

## DRIEMAAL *DON GIOVANNI* IN DE MUNT

Johan THIELEMANS

Op twintig jaar tijd heeft de Muntscouwburg drie versies van Mozarts *Don Giovanni* aangeboden. Ze zijn zo uiteenlopend dat je kan spreken van drie visies op één van de fascinerendste opera's van het hele repertoire. Wel hebben ze elk een ander gewicht.

De vroegste versie werd gemaakt in 1983 door het fabuleuze koppel Ursula en Karl-Ernst Herrmann. Dan volgde in 1999 de regie van een goeroe van het hedendaags toneel, Peter Brook. Tenslotte is de meest recente opvoering (december 2003) in de handen van David McVicar, een jong Engels regisseur, die internationaal veel gevraagd wordt.

Elke voorstelling belichaamt een duidelijke stellingname, zowel tegenover de opera van Mozart zelf, als tegenover het genre van de opera tout court.

Als Herrmann de *Don Giovanni*-stof aanpakt, zitten we midden in het grote artistieke avontuur van de Munt onder Gerard Mortier. We hebben dan al de baanbrekende opvoering van *La Clemenza di Tito* achter de rug. Met *Don Giovanni* gaat Herrmann verder op de ingeslagen weg. Zijn esthetiek heeft zich gevormd tijdens de jaren 1970, toen hij de rechterhand van Peter Stein was bij de Schaubühne in Berlijn. Stein wilde zijn voorstellingen duidelijk in een culturele traditie plaatsen. Dat wil zeggen dat een werk alleen zijn volle betekenis krijgt, wanneer de regisseur zich bewust is van de culturele, politieke en sociale achtergrond waaruit een tekst stamt. Stein en zijn dramaturg Dieter Sturm staan dan ook model voor het 'dramaturgen-theater'. De traditie was voor hen niet verpletterend, integendeel. Het was een element dat op zijn huidige mogelijke relevantie moest worden getoetst. Steins aanpak steunde op noodzakelijke, brede kennis. Vanuit dat weten kwam het er voor de regisseur op aan om zijn eigen, eigentijdse versie van een stuk af te leveren. Vernieuwing en respect gingen hand in hand. Stein was modern, maar zeker geen iconoclast.

Herrmann was bij de Schaubühne slechts de scenograaf, maar hij zat volledig op dezelfde lijn. Hij bedacht toneelruimtes die vandaag de dag nog steeds een sterke indruk maken. Het zijn telkens beelden die een hele leefwereld oproepen. Wie vergeet ooit de sfinx uit *Peer Gynt*, of het bos uit *Sommergäste*, of de abstracte ruimte voor de *Oresteia*. Herrmann, stammend uit een verwoest Duitsland, hecht veel belang aan het verleden. De vormen, de schilderijen, de kleine objec-

ten uit vervlogen tijden blijven hem fascineren. Het is alsof dat alles is weggevaagd door de verwoesting door de Tweede Wereldoorlog. De scenograaf kan ze weer onder de aandacht brengen, als het ware van onder de ruïnes vandaan halen.

Deze houding vonden we volledig terug in zijn Brusselse *Don Giovanni*. De protagonist zelf werd vertolkt door José van Dam, toen op het toppunt van zijn kunnen. Herrmann speelde in op de uitzonderlijke uitstraling van Van Dam als acteur. Hij gaf hem dan ook een mooi rood pak, de kleur van de vurige liefde. Hij liet van Dam als Don Giovanni niet alleen alle tegenspeelsters verleiden, maar ook elke vrouw in de zaal. Zo werd deze opvoering in de eerste plaats een ode aan de verleidelijke man. In deze seksuele aantrekkingskracht beleefde Don Giovanni een vorm van vrijheid. Dat kreeg dan een zeer militante lading op het moment dat Don Giovanni over *la libertà* zingt. Strikt genomen gaat het dan over de gastvrijheid waarmee Don Giovanni iedereen toelaat op zijn feest, zelfs gemaskerde mensen (buiten zijn weten zijn vijanden). Maar Mozart schrijft zulk een dramatische muziek voor deze uitroep dat hij dat woord *libertà* bijzonder belangrijk vond. Je kan er niet om heen of voor de componist ging het ook over de vrijheid, tout court. Het was op deze betekenis dat Herrmann verder ging, want



***Don Giovanni* in de regie van Karl-Ernst Herrmann  
(Foto: Oliver Herrmann)**

de opera draagt in zich een toekomstbeeld en verwijst even naar een tijd die het oude regime zal opvolgen. Ironisch is het natuurlijk dat precies een man van adel deze verzuchting uit, en niet de verdrukten die de rest van de opera bevolken.

In de visuele uitwerking waren de culturele referenties in talloze details aanwezig. Elk element riep een associatie op met een breder historisch veld. Dat illustreerden twee bijzondere momenten: de commandatore en de boeren die de ongelukkige Mazetto vergezelden.

De commandatore levert voor elke regisseur een probleem op. De opera is tot op het punt dat zijn standbeeld verschijnt 'realistisch'. Dan duikt hij in een fantastische dimensie. In het eerste bedrijf wordt de commandatore door Don Giovanni neergesabeld in een duel. Later staat Don Giovanni voor zijn standbeeld op een kerkhof. Het standbeeld begint niet alleen te spreken, maar knikt ook met het hoofd. Bij Herrmann levert dat geen probleem op. Een sprekend standbeeld valt buiten de code van het realisme, dus behoort het tot de wereld van het theater. Hij liet de zanger, die de commandatore vertolkte, verschijnen op een wagentje, dat langzaam naar het voorplan reed. Binnen het werk van Herrmann was het een citaat van het wagentje dat hij reeds in de *Oresteia* had gebruikt. Het liet meteen twee karakteristieken van Herrmann zien: zijn oplossing was zuiver teatraal, en daarom compleet overtuigend, én de oplossing stamde uit zijn enorme kennis van de materiële aspecten van de theatergeschiedenis.

Bij de boeren maakte Herrmann nog meer gebruik van de theatergeschiedenis. Ze vallen in het patroon van meester/knecht, zoals dat het geval is in de *commedia dell'arte*. Daarom droegen ze de witte kostuums van de zanni. Ook hier heeft het citaat verschillende betekenissen. Herrmann weigert zijn personages een duidelijke sociale rol te laten spelen. In de Venetiaanse traditie staan de zanni trouwens voor arbeider of boerenpummel. Daarnaast is deze keuze ook een verwijzing naar de librettist Da Ponte, die uit Venetië afkomstig was.

Daarmee heeft Herrmann zijn regie in een duidelijke culturele context geplaatst. De verschillende vormen, die aan het verhaal ten grondslag liggen, en die in de muziek hun weerspiegeling krijgen, hebben ook een concrete invulling. Omdat Don Giovanni zo duidelijk in een historische context wordt geplaatst, zonder dat het ooit om een historische reconstructie gaat, krijgt het stuk een grote overtuigingskracht. Het is een oud verhaal én ook een reflectie over het verleden. In de grondige lezing van de tekst ontstaat ook een uitgesproken zin voor de ironie waarvan heel het stuk doordrongen is. Zo volgt op de straf van Don Giovanni (hij verdwijnt in de hel) de luchtige finale, waarbij alle 'slachtoffers' zingen hoe

blij ze zijn. Alleen blijft er die verrassende dialoog over waarbij Donna Anna tegen Don Ottavio, de verliefde man die al die tijd als haar wreker optreedt, zegt dat hij toch nog een jaar moet wachten. Er blijft dus alvast één ongelukkig mens over tussen al die feestvierders, en die korte bittere toon wordt door Herrmann fijntjes uitgespeeld.

De figuur van deze Don Ottavio wordt trouwens de hele opera lang als een onwaarschijnlijke wreker getoond. Hij is een deftig burger, met een brilletje. De overwinnaars worden daarom in de laatste scène onderuit gehaald, en ondanks alles is de avond de triomf van Don Giovanni. Wat daarvan de ideologische gevolgen zijn zullen we later behandelen.

Voor Don Ottavio met zijn brilletje stond een portret van de Amerikaanse staatsman Franklin model. Hier ziet men hoe de interpretatie van een personage bij Herrmann steeds gaat langs beelden, die hij met een grote passie opzoekt. Zijn verbeelding wortelt in het concrete. Zijn interesse wordt constant gevoed door het prachtige tijdschrift *FMR*, dat zich toelegt op zoveel minder bekende aspecten van toegepaste kunst uit vorige eeuwen en tevens artikels en schitterende afbeeldingen van schilderkunstige meesterwerken brengt. Door dit tijdschrift als één van de belangrijke visuele bronnen te noemen, zegt men meteen dat de scenografische wereld van Herrmann doordeseemd is van goede smaak.

In sterk contrast hiermee staat de aanpak van Peter Brook. Hij ontdeed de tekst van zijn historisch gewicht. Dat was het duidelijkst te zien in de visuele aanpak. Brook koos, trouw aan zichzelf, voor een leeg plateau. De schaarse palen konden Freudiaans staan voor de begeerte van Don Giovanni, een wat overtrokken symbool. Door deze 'lege ruimte' komt de aandacht volledig te liggen bij de zangers. Het gaat dan niet onmiddellijk over hun zangcapaciteiten (al waren die uitstekend), maar wel over de manier waarop ze als acteurs de tekst geloofwaardig konden overbrengen. Deze aanpak was in de jaren 1970, toen Brook *Carmen* encenseerde, nog revolutionair. Toen woog op de opera als genre nog altijd het verdicht dat hij als acteurskunst niet veel voorstelde. Om maar twee voorbeelden te noemen: noch Montserrat Caballé, noch Luciano Pavarotti stelden, ondanks hun schitterende stemmen, theatraal wat voor. Brook bewees dat operazangers best fascinerende acteurs konden zijn, die zich met totale vrijheid van het lichaam konden bewegen. Die kwaliteit werd echter de regel in het operaleven van de jaren 1980 en 1990.



***Don Giovanni* in de regie van Peter Brook  
(Foto: Elisabeth Carecchio)**

Toen hij *Don Giovanni* aanpakte, was het niet meer zo belangrijk dat hij tonen kon dat het om gezongen *theater* ging bij opera. Dat bewijs was toen reeds ettelijke malen geleverd. Bleef dus een diepere motivatie nodig om zijn project boeiend te maken. Door de voorstelling zo sterk af te kalven, bleef er alleen het streven over om alleen met de essentie bezig te zijn. De culturele echo's, zoals bij Herrmann, worden afgewezen als afleiding. Maar essentialisten zijn ook vaak puriteinen, die zich in een verschaalde wereld bewegen. De 'essentie' is dan een dwaalspoor dat uiteindelijk naar de woestijn leidt. Bij deze *Don Giovanni* was dat zeker het geval.

Wat van deze voorstelling in het geheugen blijft is de animale aanwezigheid van Peter Mattei. Deze Zweedse zanger heeft op het toneel een uitstraling die misschien nog sterker is dan deze van Van Dam. Hij heeft alvast een belangrijke dimensie meer. Mattei is onbeschaamder en daarom schuilt er, onder al zijn charme, een verontrustende dreiging. Aantrekking en angst gaan hier hand in hand, maar juist deze dimensie van de vrees die hij bij de toeschouwer wakker maakt, maakt van hem een groot acteur. Alleen had Mattei deze geweldige dimensie van zijn talent reeds veel eerder getoond. Waar Brook in *Carmen* onvermoeide kwaliteiten bij zijn jonge zangers naar boven haalde, moest hij hier alleen het aanwezige talent van Mattei gebruiken. Een interpretatie van de *Don Giovanni*-

stof bleef bij dit alles zo goed als afwezig. Het spreekt boekdelen dat ik me moeilijk de al even belangrijke rol van Leporello, Don Giovanni's knecht, voor de geest kan halen. Zo blijft ook de vraag open wat die essentie van *Don Giovanni* bij Brook dan ook wel mag zijn. Je komt niet veel verder dan tot de vaststelling dat het in de eerste plaats ging om een groot acteur die met zijn charme het publiek inpakte. Dat is al heel wat, maar toch veel te weinig.

Voor de meest recente versie deed de Munt een beroep op David McVicar. Die tekende eerder voor een originele *Contes d'Hoffmann* bij de Vlaamse opera, en een terecht bejubelde *Agrippina* bij de Munt. Bij zijn regie van *Don Giovanni* ging hij uit van een heel radicaal idee. Voor hem is deze opera gedoopt in pure zwartgalligheid. Hij concentreerde zich niet op de hoofdpersoon, maar op het lijdens van zijn vrouwelijke slachtoffers. Don Giovanni misdraagt zich, en daarna kunnen de vrouwen alleen maar wenen of woedend worden. Don Giovanni pleegt dus onrecht. Dat Don Giovanni iets van de toekomst in zich draagt, en de droom van de vrijheid op een foute manier gestalte geeft, daar heeft McVicar geen oren naar. Deze ideologische spanning ziet hij niet. Daarom plaatst hij zijn opvoering in een donkere kleur. Alle muren zijn zwart. Ook de blinkende tegels zijn dat. Op de voorgrond zien we dat de vloer afbrokkelt, zodat er een reeks schedels vrijkomt. Dat deed me onwillekeurig denken aan één van de slogans van mei 1968: "*Sous les pavés la plage*", een beeld vol optimisme. Hier echter luide het: onder het plaveisel de begraafplaats. Elke zweem van utopische dimensie komt hierdoor te vervallen. Op het einde van elk streven staat de dood. Je kan dat vertalen naar de Freudiaanse spanning tussen eros en thanatos, maar dat is een link die wat te makkelijk is. Op het einde van het verhaal wordt Don Giovanni's lijk gewoon bij de geraamtes gegooid. Hij is wat overbodig vuil geworden, net zoals we dat allemaal uiteindelijk zullen zijn. Het pessimisme blijkt uiteindelijk gewoon een realistische vaststelling.

Deze optie heeft zijn gevolgen: deze Don Giovanni (ik hoorde en zag Umberto Chiummo, niet Simon Keenlyside) beweegt zich duidelijk binnen de mantel. Een echte interactie tussen plateau en zaal, zoals bij Hermann en Brook het geval was, bestaat hier niet. Deze Don Giovanni scheert van schaduw naar de schaarse lichtplekken. We zien een personage voor wie we geen sympathie kunnen voelen. Zijn verleidingstrucs worden met een koel oog bekeken. Zijn knecht Leporello (Petri Lindroos) is een beetje zijn geweten, maar zorgt nergens voor *comic relief*. Bij de balscène wordt het helemaal duidelijk wat McVicar op het oog had. Don Giovanni beweegt zich tussen een groep mensen die niet in een feest, maar in een orgie verweekeld zijn. Twee pastoors geven zich aan de Griekse liefde over, waarna ze elkaar (schuld bewust?) afranselen. Dames worden ver-



*Don Giovanni* in de regie van David McVicar  
(Foto: Johan Jacobs)

kracht en een ogenblik later zien we hun echtgenoten met getrokken zwaard achter de onverlaten aan zitten. Zo wordt Don Giovanni even de broer van de Marquis de Sade, al werkt McVicar deze idee te zwak uit opdat ze echt subversief zou werken. Wanneer dan de maskers verschijnen, klinkt de uitroep *la liberté* gewoon als een uitnodiging om zich bij de brassers en verkrachters te voegen. Gastvrijheid, betekent het hier en niets meer.

De hele vertoning is naar de Engelse romantiek getrokken. McVicar heeft in de aankleding de actie ook verlegd naar het begin van de negentiende eeuw, zodat de vrouwen de mode dragen die we kennen van de vele Jane Austen-verfilmingen. In de figuur van Umberto Chiummo lijkt Don Giovanni een incarnatie van lord Byron, iemand die het noch met vrouwen noch met de moraal erg nauw nam. Ook het achterdoek, met dramatische, verscheurde, zwarte wolken, sluit bij deze sfeer aan, net zoals de vele grafmonumenten, die in de loop van avond steeds groter en dus prominenter worden.

Voor de personages is het register van de voorstelling dat van het realisme. Hierin herkent men volop de Engelse afkomst van McVicar. Maar dat leidt tot een kerkhofscène waar het standbeeld van de commendatore gewoon een echt standbeeld uit steen is. De stijlbreek van Mozart en Da Ponte wordt weggespeeld, alsof standbeelden echt kunnen spreken. McVicars optie komt de geloofwaardigheid niet ten goede, ook al omdat het grafmonument weinig indrukwekkend is.

Als we deze voorstelling naast deze van Herrmann leggen, dan zien we dat de Duitse regisseur zich zeer bewust was van de verschillende stijlen die door het werk circuleren. Daaruit puurde hij een opvoering die precies uit dat gebrek aan oppervlakkige eenheid een sterk punt maakte. Zijn opvoering was een collage van verschillende idiomen. De botsing zelf werd een leidraad bij zijn lezing. McVicar ontkent dat aspect van de collage. Hij wil het werk een eenheid opdringen. Zo verwaarloost hij belangrijke aspecten. Tijdens deze *Don Giovanni* kan er niet gelachen worden, al staat boven de partituur van Mozart dat er ook een 'giocoso' element in zit. Deze ontrouw weze McVicar gegund, als deze afwijking niet meteen een verarming betekent. Spijtig genoeg is dat wel het geval. De donkere volgehouden toon staat haaks op de vitaliteit van de partituur. Er ontstaat een gevoel van eentonigheid, ja zelfs van saaiheid, en de voortreffelijke stemmen samen met de uitstekende interpretatie van muziekdirecteur Kazushi Ono kunnen dat niet verhelpen.

Toch levert de interpretatie van de finale een belangrijk winstpunt op. Mozart en Da Ponte bewerkten het Spaans toneelstuk uit 1635 van schrijver en theoloog



Tirso de Molina maar onvermijdelijk sleurden ze een deel van de conservatieve, katholieke gedachte mee. De vrije held werd op het einde perfect afgestraft. De maatschappij was ondanks de rebelse houding van Don Giovanni niet in beweging gekomen. Daarom verschenen op het einde de duivels en de hel. Loontje komt om zijn katholiek boontje. In de huidige tijd is dat slot moeilijk verteerbaar. Als men de stelling van Herrmann bijtreedt, dan wordt deze scène zo mooi mogelijk ten tonele gevoerd, onder de noemer van Cultuur en Traditie. Zulk een benadering laat zelfs een reactionaire interpretatie toe, zonder dat het regisseursduo er zich van bewust lijkt te zijn. In de tekst is er immers een sociologisch debat aan de gang. Don Giovanni is van adel. In *Opera's Second Death* (Routledge, 2002) wijst de Sloveense filosoof Maden Dolar erop (p. 58) dat Don Giovanni de kleine schurk is van het oude régime met al zijn privileges. Hij is ook meer dan dat, want "hij verenigt in zich het oude libertinisme met het moment van het Jacobijnse radicalisme; de gemeenschap kan alleen gered worden door de terugkeer van de transcendentie, de heropstanding van de patriarchale autoriteit van de vaderfiguur en de wraak van het hiernamaals." Maar dit werpt een schaduw op de toekomst, argumenteert Dolar. Het laatste tafereel toont dan de terugkeer naar het oude machtsmodel. Het noodzakelijke uitschakelen van Don Giovanni leidt tot het zich sluiten van een uitzicht op een andere mogelijke moraal. Met Dolars interpretatie hoeft men niet helemaal in te stemmen. Daar de slachtoffers van Don Giovanni niet allemaal tot de adel behoren, kan men in hun passie om recht te laten zegevieren, ook het doorschemeren van de nieuwe tijden zien. Het ogenblik van de wraak heeft dan een dubbel gezicht, het is zowel reactionair als revolutionair. Zulk een dubbelzinnigheid ontbreekt totaal bij Herrmann: uit de laatste beelden, die hij haaks en ironisch plaatst op Mozarts opgewekte muziek, spreekt een vage nostalgie naar aristocratische tijden. Hoe arm is onze burgerlijke wereld, hoe oppervlakkig onze verhoudingen, als de losgeslagen Don Giovanni plots uit ons midden verdwenen is.

McVicar biedt een andere bespiegeling. Hij weigert de achterhaalde metafysische afloop. Het sprekende standbeeld kan hij niet weglaten, maar voor de laatste maten van Don Giovanni's dramatische ondergang heeft hij ervoor gekozen om eerst een indrukwekkend, mythisch beeld te gebruiken. In plaats van duivels verschijnt de engel des doods. Na dat geëxalteerde, sublieme moment, volgt de totale ontwijding: het lichaam is nu een object, de 'eeuwige rust' is ook het einde van alle conflicten. Daarom wordt Don Giovanni bij het 'oud vuil' gezet. Hiermee is deze opera werkelijk afgestoft, en moet Cultuur niet langer dienen als een verhullend, zalvend doekje. Daarbij kiest McVicar zeer duidelijk voor de mensen die achterblijven. Het scherpst blijkt dit uit de afloop voor Don Ottavio en Donna Anna : al zegt zij dat hij best nog een jaartje wacht, toch scheidt dat geen enkel

probleem. Haar uitspraak wordt bezegeld met een kus, een waar happy-end. De vreugde wordt niet verstoord. Als ik de parallel van 'Don Giovanni is Byron' doortrek, dan kan je vermoeden dat de Engelse excentrieke, immorele losbol, ook al was hij een dichter, op weinig sympathie van McVicar kan rekenen.

Drie interpretaties op een rijtje: de versie van Brook is uiteindelijk de minst interessante. McVicar levert een paar boeiende accenten, maar gaat zo consequent één richting uit, dat het werk eendimensionaal wordt. Blijft de spitante, contrastrijke en meest volledige *Don Giovanni* van het Herrmann-team. Deze voorstelling werd in de jaren 1980 beschreven als een ijkpunt. Ze heeft, twintig jaar later, die status nog altijd niet verloren.