

AIDA IN DE MUNT

Dat *Aida* een bijzondere opera is, hoeft geen betoog. Voor het grote publiek staat het werk synoniem met 'opera' tout court. En het hele brede publiek is er heilig van overtuigd dat het iets te maken heeft met kamelen en olifanten.

Daarom zal het velen verwonderd hebben dat de Muntchouwborg een beroep heeft gedaan op Bob Wilson om deze opera te regisseren. Wilson staat niet bekend voor bombastische, barokke spektakels. De suggestie kwam van Antonio Pappano, de dirigent die zijn laatste seizoen in Brussel afwerkt. Daarna stapt hij over naar het Londense Covent Garden, waar hij over twee jaar deze productie zal hernemen. Pappano geeft met zijn keuze te kennen dat hij het gegeven van Verdi los wil weken uit de kitscherige Hollywoodsfeer waarin het al te vaak baadt. De koele blik van Wilson op de bühne, en passionele muziek in de orkestbak, dat leek Pappano een bijzonder interessante en intrigerende combinatie : de ontmoeting van water en vuur, zeg maar.

Door deze eigenzinnige keuze komt bij een bespreking van deze voorstelling de visie van de regisseur op de voorgrond. Dat belet niet dat de toeschouwer bewonderend luistert naar het werk van de dirigent. Dat Pappano tijdens zijn verblijf in Brussel het orkest danig omhoog heeft getild, blijkt al van bij de eerste noten. Verdi schreef voor ouvertures graag ijle muziek in de bovenste registers van de snaren. Zo vaak klinken die openingsmaten onvast, dunnetjes en verloren. Maar het Muntorkest stapt onmiddellijk de partituur binnen met een snarensectie om u tegen te zeggen. De luisteraar kan rustig achterover leunen en genieten, bij Pappano is hij in veilige handen. Later blijkt er ook een talentvolle cast op de bühne te staan, zodat deze productie muzikaal op peil staat. Uit elke maat spreekt de liefde van Pappano voor de muziek van Verdi.

Bob Wilson is een regisseur met een uitgesproken stijl. Dat is een pluspunt als zo iemand getuigt van een verfijnd esthetisch aanvoelen. Dat is bij Wilson zonder meer het geval. Het heeft ook een nadeel, want in de loop van de ruim dertigjarige artistieke activiteit kent men zijn handschrift. Soms heeft de toeschouwer vooral zijn trucs gezien, maar op de goede dagen ervaart men hoe rijk zijn aanpak is, zodat hij nog steeds weet te boeien en te verbazen. Bij deze *Aida* beleven we een goede dag.

Bij Wilson staat de benadering van de acteur centraal. Hij behoort tot de theatermakers die een totaalvisie hebben op het gebeuren. Iedereen moet zich daarnaar plooiën. Vergeten we niet dat Wilson een opleiding heeft gehad binnen

de plastische kunsten. Daar is de kunstenaar heer en meester van het vlak: geen streep, geen spat waarover hij niet zelf beslist. Deze houding heeft Wilson tegenover zijn opvoeringen. Hij ziet een voorstelling als een esthetisch object, waarbij hij over elk detail waakt. Zo ontwerpt hij de decors en kostuums, waakt hij over het licht (zijn specialiteit) en leidt hij zijn acteurs.

Bij het acteren staan hem idealen voor het oog, die veel met de Aziatische toneelspeelkunst te maken hebben. Hij is gefascineerd door het No-theater, en heeft een eindeloze bewondering voor het theater van Bali. Hier vindt hij een niet realistische manier van gedrag, sterk gestileerd, met de stille kracht van het ritueel.

Natuurlijk heeft een speler uit India, Bali of Japan een rijke tekentaal tot zijn beschikking. Elk gebaar, elke oogopslag kan worden aangewend net zoals een woord. Het hele lichaam praat. Wilson ontleent een paar principes aan deze rijke lichamelijke woordenschat. Maar in onze cultuur zijn de gebaren die hij voorstelt, zonder achtergrond of zonder geschiedenis. Daarom lijken zijn voorstellingen soms erg gesloten, als gebruikten ze een geheimtaal.

Bij de opera kiest hij voor een bijzonder uitgangspunt. Hij verwerpt de gebruikelijke methode, waarbij de zanger pleonastisch beweegt met de muziek. Vaak is de muziek de motor van de lichamelijke bewegingen. Men 'ziet' de muziek, wanneer de operazanger over het toneel loopt. Deze vorm van redundantie stoort Wilson heel erg. Voor hem moet het gebeuren op de bühne een meerwaarde hebben. Hij tracht die te vinden in een uiterst gestileerde manier van bewegen.

Als Wilson oudere partituren aanpakt, dan is daar iets voor te zeggen. Onze barokke traditie maakte ook gebruik van conventies, gebaseerd op de aloude retorica. Deze code werd er door de componist van de zeventiende eeuw als vanzelf bij gedacht. Ze dicteerde zelfs voor een groot deel de gestus van de muziek.

Maar bij Verdi zijn we al een stadium verder. De muziek probeert sterk psychologisch te zijn. De code komt in de weg te zitten van de heftige gevoelens, die zich als authenticiteit in het lichaam willen manifesteren. Psychologische impuls en afspraak voeren dan een ingewikkelde strijd. Het levert 'opera-acteren' op, waarbij men eigenlijk uitgaat van een na te streven ideaal. De acteur moet overtuigend zijn, en de uiterste toetssteen is het realisme. Maar dat realisme wordt alleen benaderd, en zo goed als nooit bereikt. Het opera-acteren, ook in de vernieuwde regies die we bij ons vooral kennen vanaf de jaren 1980, is eigenlijk een falen.

Bij Wilson is daaruit een radicale consequentie getrokken. Het realisme is niet op zijn plaats in een opera. Maar de oude retorische gebaren zijn waardeloos en slap geworden. Slordig en onnadenkend toegepast zijn ze ronduit belachelijk. Dus moet er gezocht worden naar een nieuwe code. Van deze persoonlijke code biedt *Aida* een magistraal voorbeeld.

Wilson heeft van zijn zangers statische lichamen gemaakt. Ze beschikken over een klein aantal gebaren. Sommige zijn onmiddellijk leesbaar, anderen blijven een raadsel. Zo is de opgeheven hand, met de palm naar voren, een symbool voor het militaire. De betekenis ervan wordt alleen duidelijk door de context waarin het gebaar verschijnt. Op zichzelf is het ondoorzichtig. Omdat elke zanger een precies gebaar maakt, krijgt men verhoudingen en visuele echo's. Het spel van de handen is een partituur op zichzelf.

Verder tekent Wilson nauwkeurig de weg uit die de zangers over de bühne afleggen. In het algemeen merkt men een voorkeur voor parallelle banen. De zangers schuiven traag van links naar rechts of omgekeerd. Van achteren naar voren is een beweging die erg spaarzaam wordt aangewend.

Een andere keuze maakt het de zangers niet makkelijk: hij eist van ze dat ze elkaar niet aankijken. Meestal kijken ze in de zaal. Staan ze naast elkaar dan kijken ze van elkaar weg. Het is een moeilijke opdracht omdat de zangers binnen dit keurslijf toch de emoties tastbaar moeten maken. Wilson voegt daarbij de regel dat de zangers elkaar ook nooit aanraken, zeker niet met sensuele bedoelingen. Het ritueel heeft dan ook iets autistisch.

In de grote liefdesscène tussen *Aida* en *Radamès* staan de twee geliefden links en rechts. Bij de toenemende emoties (in het orkest) komen ze met uitgetrekte hand dichterbij. Ze ontmoeten elkaar in het midden. Maar de twee handen blijven boven elkaar, op de dramatisch sterkst geladen plek van elke bühne. Deze beide handen, die als het ware weten waar ze heen moeten, of die onweerstaanbaar naar elkaar toegezogen worden, staan voor de verterende liefde van de tragische protagonisten.

Even radicaal gaat Wilson om met de laatste scène. In het libretto heeft Verdi laten schrijven dat we ons in een graftombe bevinden. Bij het begin van het tafereel wordt de steen toegerold. *Radamès* is nu levend begraven. *Aida* is er nochtans in geslaagd om ook de grafkelder binnen te dringen. Al dit is veel te anecdotisch voor Wilson. Bij hem krijgen we een speelvlak afgezoomd door zwarte doeken. Beide protagonisten staan opnieuw ver uit elkaar. Van hen wordt met een

sterke volgsplot een hand belicht. We zullen de hele scène deze witte handen volgen in een duistere ruimte. Beide geliefden komen nu samen, en zijgen neer. Ze vormen een standbeeld. Zonder lichamelijke beweging bezingen ze hun droevig lot. Alle emotie moet van de handen komen. Voor de toeschouwer wordt dit een hypnotisch moment. Als hij er door geroerd wordt, dan is dat een triomf voor Wilson omdat de emotie ontstaat in de geest, bijna ondanks de koele formaliteit. Maar daar is het Wilson precies om te doen. Een emotie die desondanks ontstaat, die moet worstelen en vechten om doorheen het esthetische beeld te schieten, is zoveel sterker dan een rechtstreekse lichamelijke, beweeglijke uitdrukking ervan. Bij Wilson is de acteur een uitvoerder, voor sommigen een voorbijgestreefde opvatting. Het is de les van het Aziatisch toneel. Het is duidelijk dat Wilson het ideaal van sommige theoretici waarmaakt waarbij geponeerd wordt dat de ideale acteur een marionet is. Daarbij moet men echter opmerken dat deze marionetten toch een energiestroom moeten op gang brengen, die bij het eigen innerlijk moet beginnen, en zich door de ruimte bewegen om de toeschouwer te raken.

Dit wordt het sterkst getoond door de Hongaarse mezzo Ildiko Komlosi. In de eerste scène van het vierde bedrijf ("L'aborrita rivale a me sfuggia") scheidt ze een interessante spanning tussen pure formaliteit en emotionele heftigheid. Je kan het merken aan haar handen, die een paar ogenblikken slap naast het lichaam hangen, en dus 'natuurlijk' zijn wars van de gestileerde controle. Ook wanneer ze in elkaar plooit van emotie verraadt ze een ogenblik een instinctieve impuls. Het is, als het ware, een strijd tussen de opgelegde taak en de persoonlijke aandrang. Wonderlijk genoeg levert dit de sterkst gespeelde scène van de hele avond op. De marionet wil ontsnappen en daarin manifesteert zich de persoonlijkheid van de vertolker. Mij werd gezegd dat Bob Wilson met bewondering naar haar acteerprestatie keek, zodat hij toch iets minder de totalitaire dictator is, waarvoor hij wel eens versleten wordt. Hierbij moet vermeld worden dat Komlosi is moeten invallen omdat de aangekondigde zangeres ziek was geworden. Op een minimum van tijd heeft Komlosi zich de stijl van Wilson eigen gemaakt en naar haar hand gezet.

Een belangrijk onderdeel van de formele aanpak van Wilson is het gebruik van het decor en het licht. Wilson houdt het bij een open ruimte. Het achterdoek krijgt hierdoor een bijzonder belang. Door gebruik te maken van zwarte doeken tovert hij voortdurend nieuwe vlakken. Rechthoeken, spleten, vierkanten. Het achterdoek wordt daarbij telkens anders belicht. De basiskleur is een diepblauw, als een onmogelijk mooie hemel. Maar naargelang de actie zich ontwikkelt, wordt het achterdoek gifgroen of wordt er met licht een witte wolk voorgetoverd. Op deze manier creëert Wilson constant nieuwe sferen, die dramaturgisch de emotionele kleur van de muziek volgen.

Door de sterke belichting van het achterdoek, en het sober belichten van de rest van de ruimte, verkrijgt hij een effect van een spel van profielen. Wilson houdt van de strakke, precieze lijn. Bij hem geen 'flou artistique'. Alles is klaar en duidelijk omlind. Zijn toneel is een in elkaar passen van bewegende volumes. Zijn esthetiek bouwt op uitersten. Zo is het grootste gedeelte van de ruimte volledig abstract geconcipieerd. Maar een paar keer laat hij het toneelbeeld in hyperrealisme kantelen. Zo zien we bij de aanvang een reuzegrote kop van een valk staan, wat een duidelijke referentie naar de Egyptische godsdienst is. Later verschijnen de contouren van de piramides, nog abstract gemaakt door ze te reduceren tot witte lijnen, een soort wiskundige objecten, fel wit belicht. Maar in het derde bedrijf plaatst Wilson tegen het achterdoek een volledig landschap met ruïnes, fotografisch juist. Een schijnend, zwart doek op de grond recreëert perfect het wateroppervlak van de Nijl. Alles is intrigerend door het effect van een perfecte illusie. Uit deze tegenstellingen is het universum van Wilson opgebouwd. De stijlen gaan niet harmonieus in elkaar over maar schuren. De voorstelling, als een opeenvolging van beelden, vormt een collage.

Op al deze vlakken is de voorstelling van *Aida* bijzonder geslaagd. De aanpak tilt het gegeven op een hoger vlak, los van alle mogelijke kitsch. Alleen... alleen een paar keren geeft Wilson forfait en duikt zijn voorstelling onder de grens van het toelaatbare. Verdi heeft het elke regisseur niet makkelijk gemaakt. Daar hij zijn werk in de traditie van de grand opéra zag (ook al was de première voor Caïro gedacht), schreef hij er een paar balletten voor. Het is wervelende 'lichte' muziek, volledig binnen de gewoonte van het Parijs van de negentiende eeuw. Elk ballet legt echter de actie totaal stil. Wilson heeft geen enkele deugdelijke oplossing gevonden. De choreograaf, die in het programmaboek mysterieus Makram Hamdam heet maar verder geen recht heeft op zelfs de kleinste biografische nota, levert iets af dat niet anders kan worden beschreven dan als het 'schoolfeest bij de Farao'. In een stad waar zoveel hoogstaande dans aanwezig is, en in een huis dat zo actief Anne-Teresa de Keersmaecker steunt, kan je dat niet goed praten. Maar dat Wilson geen oog voor ballet heeft, bleek reeds een paar jaar geleden toen hij een onovertuigende *Prometeo* (Luigi Nono) in de Hallen van Schaarbeek op poten zette. Daarbij bedenkt men wat bitter dat Wilson zowat dertig jaar geleden in dezelfde Muntshouwborg te zien was met *Einstein on the Beach* waarbij niemand minder dan Lucinda Childs voor voorbeeldige moderne dans zorgde.

Zo toont deze *Aida* de sterke en zwakke kanten van Bob Wilson. Voor masscènes (de gezamenlijke bewegingen van de priesters, de balletten) moet je niet echt bij hem zijn. Maar wanneer het gaat om individuele prestaties van acteurs, bij wie de gebaren een visuele polyfonie vormen, dan is Wilson een tovenaar.

Gelukkig zien we in deze productie slechts enkele uitsluiers, en kunnen we ons verder ongeremd laten opnemen in een wereld waar langs formele schoonheid toegang wordt gezocht tot extreme gevoelens. Je leert er echt van *Aida* houden omdat Wilson er in slaagt om de kristallen kern van Verdi's gegeven naar voren te halen. Bij hem en bij Pappano is *Aida* inderdaad een bijzondere opera, maar dan om volstrekt artistieke redenen.

Johan THIELEMANS