

GERARD MORTIER EN DE OPERA

Johan Thielemans, met medewerking van Serge Dorny, *Opera, de toekomst van een verleden*, Kritak, Leuven, 1991, 188 pp., 595 BF (ISBN 90 6303 349 4).

De tienjarige directieperiode van Gerard Mortier in de Munt heeft niet alleen het Belgische operabedrijf gerevolutioneerd maar de hele culturele scène beïnvloed met veel positieve maar ook negatieve gevolgen. Wie zich vroeger niet of amper met opera inliet of er eerder smalend op neerkeek, ontdekte nu plots die onbekende kunstvorm. Opera was opeens "in" en velen voelden zich geroepen er op een of andere manier aan te participeren. Het reilen en zeilen van de Munt werd aandachtig gevolgd, de daar verkondigde theorieën devoot genoteerd en geassimileerd en de realisaties dikwijls als alleenzalmakend beschouwd.

Amper drie maanden geleden ruilde Mortier de Munt in voor de Salzburger Festspiele en er zijn al drie boeken verschenen die zijn voorbije directie behandelen, weliswaar vanuit verschillende invalshoeken. Johan Thielemans plaatst Mortiers beleid in een breder kader en knoopt er de evolutie van de opera-voorstelling en het operabedrijf van ongeveer 1945 tot nu aan vast. Hij doet dat in zijn boek dat, als een opera, opgebouwd is uit een proloog, vier bedrijven en een epiloog.

In de proloog beschrijft en looft Thielemans een scène uit de opera "Yevgeny Onegin" van Tsjaikowski, in de realisatie van regisseur Adolf Dresen en scenograaf Karl-Ernst Herrmann opgevoerd in de Vlaamse Opera. Hij stelt er tevens een aantal vragen bij die hij in de loop van de "vier bedrijven" zal pogen te beantwoorden.

Het eerste bedrijf 'Met ondergang bedreigd' schetst de operasituatie na W.O. II zoals Thielemans die ziet, wijst op de gevolgen van het Hitlerregime voor de waardering van het werk van Wagner, poneert dat de operawereld haaks stond op de kringen van de hedendaagse muziek, schetst de houding van Brecht tegenover de opera en evoceert de vernieuwende impulsen van de theatermakers uit de jaren zeventig waardoor "opera en toneel twee fataal gescheiden werelden leken". Aan het einde van dit hoofdstuk geeft Thielemans zelf toe dat "deze situatieschets natuurlijk ongenueanceerd is". Dat is ze ten dele inderdaad maar wat meer is, ze wijst op een niet werkelijk op de hoogte zijn van het internationale operalandschap in die jaren. Geen woord over de revolutionaire aanpak van

Wieland Wagner in het "Neu Bayreuth" vanaf 1951, over persoonlijkheden als Gustav Gründgens of Günther Rennert, werkzaam zowel in theater als opera, of over de realisaties van Luchino Visconti en de eerste opera-ensceneringen in die periode van regisseurs als Franco Zeffirelli en Jean-Pierre Ponnelle.

"De Ommekeer" heet het tweede bedrijf dat start in de jaren 70. Daarin wordt behandeld, evenals de "democratisering via TV", het belang van de ondertiteling daarbij en daaruit voortvloeiend de "boventiteling" in de operahuizen. Dank zij de TV zouden, aldus Thielemans, de operazangers zich opeens bewust worden van hun omvang zodat in de jaren 70 en 80 het fenomeen van de "slanke sopraan met de nachtegalestem" ontdekt werd! Serge Dorny geeft uitleg bij mogelijke exploitatiemodellen, enkele grote operatheaters worden op een rijtje gezet, gages van zangers worden vergeleken en becommentarieerd. Men vertelt hoe een zanger zijn partij instudeert, hoe de relatie tot de regisseur is, kan of moet zijn en citeert in dat verband Giorgio Strehler, die uithaalt naar dirigenten zonder interesse voor de regie. Over regisseurs die tegen de muziek werken (en die bestaan ook) wordt niets gezegd. Tenslotte gaat het over de hoge kostprijs van produkties die vooral te wijten is aan de dure decors en kostuums, en de reacties erop.

Ook in dit hoofdstuk staan enkele ongenueanceerde beweringen. Zo bestond het internationale operapubliek in de jaren zeventig beslist niet uitsluitend uit senioren, waren alle zangers vóór de TV-jaren 70 en 80 geen zwaarlijvige mastodonten en beweert Butterfly (Madama, niet Madame) niet dat ze zeventien is maar vijftien. Ik kan me ook niet verzoenen met Dorny's bewering dat een repertoiretheater met een vast solistenensemble sowieso goedkoper uitkomt, dat daar meer gerepeteerd wordt en dat produkties uit een stagione-systeem na één reeks nooit hernomen worden.

In het derde bedrijf "De broze droom" beschrijft Thielemans de ontroering die opera kan losmaken. In een notedop wordt de ontstaansgeschiedenis van de opera geschetst en de sociale functie ervan. De figuur van Maria Callas wordt belicht, het fenomeen van de Glyndebourne Festival Opera wordt besproken, het werk van regisseur Walter Felsenstein in de Komische Oper van Oost-Berlijn voorgesteld en zijn invloed op discipelen zoals Götz Friedrich of Joachim Herz aangeduid. De lovende woorden die Thielemans in dit hoofdstuk voor Friedrich overheeft contrasteren wel erg met zijn omschrijving van "een regisseur die al lang niet meer representatief is" een twintigtal bladzijden vroeger. Ook citeert hij hier met data een aantal opmerkelijke regisseursrealisaties die zijn beweringen

uit het eerste hoofdstuk dat er in de jaren vijftig en zestig niets gebeurde op dat gebied, ontcrachten.

Callas, Glyndebourne en Felsenstein leiden naar het vierde bedrijf (een bedrijf dat ongeveer zo lang is als de drie vorige samen) getiteld "Mortier". Eerst schetst Thielemans Mortiers eerste kennismaking met de opera in het Gnetse operagebouw (waar men toen de Italiaanse opera's niet in de originele taal maar in het Frans speelde!), zijn studies, muzikale interesse, de oprichting van de jongerenvereniging "Jeugd-Opera", zijn eerste plan voor één opera in Vlaanderen en zijn carrièrestart bij het Festival van Vlaanderen. Dan gaat het over de "Lehrjahre" in Duitsland en Parijs tot aan Mortiers aanstelling als directeur van de Munt. Hierbij valt op te merken dat Thielemans' omschrijving van de werking en kosten van een repertoiretheater niet overeenkomen met de uiteenzetting van Serge Dorny daaromtrent. Door Dorny worden Mortiers fundamentele keuzes toegelicht evenals zijn handig bespelen van de pers, de financiering van de Munt en het door Mortier gecreëerde deficit. Thielemans behandelt dan Mortiers artistieke opties, de opbouw b.v. van het orkest, de rol van de twee muziekdirecteurs John Pritchard en Sylvain Cambreling, de inbreng van regisseur Gilbert Deflo en van technisch directeur Henri Oechslin. Mortiers ideeën over de rol van de opera in onze maatschappij en over het (luttele) bedrag dat die aan cultuur in 't algemeen hecht worden herhaald en getoetst aan het repertoire dat hij in de Munt liet uitvoeren. Er was het succes van de Mozart-cyclus, de gedeeltelijke mislukkingen met de Verdi-opera's, de aandacht voor Janacek en de 20ste eeuwse opera. Het belang van de regisseur voor Mortier wordt met voorbeelden uiteengezet en toegespitst op de figuur van Karl-Ernst Herrmann. Aandacht ook voor José Van Dam, zonder twijfel momenteel de internationaal meest bejubelde Belgische zanger, trouwe bondgenoot van Mortier vanaf het eerste uur, en tijdens diens directie-periode in tal van partijen te bewonderen. Van Dams interpretaties worden ook gedeeltelijk geanalyseerd en geëvalueerd. Daarbij kan opgemerkt worden dat op Don Giovanni's serenade niet Donna Elvira verschijnt, zoals Thielemans schrijft, maar haar kamermeisje. Andere onnauwkeurigheden betreft de spelling van de naam van Stuart Burrows (niet Burroughs) terwijl Serge Dorny in zijn uiteenzetting over "pers en communicatie" het toch wel te ver drijft met zijn insinuaties over de omkoopbaarheid van de pers. Sedert wanneer wordt een recensent in zijn oordeel beïnvloed omdat hij vrijkaartjes krijgt of b.v. een gratis exemplaar van een te bespreken boek ontvangt? Hoe kan hij anders zijn werk doen? Bovendien maakt Dorny zijn beweringen nergens met voorbeelden en feiten hard.

In "Epiloog : een toekomst ?" probeert Thielemans het succes van de opera in de jaren 80 in een bredere context te plaatsen. Hij wijst op het gevaar van het ondergeschikt maken van de muziek aan het theater, b.v. in de enceneringen van iemand als Peter Sellars, de Amerikaanse wonderboy met wie Mortier tijdens de laatste jaren van zijn directie erg hoog opliep en die hij ook al voor Salzburg engageerde. Thielemans evalueert verder de Belgische post-Mortier-situatie : de uitdaging voor Bernard Foccroule in de Munt, de succes-story van de Vlaamse Opera onder Marc Clémeur, waar de "Yevgeny Onegin" werd opgevoerd waarover Thielemans het in de proloog had. Tenslotte ziet hij een toekomst voor het genre opera weggelegd enerzijds in coproducties om de hoge kosten aan te kunnen en anderzijds in een intensieve samenwerking tussen hedendaagse componisten en regisseurs, om relevante eigentijdse creaties te brengen. Ook in dit stuk is een foutieve naam geslopen. De Oostduitse regisseur heet Adolf Dresen, niet Arthur.

Zoals uit deze opsomming en randbemerkingen blijkt, raken Thielemans en Dorny heel wat onderwerpen aan in hun 176 bladzijden lange betoog, maar doen ze dat dikwijls vrij oppervlakkig met een soms te nadrukkelijke zwart-wit tekening en zonder een grondige kennis van het behandelde materiaal. Meer dan eens blijven ze ook te vaag en worden beweringen niet met feiten of cijfers gestaafd. Men wil wel met de vinger wijzen maar durft het dan blijkbaar weer niet. Bovendien gebeurt Thielemans' evaluatie van de Mortier-periode heel duidelijk vanuit zijn waardering voor het feit dat Mortier van opera theater maakte. De muzikale aspecten worden daarbij amper behandeld. De titel "Opera de toekomst van een verleden" is dan ook enigszins misleidend want niet de kunstvorm opera staat centraal maar wel de figuur van Gerard Mortier en de rol die hij de voorbije tien jaar speelde in de evolutie van de operabenedering en -waardering in België en daarbuiten.

Erna METDEPENNINGHEN