walsh, 1988: 148). Verder verklaarde de componist dat “music’s essential aim... is to promote a communion, a union of man with his fellow-man and with the Supreme Being”<sup>12</sup>. Volgens Copeland streeft Stravinsky via zijn muziek de eenwording met God na<sup>13</sup>, waarbij de muziek een dubbele functie vervult: een transcenderende functie teneinde de communie tussen mens en God te volbrengen en een ontologische functie waarbij muziek de uitdrukking is van de ultieme aard van het Zijn. Om ware religieuze muziek te componeren moest men volgens Stravinsky geloven in de overweldigende persoon van God.

Walsh ziet in de “sense of awe” (1988: 135) het basiskenmerk van *Oedipus Rex* (1927), *Apollon musagète* (1928) en *Perséphone* (1934). *Oedipus Rex* is “the re-invasion of his ritual style by a note of personal compassion” (1988: 142). Het opera-oratorium is net zoals *Le Sacre du Printemps* (1913) en *Les Noces* (1923) een ritueel met verwijzingen naar het vruchtbaarheidsmotief, waarbij het overleven van de hele mensengroep afhangt van de opoffering van één individu. Oedipus wordt dus voorgesteld als de koning die moet sterven om zijn volk te redden. Omdat Oedipus duidelijk wordt gekarakteriseerd en hij geen vaag persoon is zonder gezicht, maar een *salvator* van vlees en bloed, roept hij medelijden op. Zijn offer doet denken aan de lijdende Christusfiguur die door zijn kruisiging de wereld verlost en bevrijd heeft.

*Apollon Musagète* belichaamt dezelfde gedachte. B. de Schloezer verklaart dat een dergelijk streven naar puurheid en zingeving, hij noemt het “soif de renoncement”<sup>14</sup>, voor Stravinsky enkel kon gerealiseerd worden door middel van religie.

<sup>11</sup> Voor dit standpunt voelen we ons gesteund door *The Christian Rites of Spring: Oedipus and Persephone* (het zevende hoofdstuk uit S. Walsh, *The Music of Stravinsky*, 1988: 134-158) en R.M. Copeland, *The Christian Message*, *The Musical Quarterly*, 1982 (68,4): 563-579.

<sup>12</sup> Een uitspraak uit *Poétique musicale* geciteerd in R.M. Copeland, 1982 (68,4): 566.

<sup>13</sup> In de orthodoxie is de *theosis* of de deificatie een belangrijk facet van het geloof.

<sup>14</sup> Geciteerd in Walsh, 1988: 143.

Ook *Perséphone* kan christelijk geïnterpreteerd worden. Het vrijwillige offer van *Perséphone* ten gunste van de mensheid, roept zelfs nog meer medelijden op. Walsh zegt hierover "... Persephone as a proto-Christ, whose descent is not forced but voluntary, prompted by compassion for 'a people without hope, pale, unquiet and sorrowful', whom she glimpses as she gazes into a narcissus she has picked"<sup>15</sup>. Het respect en de verheerlijking voor haar offer leiden rechtstreeks naar een lofzang op de Heer.

## Het wonderlijke Franse interbellum

### *Retour au mythe grec*

Zowel in de muziek als in de literatuur uit deze periode staat de herwerking van de Griekse verhalen centraal. Hoewel dit een algemene tendens was<sup>16</sup>, willen we vooral ingaan op de plaats van de mythologie in het Franse interbellum. Verschillende Franse componisten en schrijvers waren in die mate in de ban van de *retour au mythe grec*-beweging dat deze periode het "Franse hellenisme" wordt genoemd. Verscheidene composities van leden van de *Groupe des Six*<sup>17</sup> illustreren deze these. R. Zinar stelt dat de libretti van de composities meestal trouw blijven aan de originele plot en dat dit opnieuw de tijdloosheid van de verhalen aantoont (1986: 360).

Het interbellum bleek vooral voor Darius Milhaud (1892-1974) een vruchtbare "neohelleense" periode. Hij componeerde maar liefst zes opera's<sup>18</sup> met een Grieks thema: *Les Euménides* (1917-23) met een libretto naar Aischulos, *Les malheurs d'Orphée* (1925), *L'enlèvement d'Europe* (1927), *L'abandon d'Ariane* (1927), *La délivrance de Thésée* (1927) en tenslotte *Médée* (1938). Ook andere dramatische werken weerspiegelen de grote impact die de Griekse mythen op Milhaud uitoefenden: *Agamemnon* (1913) naar Aischulos, *Protée* (1913-19), *Les Choéphores* (1915-16) eveneens naar Aischulos en *Hécube*

<sup>15</sup> S. Walsh, *Stravinsky, A Creative Spring, Russia and France 1882-1934*, 1999: 526.

<sup>16</sup> De Brit R. Boughton (1878-1960) componeerde zijn *Alkestis* (1922) als protest tegen het gebruik van dissonantie. Ook de Oostenrijker E. Wellesz (1885-1974), een leerling van A. Schönberg, creëerde een *Alkestis* (1924) waarbij de overweldigende kracht van het blinde noodlot centraal staat. E. Krenek (1900-1991) componeerde *Das Leben des Orestes* (1930) en C. Orff (1895-1982) *Antigone* (1949) en *Trionfo di Afrodite* (1953). Op literair vlak zijn *The Waste Land* (1922) van T.S. Eliot, *Ulysses* (1922) van J. Joyce en *Cantos* (1925-48) van E. Pound belangrijke voorbeelden.

<sup>17</sup> Deze *Groupe des Six* ontstond als een groepering rond de persoon van E. Satie en was voornamelijk actief tussen de jaren 1917-1925. De componisten profileerden zich als voorstanders van een klare muzikale taal. De leden waren G. Auric (1899-1983), L.E. Durey (1888-1979), A. Honegger (1892-1955), G.M. Tailleferre (1892-1983), D. Milhaud (1892-1974) en F. Poulenc (1899-1963).

<sup>18</sup> "Of all musical forms opera is the most immediately sensitive to changes in political, economic, social and general cultural conditions." Uitspraak van Grout geciteerd in R. Zinar, 1986: 7.

(1937) naar Euripides. Arthur Honegger (1892-1955) componeerde zijn meesterwerk *Antigone* (1927)<sup>19</sup>, het ballet *Amphion* (1929) en *Icare* (1935). Francis Poulenc (1899-1963) componeerde zijn opera *Les mamelles de Tirésias* (1939-44) naar een toneelstuk van G. Apollinaire en het ballet *Amphitryon* (1947). Louis Durey (1888-1979) schreef een werk voor solozang en piano: *Epigrammes de Théocrite* (1918). Georges Auric (1899-1983) creëerde *Les oiseaux* (1928) naar Aristophanes, *Phèdre* (1949) met een tekst van Jean Cocteau en hij componeerde de muziek bij Cocteau's film *Orphée* (1949).

G. Highet geeft aan dat ook in de theaterwereld de scène gedomineerd werd door herwerkingen van Griekse mythen. Auteurs waren op zoek naar thema's die over voldoende autoriteit beschikten en die dragers leken te zijn van de hedendaagse psychologische inzichten. "For they know that every myth carries a deep significance for the men of every age, including our own" (1967: 532). Hoewel de neohellenistische tendens internationaal was<sup>20</sup>, moet de meest interessante én grootschalige herwerking van de antieke verhalen gesitueerd worden bij de neohelleense drama's van Franse schrijvers, van wie André Gide (1869-1951) als leider kan worden beschouwd. Zijn werken *Philoctète* (1899), *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), *Le Roi Candaule* (1901), *Oedipe* (1931) en *Thésée* (1946) illustreren dit.

Andere prominente toneelschrijvers uit deze periode zijn de flamboyante Cocteau met zijn producties *Antigone* (1922), *Orphée* (1925) en *La Machine Infernale* (1934). Jean Giraudoux (1882-1944) bracht *Amphitryon 38* (1929), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) en *Electra* (1937) op de scène. Jean Anouilh (1910-1987) schreef *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942) en *Médée* (1946). Jean-Paul Sartre (1905-1980) tenslotte is vooral door *Les Mouches* (1943) van belang in deze opsomming.

### ***Oedipus tijdens het interbellum***

Welke plaats bekleedde de herwerking van de Oedipus-mythe nu in deze periode? Met de uitspraak "il y a une véritable oedipémie" gaf Cocteau terecht aan dat het verhaal van Oedipus omnipresent was (Kihm en Decaudin, 1972: 143). Gide verklaart deze *oedipémie* als volgt: "Comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer." (1972: 144).

<sup>19</sup> Het libretto voor *Antigone* werd geschreven door Cocteau en de opera ging slechts enkele maanden na *Oedipus Rex* in première. Omwille van de gemeenschappelijke auteur en dezelfde werkwijze worden beide werken tweelingen genoemd.

<sup>20</sup> Highet geeft onder meer de volgende voorbeelden: *Electra* (1903) van H. von Hofmannsthal (1874-1929), *Die Troerinnen* (1914) van de Oostenrijkse F. Werfel (1890-1945) en *Mourning becomes Electra* (1931) van E. O'Neill (1888-1953) die aan de basis lag van de Amerikaanse toneelhervorming.

De literaire voorbeelden zijn talrijk<sup>21</sup>. J. Péladan (1859-1918) schreef zijn *Oedipe et le Sphinx* (1897), Firmin Gémier (1869-1933) en Gaston Baty (1885-1952) publiceerden hun *L'Oedipe, roi de Thèbes* (1919) en S-G. de Bouhélier (1876-1947)<sup>22</sup> ijverde met zijn *Oedipe, roi de Thèbes* (1919) voor het herstel van de klassieke Franse waarden. Auteurs moesten het theater ten dienste stellen van het humane streven naar de zuivere schoonheid. *Oedipe* (1936) van E. Fleg (1874-1963), waarvoor Georges Enescu (1881-1955) de muziek componeerde, is een echte volbloed opera, waarbij de tekst en de psychologische uitdieping van de karakters volledig ondergeschikt zijn aan muziek en dans. Fleg volgt de plot van Sophokles niet door de mens te laten triomferen over het Lot. Pierre Jean Jouve (1887-1976) voert in *Les noces* (1925) en in *Sueur de Sang* (1935) een gechristianiseerde Oedipus ten tonele. *Oedipe* (1931) van Gide is hiervan de opponent. De atheïstische Gide stelt in zijn profaan, filosofisch drama een nieuw humanaan geloof voor met de mens als middelpunt. Het feit dat Oedipus' familie er niet in slaagt de erfzonde af te werpen, contrasteert fel met Gides humanistische geloof. Henri Ghéon (1875-1944) reageert fel tegen Gide met *Oedipe ou le crépuscule des dieux* (1938) en steunt de visie van Jouve. Beide auteurs hadden zich respectievelijk in 1915 en 1924 bekeerd en stellen Oedipus voor als een Christusfiguur die liefde en heil brengt.

Ook in de muziekwereld komt Oedipus meermaals aan bod. Voorbeelden daarvan zijn Ruggero Leoncavallo's (1858-1919) *Edipo Re* (1920)<sup>23</sup>, uiteraard Igor Stravinsky's *Oedipus Rex* (1927)<sup>24</sup> en de *Oedipe* (1936) van Georges Enescu. Maar ook *Oedipus* (1959) van Carl Orff (1895-1982)<sup>25</sup> en *King Oedipus* (1961) van H. Partch (1901-1976) tonen de grote interesse voor deze mythe aan.

<sup>21</sup> F. Dury geeft een overzicht van Oedipus-bewerkingen in *Oedipe dans la littérature française de l'entre-deux-guerres* (1986).

<sup>22</sup> Bouhélier was zowel dichter als toneelschrijver en één van de grondleggers van het moderne Franse toneel met *Le carnaval des enfants* (1910).

<sup>23</sup> Na R. Leoncavallo's dood in 1919 werd de opera afgewerkt door G. Pennacchio en ging in 1920 in première in Chicago. In 1939-40 werd hij voor het eerst in Europa gehoord.

<sup>24</sup> Stravinsky's keuze voor Sophokles' Oidipous Turannos was snel gemaakt. "I wanted a universal plot or, at least, one so well known that I would not have to elaborate its exposition. I wished to leave the play, as play, behind, thinking by this to distil the dramatic essence and to free myself for a greater degree of focus on a purely musical dramatization. Various Greek myths came to mind as I considered subjects, and then, almost in automatic succession, I thought of the play that I had loved most in my youth." (Stravinsky en Craft, 1963: 22).

<sup>25</sup> C. Orff baseerde zijn streven naar een totaaltheater (waarin woord, muziek en dans verenigd werden) op de Griekse tragedie en het Italiaanse baroktheater. Door het gebruik van archetypes die voor metafysische ideeën staan, wou hij de Griekse geest in zijn composities integreren. *Les Noces* en *Oedipus Rex* van Stravinsky hebben hem hierbij sterk beïnvloed.



***Cocteau als mythograaf. Driemaal Oedipus***

Hoe Jean Cocteau zich in deze periode als mythograaf<sup>26</sup> opstelde is een interessante kwestie. Hij schreef immers het libretto voor Stravinsky's *Oedipus Rex*. Cocteau probeerde net als Eliot en zijn tijdgenoten, zijn *ordre après la crise* te realiseren via de herwerking van Griekse mythen. Dat hij de oude verhalen zelfs boven de feitelijke geschiedenis verkoos blijkt uit volgende uitspraak uit 1952: "Le réel de l'histoire devient un mensonge. L'irréel de la fable devient vérité. Pas de mensonges possibles dans le mythe."<sup>27</sup> Wat hem zo aantrekt in de Griekse verhalen is incest, tegennatuurlijke liefde, het onomkeerbare noodlot en vooral *la pureté*. Daarmee bedoelde Cocteau een waarachtige zuiverheid die hij als volgt omschreef: "Ce que nous sommes et ce que le monde nous empêcherait d'être" (Kihm en Decaudin, 1972: 93). De mens moet enkel zijn intrinsieke wet volgen ongeacht wat de maatschappij hem dicteert. Dit maakt helden als Antigone en Oedipus, "persécutés par la société" (1972: 93), precies aantrekkelijk voor Cocteau. Hun heldenkracht ligt in hun oppositie en verzet. "Que le héros soit persécuté par la famille, par les dieux, ou par la société, la signification du mythe est toujours la même: le poète, déterminé à afficher sa pureté à tout prix, se trouve aux prises avec les forces obscures qui, le plus souvent, finissent par le détruire" (1972: 98).

De samenwerking van Cocteau met Stravinsky aan *Oedipus Rex* (1927) bleek erg vruchtbaar. Maar liefst drie Oedipus-bewerkingen danken hun ontstaan hieraan. Cocteau's voorliefde voor deze mythische figuur wordt door sommige onderzoekers gelinkt aan Freuds psychologie<sup>28</sup>. Het libretto voor Stravinsky's opera-oratorium is de eerste bewerking. Over de datering van Cocteau's tweede werk *Oedipe-roi* bestaat onduidelijkheid, maar deze Franse toneeltekst lijkt de eerste versie te zijn van het libretto uit 1925. De derde en meest originele versie *La Machine Infernale* (1932-33) werd in 1934 voor het eerst opgevoerd. Deze drie werken die als het ware een microkosmos op zich vormen, herscheppen volgens P. Bauschatz (1991) de Oedipus-mythe. Cocteau zorgt er immers voor dat onze perceptie, als toeschouwers of lezers, van Sophokles' verhaal verandert.

Hoe ging Cocteau dan te werk? Actualisering van het verhaal kan zijn stokpaardje worden genoemd. Cocteau verwoordde dit als volgt:

<sup>26</sup> Titels van bepaalde werken geven de impact van de antieken op Cocteau's oeuvre weer. Bijvoorbeeld de gedichten *La danse de Sophocle* (1912), *Cherchez Apollon* (1931-32) en *Le rythme grec* (1949).

<sup>27</sup> Möller, 1981: 297.

<sup>28</sup> Zo verklaart F. Jouan (geciteerd in Möller, 1981: 296): "En premier lieu, on pourrait se poser la question de savoir d'où provenait l'attrait que sur Cocteau les mythes exerçaient. Selon moi, c'est la raison même qui fit que Freud et son école s'intéressèrent au mythe. Si le plus fameux 'complexe' inventé par Freud porte le nom d'Oedipe, c'est pour une raison voisine de celle qui poussa notre poète à composer trois Oedipes, sans compter ses autres oeuvres où ce thème apparait".

“L’interprétation des mythes est indispensable à leur vie” (1972: 144). Dit komt overeen met Dury’s visie waarin hij mythen “au carrefour de la tradition et de la palingénésie” situeert (1986: 62). Deze actualisering wordt in de eerste plaats door de esthetiek van het minimum gerealiseerd. Het Sophokleïsche drama wordt zwaar gereduceerd. Zo is *Oedipe-roi* qua omvang slechts één vierde van *Oidipous Turannos*. Cocteau geeft geen informatie over de Thebaanse cyclus en laat de personages in korte zinnen en aan een hoog tempo spreken. Op die manier wordt enkel de essentie van het drama blootgelegd. Cocteau sprak over deze werkwijze als over het nemen van een foto vanuit het vliegtuig. “C’est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j’ai voulu traduire Antigone. A vol d’oiseau, de grandes beautés disparaissent, d’autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus. Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d’oeuvre. A force d’y habiter nous les contemplons distraitemment, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l’entendre pour la première fois.” (1972: 168)<sup>29</sup>.

Bij de drie versies van Cocteau wordt het procédé van de objectieve verteller die vooruitblijkt op de gebeurtenissen gehanteerd. De *narrateur* staat met zijn interventies helemaal niet buiten het gebeuren. Hij vormt integendeel het raamwerk van het stuk. Hoewel hij onze taal spreekt, lijkt hij toch niet van deze wereld. Hij verstrekt ons niet altijd de nodige informatie. Het is ook zijn taak niet het begrip van de tekst te verhogen. Volgens Walsh (1993: 18-19) moet de *narrateur* immers in de eerste plaats begrepen worden als een structureel instrument, waardoor de monumentaliteit en het artificiële karakter van het stuk beklemtoond worden. Hij geeft de indruk tot een onzichtbaar publiek te spreken of alleszins tot mensen die ook over een zekere monumentaliteit beschikken. Daardoor wijst hij ons toehoorders voortdurend op het feit dat het gebeuren op de scène niet echt is. Hij verdeelt het drama in verschillende *tableaux*. Zijn rol is die van een soort nieuwslezer. Hij bekijkt de gebeurtenissen met grote afstand en probeert die afstand ook op het publiek over te dragen. Zijn interventies moeten het bevreemdende gehalte van de hele productie enkel kracht bijzetten. Het publiek mag zich onder geen beding identificeren met de protagonisten. De alwetende *narrateur* doet het publiek beseffen dat het enkel naar gemaskerde mensen als standbeelden kijkt. Daardoor ironiseert hij elk mogelijk sentiment of medelijden van de toehoorders. Hij nuanceert het hele gebeuren en maakt van de toeschouwer een objectieve kijker. Dit kadert in een algemene tendens binnen het Parijse theater, een tendens die geïnspireerd is op de theaterhervormingen

<sup>29</sup> De afstand die door deze methode wordt gecreëerd tussen het publiek en de personages zorgt er inderdaad voor dat toeschouwers de indruk hebben het drama voor de eerste keer te horen. Ook A. Gide achtte deze afstand noodzakelijk bij zijn stukken. “La distance, ou, comme on dit, d’après Bertolt Brecht, la distanciation, dont le théâtre ne saurait se passer. Cette façon de traiter les mythes permet de styliser les personnages et de mieux dégager la signification universelle de l’histoire racontée.” (1972: 146)

van de Russische regisseur Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1942), waarop infra wordt teruggekomen.

Tussen *Oedipe-roi* en *Oedipus Rex* zijn omwille van hun ontstaansgeschiedenis weinig verschillen, afgezien van het feit dat de psychologische karaktertekening bij *Oedipe-roi* complexer wordt uitgewerkt. *La Machine Infernale* verschilt daarentegen wel sterk van de twee vorige versies. Het stuk bestaat uit vier akten, waarvan enkel de laatste teruggaat op Sophokles' versie. In de eerste akte verschijnt de schim van Laïos aan Jokaste en Tiresias om hen te waarschuwen voor een dreigende ramp. Zij merken hem echter niet op. In de tweede akte staat de sfinx centraal, de derde verhaalt de huwelijksnacht van Oedipus en Jokaste. Blindheid is het thema van het vierde en laatste bedrijf.

Met *La Machine Infernale* maakt Cocteau duidelijk dat de machteloze mens helemaal overgeleverd is aan de willekeur van de goden die zelf personificaties zijn van het Fatum. De mens wordt opgeofferd om de goden amusement te verlenen. De personages twijfelen, hebben niet langer controle en verliezen zich in een poel van onzekerheid. Oedipus gedraagt zich echter als een trots, opvliegend en zelfbewust man. Uitgerend hij valt als hybride mens ten prooi aan de goddelijke machine. De Freudiaanse allusies en de sterke desacralisatie zijn niet ver te zoeken in deze versie. De encenering van de huwelijksnacht is daar een voorbeeld van. Maar ook de sterk colloquiale taal en de koosnaam die Jokaste aan Tiresias geeft (Zizi) wijzen hierop.

### **Stravinsky en taal : het Russische formalisme**

Nu Stravinsky's klassieke periode vanuit de ruimere context van het Franse hellenisme werd belicht, kunnen we terugkeren naar de eigenlijke *Oedipus Rex*-productie. Wat maakte deze compositie zo vreemd en moeilijk verteerbaar voor het publiek?

Waarom koos Stravinsky bijvoorbeeld voor het Latijn? Aan deze keuze hangt een anekdote vast. In september 1925 ontdekt de componist de biografie van Franciscus van Assisi. De lectuur hiervan had grote gevolgen, zo blijkt uit volgend citaat : "To this reading I owe the formulation of an idea that had occurred to me often, though vaguely, since I had become *déraciné*. The idea was that a text for music might be endowed with a certain monumental character by translation backwards, so to speak, from a secular to a sacred language... But I thought that an older, even an imperfectly remembered, language must contain an incantatory element that could be exploited in music." (Stravinsky en Craft, 1963: 21). Stravinsky koos de taal van de Rooms-Katholieke Kerk. Russisch achtte hij muzikaal onuitvoerbaar. Frans, Duits en Italiaans beschouwde hij als "temperamentally alien" (1963: 22). Hij vond Latijn erg geschikt: "a medium not dead, but turned to stone, and so monumentalised as to have become immune from all risk of vulgarisation" (White, 1966: 114).

De keuze voor het Latijn lijkt zo verklaard, maar bij de houding die Stravinsky tegenover taal aanneemt kan opnieuw een groot vraagteken worden geplaatst. Stravinsky's toepassing van het Russische formalisme reikt een antwoord aan. De Russische onderzoekers die vanaf 1915 op zoek gingen naar een alternatieve benadering voor de literatuurstudie, werden aanvankelijk smalend formalisten genoemd. V. Sjklovsky (1893-1984), R. Jakobson (1896-1982), B. Eichenbaum (1886-1959) en J. Tynjanov (1894-1943) zijn de meest prominente vertegenwoordigers. Zij besteedden grote aandacht aan het productieproces van literatuur en aan de voorwaarden tot deze productie<sup>30</sup>. Een dubbele autonomie, zowel van de literatuurstudie als van het literaire werk zelf, achtten zij noodzakelijk om het specifiek literaire (*literaturnost* volgens Jakobson) van teksten op te sporen. Het fundament voor deze herbezinning was het woord zelf. Daarbij onderscheidden de formalisten het natuurlijke taalmateriaal van het bewerkte materiaal dat kunst is. Aan de basis van dit onderscheid ligt het procédé (*priëm*). Wanneer dit procédé namelijk wordt toegepast op het natuurlijk taalmateriaal levert dit een bewerkt, kunstzinnig resultaat op. De formalisten vervangen de oppositie vorm-inhoud dan ook door materiaal-procédé. Het eerste (vorm-inhoud) beschouwden zij als ontoereikend omdat ook inhoud volgens hun theorie essentieel een vormverschijnsel is. Sjklovsky geeft aan dat handelingen uiteindelijk gewoontes worden en automatisch gebeuren. Kunst moet er via het gebruik van procédé's en desautomatisatie voor zorgen dat het publiek zich opnieuw bewust wordt van wat het ziet, leest of hoort. Sjklovsky acht daarbij de volgende twee procédé's het belangrijkste: het vreemd-maken (*ostranénie*) en het moeilijk-maken (*zatrúhnnénie*).

Deze idee van desautomatisatie via vervreemding was eveneens een duidelijk onderdeel van de *esprit nouveau*. Traditionele vormen werden niet op conventionele wijze gebruikt, maar gemanipuleerd om het publiek zo te provoceren en aan het denken te zetten. Cocteau verwoordde het adagium van de formalisten als volgt: "The reader must be shown the things which his mind and eye pass over every day, but from such an angle, and such a speed that he seems to be seeing them and experiencing them emotionally for the first time." (Lessem, 1991 : 534).

Stravinsky's uitspraak "when I work with words in music, my musical saliva is set in motion by the sounds and rhythms of the syllables, and 'In the beginning was the word' is, for me, a literal, localized truth" (1963: 22) lijkt eveneens een kern van vervreemding te bevatten. Zijn controversiële behandeling van Daniélou's Latijnse vertaling maakt dat vele onderzoekers zich over dit probleem hebben gebogen. Zo geeft J. Liebscher aan dat Stravinsky het Latijn gebruikt als fonetisch klankmateriaal en niet als een middel tot woordoverdracht. "So wird der Text für den Komponisten zu einem rein phonetischen Material" (1995: 347). Door de omgekeerde vertaling van een moderne taal naar

<sup>30</sup> Zij verzetten zich hierbij sterk tegen een positivistisch literatuuronderzoek dat zich concentreerde op de biografie van de auteur etc. in plaats van op literaire werk zelf.

een “dode” en religieuze taal, wordt de tragedie beschermd tegen elke vorm van trivialiteit en verliest het theater aan belang ten voordele van de autonomie van de muziek. Dit valt volgens Liebscher onder de noemer van desautomatisering. E. Fischer neemt een gelijkaardig standpunt in wanneer hij stelt dat “das Lateinische ist für Stravinsky keineswegs tot, sondern nur aller Trivialität entzogen” (1982: 77). Ook L. Bernstein (1981: 391) ziet in het totaal onbegrijpelijk gemaakte Latijn (namelijk door Stravinsky's bizarre houding tegenover het gezongen woord) het instrument bij uitstek tot de creatie van afstand en objectiviteit. V. Scherliess benadrukt op zijn beurt het feit dat taal voor Stravinsky in de eerste plaats een fonetisch-ritmische functie bezit, die volledig ondergeschikt is aan de betekenis. De componist houdt er een uitgesproken puristische houding op na, waarbij taal moet gezuiverd worden van alle extra-muzikale kenmerken. “Wenn sich der Gesang zur Aufgabe macht, den Sinn der Worte auszudrücken, verlässt er den Bereich der Musik und hat nichts mehr mit ihr gemein.” (1983: 108).

Deze stellingname leidt tot de discussie of het woordaccent dient samen te vallen met het muzikale accent. Stravinsky's antwoord hierop was resoluut “neen!”<sup>31</sup>. R. Zinar (1986: 155-156) argumenteert Stravinsky's positie als volgt: “It was freedom from such dependence upon word accents which Stravinsky sought and achieved through word and syllable repetition and what he meant when he wrote of dissecting the text as phonetic material and of concentrating his attention on the primary element – the syllable.” V. Scherliess denkt dat het verschil tussen het Russische en het Franse accent beslissend is in deze kwestie. In het Frans ligt het accent eerder in de zin als geheel en beschikt het niet over dezelfde intensiteit als het Russische. Ook M. Druskin zoekt de oorsprong van Stravinsky's taalbehandeling in Rusland. Reeds bij *Les Noces* (1923) is de variabele functie van het woordaccent van belang en wordt de syllabe en niet het woord als eenheid gehanteerd. Druskin stelt (1983: 43) dat Stravinsky dit leerde uit de bestudering van Russische volksliederen.

D. Albright (1989) en G. Palmieri (1995) gunnen ons een duidelijke blik op de relatie tussen het Russische formalisme en Stravinsky's houding tegenover taal. Net zoals vele modernistische schrijvers (bijvoorbeeld James Joyce en Marcel Proust) koestert Stravinsky een grote argwaan tegenover de taal die als inadequaar werd ervaren. Tekst in relatie tot muziek was volgens de componist volstrekt nonsensicaal. Albright citeert (1989: 272) een fragment uit *Dialogues and a Diary*. Op Crafts vraag “what did you mean...when you declared your disbelief in words? Is it a question of their inexactness?” antwoordt Stravinsky als volgt: “They are not so much inexact as metaphorical; not so much another

<sup>31</sup> Hij krijgt het daardoor hevig aan de stok met Gide bij de samenwerking aan *Perséphone* (1934). Gides visie op taal stond immers lijnrecht tegenover die van Stravinsky. De componist achtte het verschrikkelijk saai het ritme van de tekst klakkeloos te kopiëren in de muziek. Bij hem worden syllaben behandeld als autonome klanken en niet als woordcomponenten, wat voor de nodige verwarring bij de luisteraars zorgt.

form of notation as an irrelevant and unedifying form. Sometimes I feel like those old men Gulliver encounters in the Voyage to Laputa, who have renounced language and who try to converse by means of objects themselves. A composer is always in that position: he has no verbal control over his music". Stravinsky wil een geheel nieuwe taal scheppen om aan deze onmacht het hoofd te bieden. Palmieri ziet hierin een uitgesproken gelijkenis tussen Stravinsky en Jakobson. Hij stelt dat zowel de componist als de linguïst niet langer geloven in een betrouwbare weergave van de wereld. Hoewel de eenheid versplinterd was tot vele kleine deeltjes en onzekerheid en wantrouwen troef waren, poogden Stravinsky en Jakobson een nieuwe, moderne eenheid te scheppen. Jakobson vergeleek in 1932 in zijn *Questions de poétique* het fonologische met het muzikale systeem. Daarin besloot hij dat de klank, net zoals het foneem, functioneert binnen een systeem. "La valeur linguistique et la valeur musicale dépendent, ..., d'abstractions systématiques que l'homme fait en sélectionnant, dans le chaos sonore, des formes stables, toujours identiques, pouvant être répétées et opposées: le phonème et la note"<sup>32</sup>.

Voor Stravinsky was de enige taal die van het begin en het einde van de wereld, zijnde het geluid of de ruwe klank. Al de rest, inclusief de moderne talen, beschouwde hij als artificieel en incompetent. In zijn muziek ijverde hij voor het opblazen van de conventie dat een woord en een object in de ervaringswereld met elkaar verbonden zijn. Het moment waarop de klank nog vreemd is aan zijn referent in de buitentalige wereld, dát moment geschiedt in de muziek. Hij beschouwt het woord niet langer als basis van zijn vocale muziek en koppelt taal daardoor los van de referentiewereld. Het foneem werd de nieuwe eenheid. Stravinsky stelde alles in het werk om te vermijden dat deze fonemen door de luisteraars tot een betekenisvolle eenheid werden herleid. Taal kan enkel gebruikt worden voor vocale muziek wanneer ze los staat van alle conventies en verschijnt in haar pure, waarachtige vorm, als ruwe klank. Pas dan kan taal haar werkelijke doel dienen: de suggestie van ritme. De volgende uitspraak van Cocteau, die door M. Hansen geciteerd wordt, verklaart hetzelfde: "Die Musik eines Satzes vermeiden, um ihm nur den Rhythmus mitzugeben. Diesem Rhythmus die Unregelmässigkeit eines Pulsschlages lassen." (1978: 331). Dit wordt in *Oedipus Rex* gerealiseerd. Het feit dat zangers ritmisch zingen is belangrijker dan de inhoud van hun klanken. Maar dit ritme blijft bij Stravinsky steeds ondergeschikt aan het muzikale ritme.

Een goed voorbeeld hiervan wordt gevonden in de eerste scène van de tweede akte. Het koor neemt het woord *trivium* over uit de aria van Jokasta, herhaalt het maar verandert het ritme van dactyle naar anapest. Door de omkering van de klemtoon ontstaat er een vervreemding van de verbale boodschap.

Het wordt nu duidelijk dat Stravinsky suggereert dat de ware taal de muziek is, want precies die muziek bevat het ritme waarnaar de acteurs wanho-

<sup>32</sup> Jakobson geciteerd in Palmieri (1995: 528-29).

pig zoeken. Daarom noemt Albright dit een “attack on language” (1989: 269). Stravinsky legt steeds de vinger op de incompetentie van taal ten opzichte van muziek, waardoor een relatie tussen beide zo goed als onmogelijk is. Het ritme van de muziek vormt het eigenlijke drama. Ook Palmieri is het eens met deze visie wanneer hij zegt: “Il s’agissait de plier la musicalité rythmique spontanée du langage en faveur du rythme musical. Presque jamais le contraire.” (1995: 527-528).

In dezelfde passage toont Jokasta’s aria opnieuw aan dat het woord herleid wordt tot puur fonetisch materiaal en dat de ware betekenis in de muziek ligt. Wanneer zij aan een vliegensvlug tempo het woord “oracula” herhaalt, is dit voor de toeschouwers totaal onbegrijpelijk. Ze had evengoed la-la-la kunnen zingen. De volgende uitspraken van Stravinsky ondersteunen onze visie. “Much to the contrary of the traditional concept, which submits music to the psychological expressiveness or to the dramatic significance of the word, in my *Oedipus Rex* the word is pure material, functioning musically like a block of marble or stone in a work of sculpture or architecture.” “What a joy it is to compose music to a language of convention, almost ritual, the very nature of which imposes a lofty dignity! One no longer feels dominated by the phrase, the literal meaning... the text thus becomes purely phonetic material for the composer.” (geciteerd in Albright, 1989: 271).

We kunnen dus concluderen dat Stravinsky niet het woord, maar wel het foneem als basis beschouwt van zijn vocale muziek. Door een dergelijke behandeling wordt de tekst vreemd voor de toeschouwer. Hierin volgt hij de desautomatisering van het Russische formalisme. Door de taal op onconventionele wijze te behandelen wordt een nieuwe dimensie gecreëerd. De toeschouwers beseffen dat de solisten het ware ritme niet kennen, maar dat dit authentieke ritme enkel in de muziek zelf aanwezig is. Op die manier wordt bij *Oedipus Rex* de muziek de handeling van het hele werk.

### **Stravinsky en theater: Meyerhold en Tairov**

Voor zijn *Oedipus Rex* eiste Stravinsky absolute immobiliteit zowel van het koor als van de solisten. “The people in the play relate to each other not by gestures, but by words” (1963: 23). Door het dragen van maskers hebben ze als het ware geen gezicht en worden ze onmenselijk. De zangers en hun niet-handelen zijn totaal vreemd voor elk publiek. We ontdekken dat Stravinsky’s bizarre ideeën omtrent encenering kaderen in een ruimere hervormingscontext in het Europese theaterleven. Samen met Druskin, Dömming, Hirsbrunner en Walsh geloven we dat de aanzet tot de omwenteling van het theater moet gezocht worden in Stravinsky’s vaderland: Rusland.

In welke mate Russische regisseurs Stravinsky beïnvloedden, blijkt uit de volgende uitspraak van V.E. Meyerhold uit 1908: “We need a theatre of immobility, which would be nothing new or out of the way. A theatre of this kind has

long existed and to it belong the great tragedies of antiquity - Antigone, Electra, Oedipus Coloneus, Prometheus and Choephoroi. These are the models for any theatre of immobility. In them there is only Fate and Man as he finds himself in the universe - the essence of tragedy.”<sup>33</sup> Ook Walsh ziet een duidelijk verband tussen Stravinsky en Meyerhold in de volgende citaten van de Russische regisseur: “The Greek classical theatre is the very theatre which modern drama needs: it has three-dimensional space, no scenery, and it demands statuesque plasticity.” “Tragedy in which there is no action in the exposition of the plot, and which is based on the interrelation of Fate and Man, requires a static theatre with a technique embodying movement as plastic music, as the external depiction of an inner experience (illustrative movement), so that restrained gestures and economy of movement are preferable to the gestures of public declamation. This technique shuns all superfluous movement, lest it distracts the spectator's attention from the complex inner emotions conveyed by a rustle, a pause, a break in the voice, or a tear which clouds the eye of the actor.” (1993: 15) Stravinsky's *Oedipus Rex* lijkt de perfecte belichaming te zijn van deze stellingen.

Vsevolod Meyerhold (1874-1942) en Alexander Tairov (1885-1950) zijn de twee grote namen voor de vernieuwing binnen het Russische theater. Meyerholds ideeën werden uitgegeven door R. Tietze in twee delen: *Theaterarbeit 1917-1930* (1974) en *Schriften* (1979). Tairov vatte in 1923 zijn visie samen in *Zapiski Rezhissera* dat in het Duits verscheen als *Das entfesselte Theater* (Dömling, 1982: 347).

Beide regisseurs verzetten zich tegen het naturalistische en psychologiserende theater van Konstantin Stanislavsky (1863-1938)<sup>34</sup> dat onvermoeibaar zoekt naar de vierde wand van het theater. Daarmee wordt bedoeld dat er geen interactie is tussen acteurs en publiek omdat de denkbeeldige vierde wand hen scheidt. De acteurs gedragen zich alsof ze zich in een afgesloten ruimte bevinden en de toeschouwers van hun kant ervaren de gebeurtenissen die op de scène plaats grijpen, als levensecht en authentiek. Deze illusie van realiteit, die volgens Meyerhold en Tairov de naam “kunst” helemaal niet waardig is, willen de twee onder elk beding vermijden. Zij proclameren geen onnuttig tentoon spreiden van de zogenaamde waarheid, maar het nastreven van een bewuste stilering. Een anti-illusionistisch theater, zonder vierde wand, scheidt de moge-

<sup>33</sup> Geciteerd in Druskin, 1983: 69.

<sup>34</sup> K.S. Stanislavsky was acteur en regisseur. Hij streefde naar naturalisme binnen het theater. In 1898 richtte hij het Kunsttheater van Moskou op waarin de psychologische karakterisering van de personages centraal stond. Meyerhold begon als acteur bij Stanislavsky in Moskou, maar keerde zich al gauw af van diens werkwijze en leidde na 1907 zijn eigen abstract theater waarbij de acteurs als een soort marionetten verschenen. In 1920 voerde hij een enorme hervorming door in de toneelwereld die gebaseerd was op een nieuwe vorm van lichaamsbeweging die hij *biomechanics* noemde. Zijn theater werd omwille van politieke redenen gesloten in 1938. Nadat hij in 1939 gearresteerd was, stierf hij in 1942 in een concentratiekamp. Ook Tairov was het fundamenteel oneens met Stanislavsky's werkwijze. In 1914 richtte hij het *Kamerny Theater* op en stond daarvan aan het hoofd tot 1949.



lijkheid tot een spontane interactie tussen publiek en acteurs. Daarbij moet het spel van de acteurs aangeven dat het maar een spel is. De toeschouwers moeten tijdens de voorstelling beseffen dat ze naar een toneelstuk kijken. Daardoor wordt identificatie onmogelijk, en worden observatie, evaluatie en reflectie de sleutelbegrippen. Bertold Brecht<sup>35</sup> zou hier later spreken van “effect of presence” en “effect of alienation” (Druskin, 1983: 54). Wanneer de handeling op de scène als een spel wordt voorgesteld, ontstaat er immers een scherp contrast tussen acteurs en publiek. Hoe meer beide groepen van elkaar vervreemd worden, hoe groter de reflectie van de toeschouwers.

R. Leach zet in zijn boek *Vsevolod Meyerhold* uiteen welke duidelijke visie de regisseur had over hoe een theater er moest uitzien, zodat de architectuur van het gebouw het contact tussen acteur en publiek bevorderde (1989: 39). Daarbij werd het decor grotendeels geëlimineerd: de acteur moest als het ware zelf de setting worden. Tairov sprak hierover als de “theatralisering van het theater” (Dömming, 1982: 347). De eerste bekommernis van het theater moest het spel zelf zijn, de beweging van de acteurs en de ritmische choreografie. Ook Meyerhold beschouwde beweging als de basis van het theater. Hij streefde echter geen conventionele manier van bewegen na, maar een ritmische beweging die Leach typeert als “abrupt, puppetlike movements” (1989: 60). Beweging waarbij, in navolging van het Japanse theater, een grote expressiviteit werd toegekend aan de handen. Essentieel voor de beweging was de ritmiek. Zelfs het spreken stond ten dienste van het ritme op de scène en was van ondergeschikt belang voor de karaktertekening (1989: 78). “Rhythm was seen at this period as an expressive element in its own right. Later, in the years after the revolution Meyerhold came to think of rhythm in the theatre rather as the Formalist critics thought of it in poetry: a major means by which the artist 'deforms' his subject matter. Each component is subjected to the rhythm, which is thus not merely an organizing agent but has a direct impact upon the meaning as well.” (1989: 112). De superioriteit van ritme kwam uitvoerig aan bod bij de analyse van Stravinsky's houding ten opzichte van taal.

De Russische hervormers groeperen zich in Sint-Petersburg als de *Mir Iskustva*, “De Wereld van Kunst”. Zij stellen zich tot doel het theater te hervormen door de restauratie van vroegere theatertradities. Druskin ziet hierin een verrassende constante tussen de Russische regisseurs en de leden van het *nouveau classicisme*: “Here there is a parallel with Meyerhold, whose methods as a

<sup>35</sup> De ideeën van B. Brecht (1898-1956) voor zijn Episch Theater, uiteengezet in *Kleines Organon für das Theater* in 1948, zijn duidelijk nauw verwant aan de stellingen van Russische regisseurs als Meyerhold. Ook op E. Piscator (1893-1966) - die zich in navolging van Brecht toespitste op de socio-politieke functie van het toneel - oefende Meyerhold een doorslaggevende invloed uit. Hoewel het erg verleidelijk is Stravinsky inzake theater met Brecht te associëren (omdat het vervreemdingseffect bij beiden centraal staat), moet erkend worden dat ze fundamenteel verschillend zijn. Brechts theater was essentieel een politiek theater dat de armere sociale klassen wilde sensibiliseren. Stravinsky had daarentegen een meer elitaire visie op theater.

director were based on the age-old theatrical traditions of many different countries and epochs. He never felt constricted by any one style and his theatrical judgements were always made from this universal standpoint.” (1983: 77). Zij putten inderdaad inspiratie uit het antieke theater, het Spaanse theater, het toneel van Shakespeare, uit elementen van de *commedia dell' arte*, middeleeuwse liturgische spelen, mysteriespelen en uit het poppentheater. Bovendien vervullen het gebruik van cabaret- en circuselementen, clowns, acrobaten en maskers een belangrijke functie.

We bemerken dat ook Sergei Diaghilev zich in de invloedssfeer van deze avant-gardebeweging bevond die een echt *l'art pour l'art*-programma voorstond. Via hem was Stravinsky zeker op de hoogte van Meyerholds ideeën. De componist stond er zelfs op dat Meyerhold in 1918 de regie van *Le Rossignol* in het Maryinsky Theater van Sint-Petersburg op zich zou nemen.

De houding van Jean Cocteau is voor ons betoog uiteraard erg belangrijk. Hoe werd hij beïnvloed door deze vernieuwing? Een belangrijke gebeurtenis voor Cocteau's evolutie vond plaats in 1923. Het *Kamerny Theater* van Moskou, gesticht door Tairov, was te gast in Parijs en zette een opzienbarende opvoering van Racines *Phèdre* neer. Cocteau was als hevig bewonderaar van Tairov diep onder de indruk, zelfs in die mate dat we *Phèdre* als een belangrijk precedent moeten beschouwen van *Oedipus Rex* vier jaar later. Bij de heropvoering van zijn *Antigone* in 1927 verschijnen Antigone en Ismene volkomen onbeweeglijk, is het koor gedecoreerd met hoofden uit gips en dragen de acteurs doorzichtige maskers. Een dergelijke enscenering wijst ontgensprekelijk op de invloed van de *Mir Iskustva*.

Het is dus niet verwonderlijk dat *Oedipus Rex*, het resultaat van de samenwerking van twee kopstukken van de *esprit nouveau*, een verbluffende productie werd. In dit opera-oratorium worden zowel de ideeën van de Russische formalisten en regisseurs als de Parijse mentaliteit naar een ongekend hoogtepunt geleid. Het verlangen naar een statisch theater, de vervreemdende sfeer, het gebruik van elementen uit de *commedia dell' arte* (men denke vooral aan de maskers): het werd allemaal vervuld. Zo kan *Oedipus Rex* werkelijk beschouwd worden als een mijlpaal in de carrières van Stravinsky en Cocteau. Het combineren van oud en nieuw, van orde en vrijheid was eindelijk gerealiseerd.

**Katrien UYTTERSROT**

**Bibliografie**

- ALBRIGHT D., *Stravinsky. The Music Box and the Nightingale*, Gordon and Breach, New York, 1989, pp. 28-41.
- ALBRIGHT D., *Stravinsky's assault on language*, *The Journal of Musicological Research*, 1989 (8, 3-4): 259-279.
- BAUSCHATZ P., *Oedipus: Stravinsky and Cocteau Recompose Sophocles*, *Comparative Literature*, 1991 (X/iii/2): 150-170.
- BURNETT L. EN PALMIERI G. in BERG C., DURIEUX F. en LERNOUT G., *European Cultures Studies in Literature and the Arts, The Turn of the Century / Le tournant du siècle, Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1995, pp.199-208 en 522-536.
- BERNSTEIN L., *The Unanswered Questions, Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge/ Massachusetts/ London, 1981 (5), pp. 391-418.
- BOGMAN S., *Sunscrift 182, Russies Formalisme*, Socialistische Uitgeverij Nijmegen, Nijmegen, 1982, pp. 7-9.
- COPELAND R.M., *The Christian Message*, *The Musical Quarterly*, 1982 (68, 4): 563-579.
- DÖMLING W., *Über Strawinskys Bühnenwerke*, *Die Musikforschung*, 1982 (35, 4): 345-355.
- DRUSKIN M., *Igor Stravinsky, Personality, works and views* (vertaald door Cooper M.), Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- DURY F., *Oedipe dans la littérature française de l'entre-deux-guerres*, *Les Etudes Classiques* LIV, 1986 (1): 59-79.
- EBELING C.L., *Aspecten van het Russische Formalisme*, Mouton & Co, 's-Gravenhage, 1955.
- FAULKNER P., *Modernism*, Methuen & Co Ltd, London, 1977.
- FISCHER E., *Die Autonomie der drei Ausdrucksmedien und die 'epische' Durchbrechung des Relationsgefüges. Strawinsky : Oedipus Rex*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 1982 (20) : 75-104.
- HANSEN M., *Wort-Ton-Verhältnis in Igor Strawinskys Oedipus Rex*, *Musik und Gesellschaft*, 1978 (28, 6): 329-334.
- HIGHET G., *The Classical Tradition : Greek and Roman influences on Western Literature*, Oxford University Press, London, 1967, XXXVIII, pp. 520-540.
- HIRSBRUNNER T., *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982.
- HIRSBRUNNER T., *Strawinsky und die Antike*, *Österreichische Musik Zeitschrift*, 1982 (37, 6): 320-327.
- KIHM J-J. en DECAUDIN M., *Cocteau et les mythes*, *La revue des lettres modernes, Lettres Modernes*, Paris, 1972, 194 p.
- LEACH R., *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- LESSEM A., *Schoenberg, Stravinsky, and Neoclassicism: The Issues Reexamined*, *The Musical Quarterly* 1991 (4): 527-542.
- LIEBSCHER J., *Mythos und Verfremdung Musikalische Ironie als Mittel der Distanzierung in Oedipus Rex von Igor Strawinsky*, *Festschrift Theodor Göllner, Altes im Neuen*, 1995 : 345-357.
- MÖLLER D., *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, Wagner Hamburg, Hamburg, 1981.
- PEYRE H., *Qu'est-ce que le classicisme?*, Nizet, Paris, 1965.
- SCHERLIESS V., *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1983.
- STRAVINSKY I., *La Poétique Musicale sous forme de six leçons*, J.B. Janin, Paris, 1942.

STRAVINSKY I. en CRAFT R., *Dialogues and a Diary*, Faber and Faber, London, 1963.

WALSH S., *The Music of Stravinsky*, Routledge, London, 1988, IX.

WALSH S., *Stravinsky, Oedipus Rex*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

WALSH S., *Stravinsky, A creative spring: Russia and France 1882-1934*, Alfred A. Knopf, New York, 1999.

WHITE E.W., *Stravinsky. The Composer*, John Lehmann, London, 1966.

ZINAR R., *Greek Tragedy in theatre pieces of Stravinsky and Milhaud*, Ann Arbor, Michigan, 1986.