

**Samenvatting: 'Hoofd in de Wolken, Voeten op de Grond'
een doctoraalscriptie van Paul Eenens.**

Het medium musical wordt veelal afgeschilderd als een populaire kunstvorm voor de grote massa, waarin primair door middel van amusement een algemeen menselijke, herkenbare (en niet al te moeilijke) moraal wordt verkondigd. Voor wat betreft de theatralisering wordt er daarnaast binnen vele musical-ensceneringen de nadruk gelegd op 'hoe groter, mooier en spectaculairder, hoe beter', zonder dat een regisseur en/of ontwerper zich afvraagt hoe theatrale elementen, als bijvoorbeeld decors en kostuums, ook binnen een musical als betekenisvolle elementen kunnen functioneren.

Ik kan mij echter voorstellen dat de musical ook een kunstvorm kan zijn die de inhoud en thematiek als zinvol uitgangspunt neemt voor de synthese en het gebruik van de, aan het medium ten grondslag liggende, kunstzinnige en theatrale elementen (o.a. muziek, zang, dans) teneinde het handelingsverloop te continueren en de totaalbetekenis te construeren. Ik kan mij voorstellen dat er, naast musicals die primair een publiek onbekommerd willen amuseren, een musical is die een toeschouwer serieus neemt en aanspoort tot zinvolle en actieve receptie, zonder de toeschouwer onder te dompelen in een wereld van veelal vlakke emotionele belevingen.

Met mijn scriptie probeer ik aan te tonen dat mijn visie op het medium geen idealistisch concept is, maar ook leeft in de visie en meningen van musicalauteurs, onderzoekers en critici. De aan deze scriptie ten grondslag liggende centrale vraagstelling is:

Hoe ziet de globale inhoudelijke en thematische ontwikkeling van de musical in Engeland er in de jaren zeventig en tachtig uit? Wat is binnen het kader van deze ontwikkeling de innovatieve en/of exemplarische waarde van de musicals 'Jesus Christ Superstar', 'Evita' en 'The Phantom of the Opera'?

In het eerste hoofdstuk heb ik de globale inhoudelijke en thematische ontwikkeling in Engeland in de jaren zeventig en tachtig geschetst, voorafgegaan door een proloog waarin ik kort de situatie in de jaren vijftig en zestig aanhaal. In het tweede hoofdstuk heb ik bij de drie, in de centrale vraagstelling genoemde, musicals (allen van Andrew Lloyd Webber) onderzocht hoe en met welk doel de auteurs de conceptuele plotstructuur geconstrueerd en gerealiseerd hebben. Vervolgens heb ik de originele (West End) theatralisering onderzocht om te kijken op welke wijze daarin de theatrale middelen gebruikt werden/worden teneinde de conceptuele plotstructuur en daarmee inhoud en thematiek in een opvoering (theatrale tekst) te 'vertalen'. Ik zal de voornaamste conclusies van beide hoofdstukken hieronder bespreken.

Met name aan het eind van de zestiger jaren lieten de Amerikanen in het Engelse West End zien dat het medium musical, naast amusementsvorm voor de grote massa (hetgeen veelal een ontkenning van ingewikkelde thema's en inhoudelijke structuren betekende), een geschikte vorm van theater kan zijn teneinde maatschappij- en sociaal-kritische onderwerpen te behandelen. Musical als 'Cabaret' en 'Hair' hadden het (met name jonge) publiek iets zinvol te zeggen over onderwerpen als fascisme en pacifisme. In Engeland werden de door de 'concurrent' geïntroduceerde vernieuwingen echter, na de afschaffing van de censuur, enkel gebruikt als effectmatige vernieuwingen in zogenaamde 'post censor shows': hippies, rockmuziek, flower power-children en de seksuele revolutie betraden het toneel met een gezonde maar naïeve dosis cultureel enthousiasme, zonder reden en zonder doel en zonder koppeling aan een actuele maatschappelijke en/of sociale situatie. Inhoudelijk gezien vierde binnen de Engelse musical vooralsnog dan ook de nostalgie hoogtij en werd veelal teruggegrepen op klassieke literaire -

werken zoals de middeleeuwse 'Canterbury Tales'. Pas met de komst van Andrew Lloyd Webber en Tim Rice aan het begin van **de jaren zeventig** veranderde de positie van de Engelse musical.

'**Jesus Christ Superstar**' (muziek: Andrew Lloyd Webber, tekst: Tim Rice) introduceerde op elpee (1970) de doorgezongen structuur van de opera binnen de moderne Engelse musical. Deze structuur creëerde de mogelijkheid tot vergaande synthese van de kunstzinnige elementen zang en muziek binnen de dramatische handeling van de musical: werd de handeling en het verhaal in de gemiddelde musical vooralsnog onderbroken door/voor muziek en zang, 'Jesus Christ Superstar' gebruikte muziek en zang primair teneinde de handeling voort te brengen en het verhaal te vertellen. Het verhaal, de laatste zeven dagen uit het leven van Jezus Christus, werd maatschappelijk serieus genomen door er een actualiteitswaarde aan toe te kennen en de toeschouwer tot reflectie erop te activeren. Al blijkt bij nadere analyse dat de mate van thematische stellingname van de auteurs in 'Jesus Christ Superstar' bescheiden is te noemen, voor de Engelse musical was de omgang met het thema in (rock) muziek, (eigentijdse) teksten, (moderne) stijl en (doorgezongen) structuur een nogal revolutionaire, inhoudelijke vernieuwing.

Zowel in Broadway als West End legde de dramatische potentie van het concept het echter af tegen de theatralisering daarvan: hard geluid en spectaculaire beelden moesten de toeschouwer imponeren terwijl de tekst enkel geïllustreerd werd op toneel. De West End versie (1972) getuigde volgens de critici enkel van een drang van regisseur Jim Sharman een publiek te overweldigen met audio-visuele effecten teneinde te voldoen aan het hoge verwachtingspatroon dat de internationaal succesvolle concept-elpeeversie had gecreëerd, maar zonder zich daarbij af te vragen: 'waarom?'.

Rond de helft van de jaren zeventig werden binnen de Engelse musical steeds vaker onderwerpen uit de eigen cultuur (o.a. Shakespeare) als bron gebruikt. Daarnaast begon de Amerikaan Stephen Sondheim door te dringen in West End, een vernieuwend musicalschrijver en -componist die de term 'concept musical' introduceerde: een suggestie dat alle thematische en presentatieve elementen van een musical geïntegreerd worden teneinde een centraal idee of beeld te ondersteunen. Voor wat betreft de theatralisering van musicalconcepten werd het in Engeland echter steeds duidelijker dat de stijgende productiekosten en daaraan gerelateerde commerciële eisen in West End het concept van de gemiddelde musical niet ten goede kwamen. Producers durfden steeds minder risico's te nemen en speelden liever op 'safe' door oude vertrouwde musicals te hernemen.

Een omwenteling in met name de enceneringspraktijk kwam in 1978 met '**Evita**', opnieuw van Lloyd Webber en Rice, in regie van de Amerikaan Harold Prince, bekend vanwege zijn inhoudelijk experimentele omgang met het medium musical (o.a. 'Cabaret'). Inhoudelijk gezien getuigt de structuur van 'Evita' (geïntroduceerd op elpee in 1976) van een vergaande en interessante integratie van muziek en zang binnen de plotstructuur. Lloyd Webber's muziek staat sterker dan bij 'Jesus Christ Superstar' ten dienste van de personage-karakterisering en constructie van de dramatische coherentie. De thematiek van 'Evita', de opkomst en val van een fascistisch ingestelde bloedmooie maar zeer gevaarlijke spirituele leidster van Argentinië, is gedurfd, zinvol en eigentijds te noemen. Het thema prikkelt de toeschouwer tot nadenken en zet deze aan tot vergelijking met de actuele politieke en maatschappelijke situatie in binnen- en buitenland, iets wat binnen de musical nogal uitzonderlijk was.

Regisseur Prince gebruikte de thematiek in het theater teneinde een toeschouwer te manipuleren door middel van de theatrale elementen op een wijze zoals Eva Peron dat met haar 'toeschou-

wers' had gedaan. Daarmee verlangde ook Prince een actieve instelling van de toeschouwer door deze te laten twijfelen of Eva nou Assepoester of de boze stiefmoeder was geweest. Prince's sobere en zinvolle omgang met de theatrale elementen in deze musical-enscenering werd door vele critici ervaren als 'voorbeeldig'.

Prince's invloed was echter van korte duur (al kreeg onder zijn invloed de positie van musicalregisseur meer aanzien in Engeland). Na 'Evita' waren er een tijd lang, op enkele Amerikaanse en commercieel onsuccesvolle (maar volgens de critici artistiek interessante) Stephen Sondheim musicals na, in West End geen origineel Britse musicals in regie van Harold Prince te zien. De Britse musical ging dan ook een andere kant uit dan Prince juist nastreefde: de gemiddelde musical moest in de eerste helft van de jaren tachtig niet alleen commercieel interessant zijn maar ook geschikt voor de internationale markt, hetgeen gebruik van vlakke en universeel interessante thema's tot gevolg had. De term 'musical' werd daarnaast steeds vaker gebruikt als vergaarbak voor de meest uiteenlopende stijlen. Het zoeken naar een eigen identiteit van de Engelse musical leek zodoende met name in die eerste helft van de jaren tachtig stil te staan. Voor de Engelse musical brak er een overgangperiode aan waarin met name Andrew Lloyd Webber volop experimenteerde met het medium. Zijn musical 'Cats' had bewezen dat ook de Engelsen dans als volwaardig kunstzinnig element binnen de musical konden integreren. Vervolgens liet Lloyd Webber met 'Starlight Express' een voorbeeld zien van een musical waarin enkel het effect van het gebruik van de theatrale middelen centraal stond, zonder het gebruik en de synthese daarvan te laten leiden door de inhoud.

In 1986 presenteerde Andrew Lloyd Webber zijn nieuwe musical '**The Phantom of the Opera**' (tekst: Charles Hart). Het grote verschil met 'Jesus Christ Superstar' en 'Evita' was dat 'The Phantom of the Opera' primair voor het theater was geschreven en een duidelijk narratieve verhaallijn volgde. Leroux's op het eerste gezicht nogal eenduidige roman, werd voorzien van een psychologische subtekst die duidelijk in het concept en de theatralisering daarvan werd verwerkt. Harold Prince regisseerde deze musical op een 'herstellende' wijze. Prince liet, na 'Evita', met 'The Phantom of the Opera' weer een voorbeeld zien van zijn credo 'content dictates form': hij weerstond de verleiding om het verhaal van de mismaakte Phantom die de Parijse Opéra terroriseert teneinde de jonge operazangeres Christine voor zich te winnen, in spectaculaire beelden aan het publiek te laten zien. Hij legde binnen zijn encenering de nadruk op de betekenissen die de gebruikte theatrale middelen uit kunnen dragen, hetgeen door critici werd betiteld als 'necessary spectacle'. Prince nam het verhaal van Leroux serieus en gaf er op een tactvolle wijze een zinvolle draai aan.

Aan het eind van de tachtiger jaren begon de Engelse musical langzaam maar zeker opnieuw een eigen identiteit te verwerven. Voor wat betreft de structuur werd steeds vaker gekozen voor de doorgezongen structuur van de opera en muzikaal gezien werd er steeds vaker gebruik gemaakt van een combinatie van symfonische- en rockmuziek. Thematisch gezien werden er weliswaar steeds vaker doordachte keuzes gemaakt, toch bleef de durf binnen de Engelse musical ontbreken. De steeds slechter wordende Engelse economische situatie was daar mede debet aan. Het produceren van musicals werd een haast onbetaalbare zaak, enkel weggelegd voor kapitaalkrachtige producenten als Cameron Mackintosh. Engeland werd daarnaast aan het einde van de tachtiger jaren geplaagd door een plotselinge daling van het toerisme (en dus toeschouwers), hetgeen onder andere te maken had met de angst voor IRA aanslagen. Daarnaast bleef er bij de critici een sceptische houding bestaan tegenover het genre musical als kunstvorm en begon de Britse pers, net als in Amerika, steeds meer invloed te krijgen op het al dan niet

slagen van een musical.

Een musical waarbinnen de inhoud en thematiek als zinvol uitgangspunt dienen voor de synthese en het gebruik van de diverse theatrale elementen, waarbij een publiek serieus wordt genomen en tot nadenken wordt geactiveerd, een musical waarin stelling wordt genomen, is naar mijn mening geen onhaalbaar ideaal. De door mij onderzochte musicals hebben allemaal elementen in het concept en/of de theatralisering daarvan die mijn beeld ondersteunen en bekrachtigen, maar nog niet bevestigen.

Ook anno 1992 vertoeft het medium nog graag en vaak met het hoofd in de wolken, al staat het steeds steviger met de voeten op de grond. Het wachten blijft naar mijn mening op durf binnen het medium musical: durf om musicaltheater te maken met zinvolle onderwerpen op een eigentijdse wijze voor een eigentijds en kritisch publiek.

Paul Eenens, 9 juli 1992