

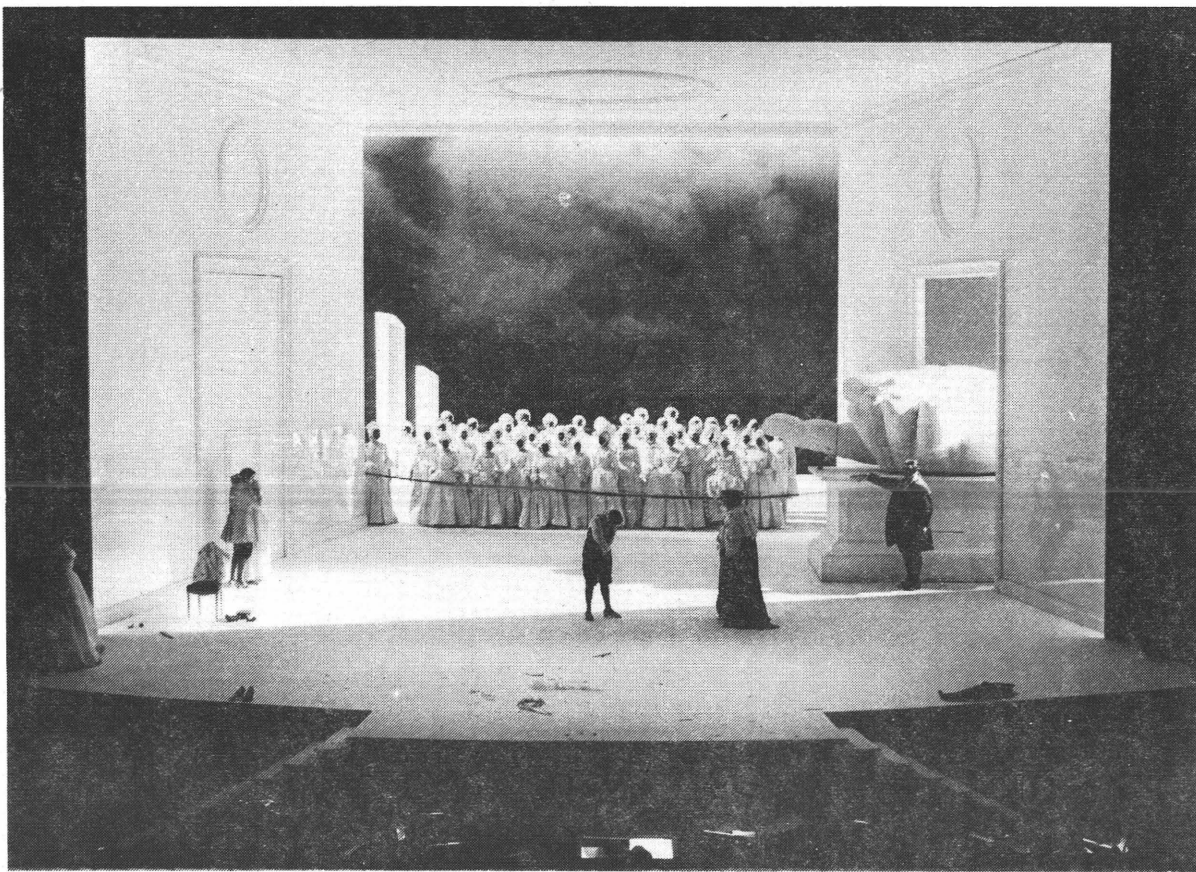
DE " NIEUWE " OPERA EN DE MUNT

JOHAN THIELEMANS

Twintig jaar geleden leek het er op dat het operagenre aan een langzame, schone dood toe was. Het genre zat vastge-roest in een serie van rituelen, die alle uit de tijd leken : het publiek voelde zich genoodzaakt om zich duidelijk als behorende tot de welstellende bourgeoisie te afficheren; het repertoire was erg beperkt en leefde voor de vocale hoogstandjes, wat veel gemeen heeft met de virtuoze kunstjes in een circus; het nastreven van uitzonderlijke prestaties werkte het verschijnen van de vedette in de hand, met alles wat dat om zich had van onmatige eisen, overdreven angsten, slijmerig gevlei en het uitleven van buitenissige grillen. De opera was een gesloten wereld, en de tijdsgeest wendde zich helemaal af van een genre dat zo duidelijk tot vroegere tijden behoorde. De jaren zestig stonden voor eerlijkheid, gelijkheid, kansen voor iedereen. De pluche zetels en de gouden collonades van de traditionele operazaal stonden voor het absolute tegendeel.

De vraag stelt zich waarom het operagenre dat image langzaam maar zeker verloren heeft, en waarom op de dag van vandaag de creatieve belangstelling weer uitgaat naar iets dat ooit als vermolmd werd aangevoeld. Het is moeilijk om daarop een antwoord te formuleren, dat het hele fenomeen kan verklaren. Maar het is wel mogelijk om een paar belangrijke krachtlijnen aan te duiden.

De beste opera's werden geschreven in de negentiende eeuw. Dat hoeft ons niet te verwonderen als we even bedenken dat het genre toen zo populair was als de film nu. Het wil ook zeggen dat er per jaar zeer vele opera's geschreven werden. In één seizoen in Parijs of Milaan kon men een nieuwe ope-



La clemenza di Tito (foto Oliver Herrmann)

ra van Donizetti gaan beluisteren na deze van Bellini. Het was gewoon opwindend om naar de nieuwe producten te gaan kijken. En als sommige van deze producten dan al de kwaliteit hadden van Bellini's I Puritani, kan men zich voorstellen met welke verwachtingen men naar de schouwburg trok.

De componisten en librettisten gebruikten vanzelfsprekend de dramatische taal van hun tijd. Dat wil zeggen dat ze een dramaturgie aankleefden die nog nooit van Ibsen had gehoord. Intriges, gifmoorden, grote passies, eindeloze liefde en schandelijk verraad waren de ingrediënten waarmee een dramatische machine werd op gang gehouden. Op het gesproken theater ging het er niet anders aan toe. De componisten hechtten niet zoveel belang aan het verhaal als het ging om historische realiteit of psychologische plausibiliteit. Ze hadden verhalen nodig die hen vanzelf leidden naar momenten die toelieten dat passionele muziek kon losbreken. De libretto's moesten dus bestaan uit de Ontmoeting der Geliefden, het Verscheurende Afscheid, de Triomfantelijke Terugkomst, de Vervloeking, de Wraak, de Tragische Dood: deze ogenblikken werden uitvergroot in de muziek. Het waren retorische momenten die een technische virtuositeit eisten en die op het grootste emotionele effect geschreven waren. Emotie en techniek gingen hier hand in hand: het is en blijft één van de belangrijkste aantrekkingspolen van het genre.

In een tijd van ontnuchtering krijgt zulk een genre het hard te verduren. De periode na de tweede wereldoorlog was dan ook vanzelfsprekend een tijd waarbij er heel wat kritiek op de opera moest loskomen. De creatieve componisten sloten zich op in een hoog rationeel gebeuren, om zich te zuiveren van de overdreven emotionaliteit, die het Nazi-regime had gekenmerkt. Koelheid leek een voorwaarde voor menselijkheid. Theatermensen wisten dat de radicale twijfel van Beckett of de luciede kritiek van Brecht nu aan de orde waren. Het oude cultuurgood moest argwanend bekeken worden en indien nodig afgewezen.

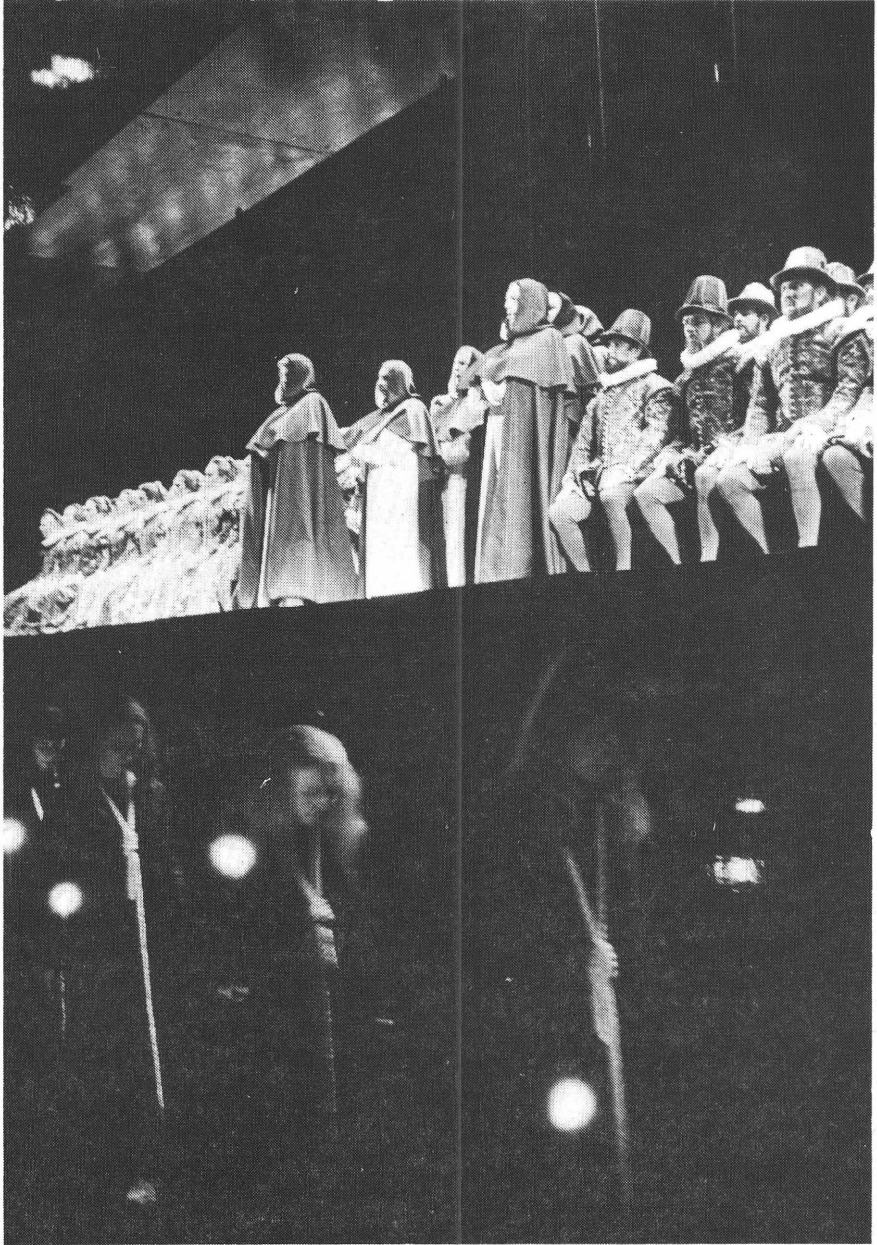
Geen wonder, weer, dat het operagenre aan deze reflectie niet weerstond: het is burgerlijk en emotioneel. Daarbij gedroeg het zich ook als de belichaming van een versteende kunstvorm: de esthetiek van de operaopvoering ging terug op een oude melodramatische vorm, die op het gesproken theater nog alleen als parodie werd aangewend.

In deze context is het dan natuurlijk nog minder begrijpelijk dat dit alles slechts de winterslaap van de opera heeft betekend, en dat het genre nu opstaat met een verjongd en vernieuwd leven.

De emotionaliteit is teruggekeerd in de loop van de jaren zestig. Het studentenprotest heeft zich vooral in grote irrationele explosies uitgeleefd. In Parijs werd in 1968 niet gevraagd om meer rede, maar wel om meer verbeelding. Het is een aanwijzing dat een nieuwe generatie geen angst voor gevoelens meer heeft. Daarnaast heeft de ganse alternatieve beweging zich geworpen op heftige zieltoestanden: de ontladingen in encounter groups vonden hun theatrale tegenhanger in het hysterisch-bevrijdend theater van Schechner in Amerika of Marijnen bij ons. Het diep aangegrepen zijn werd opnieuw zorgvuldig gecultiveerd. De intensiteit werd weer de waarde-meter voor de authenticiteit. Een hele theaterbeweging leerde dat deze sterke gevoelens loskwamen op grote rituele momenten. Het onderling verband deed niet zoveel terzake, en de situaties kwamen steeds op hetzelfde neer: groot verdriet bij het sterven, grote vreugde bij het geboren worden, grote spanning tussen rivalen. Vandaar uit is men klaar om te merken dat de opera niet veel anders doet. Alleen heeft de opera dat voordeel, dat hier volledige teksten aanwezig zijn, terwijl in de jaren zeventig de toneelschrijvers in gebreke zijn gebleven. Een deel der theatermakers vond geen materiaal bij de leveranciers van teksten. Deze bleven alleen het naturalistisch genre kennen, en poetsten hun dramaturgie op met truuks uit het televisiefeuilleton - in Engeland, bijvoorbeeld, zijn de voorbeelden van zulke schriftuur legio.

De opera zelf onderging langzaam maar zeker een grote verandering. Theatermakers werden er invloedrijk, en zij bogen zich niet over de muziek of over de stem, maar over het theatergebeuren. Zij ontdekten dat opera ook toneel kan, en moet zijn. Zij leerden dat de operateksten zich daar uitstekend toe leenden. Natuurlijk is het zo dat bepaalde componisten geschikter zijn dan anderen. Men merkt dan dat Mozart een theaterbeest was, en dat zijn muziek inderdaad al een echte mise-en-scène suggereert. Maar ook Verdi had een ongewoon theaterinstinct. Het is zelfs zo dat zijn muziek vaak van een veel groter dramatisch talent getuigt dan de Verdi-regisseurs kunnen opbrengen. Ook Puccini, met muziek die van wat mindere kwaliteit is, heeft altijd een scherp oog gehad voor wat er op een scène gebeurde. Men constateerde dus dat de theatraliteit van de opera bij de beoefenaars rustte. Als men nochtans ernstig ging werken - als men de operatekst au sérieux nam - zaten er onvermoede mogelijkheden in.

Een zeer belangrijk element in deze evolutie is in wezen van financiële aard. Een opera opvoeren is zeer duur. Niet in het minst omdat de vedettes in vreselijk hoge prijscategorieën zitten. De operawereld is onverbloemd prestatiegericht. Hoe hoog de toegangsprijzen in Milaan, Londen of New York ook mogen zijn, het blijft een hele klus om alles financieel in evenwicht te houden. Rond 1970 begonnen de grote operahuizen er aan te denken of het niet mogelijk zou zijn om de dure spektakels aan de televisie te verkopen. De gebruikte argumenten zijn wel van cultureel-educatieve aard, maar de realiteit is dat de televisie er mede kan voor zorgen dat de operazangers luxebeesten blijven. Tot ieders verwondering, en niet in het minst van de televisiemakers en de operadirecteurs zelf, bleek dat er een publiek voor bestond. Close-ups van zingende mensen bleken niet schermonvriendelijk. Maar het verschijnen van een nieuw medium had weldra ook grote gevolgen. Zangers bekeken zich natuurlijk, en leerden, of gingen leren dat men al zingend ook kan acteren. De nieuwe



Don Carlo (foto Michel Vanden Eeckhoudt)

generatie zangers wierp de oude codes van het negentiende eeuwse theater overboord, en begon aan een nieuwe woordenschat qua gestiek en qua mimiek. Ook hechtte men meer en meer belang aan de uiterlijke verschijning van de zanger en de zangeres. Met andere woorden, het belachelijke werd weggewerkt, en het overtuigende werd nagestreefd. De rol van de televisie hierbij kan men moeilijk onderschatten.

Televisie heeft ook een ander frappant effect. Vroeger moest men veronderstellen dat de operaliefhebber de werken bestudeerde, vooraleer hij die ging beluisteren. Hij moest het libretto vrij goed kennen, want het operagenre heeft natuurlijk altijd te maken gehad met een taalprobleem. Deze nood aan voorbereiding werkte het gevoel van een kleine groep erg geïnteresseerde mensen nog sterker in de hand. Maar met de televisie viel dit aspect vanzelf weg: opera's worden ondertiteld. Meteen kan iedereen het spektakel lezen. Het belangrijke hierbij is dat het publiek dan plots veel sterker merkt hoe dicht tekst en muziek verweven zijn. Men weet dat dit zo is bij Wagner, of Berg, of Janacek, omdat de muziek zelf opdringerig duidelijk maakt dat ze een tekst wil dienen. Maar nu ontdekt men dat Verdi veel meer dan mooie wijsjes heeft geschreven. Ook hij was voortdurend aan het vertellen, en de tekst werpt een verhelderend licht op de muziek. Ook ontdekt men dat de verhalen opwindend zijn, en dat een heleboel opera's op goed geschreven verhalen zijn gebaseerd: Luisa Miller gaat terug op Schiller, La Traviata is een bijzonder boeiende, intrigerende versie van La Dame au Camélias. Dat banale, platvloerse middel van de ondertitel maakt zo iets aan iedereen duidelijk. De gevolgen blijven niet uit: het publiek kan nu ook nagaan wat een gebaar in een aria komt doen, en regisseurs moeten zich meer en meer vragen over opstelling, beweging en houding stellen.

Van deze ganse vernieuwing hebben we tot voor kort nauwelijks wat gemerkt in België. Integendeel hier hebben we met veel zorg de meest verouderde vorm van het operawezen ge-

cultiveerd. Wie eens goed met het operagenre wou lachen, moest maar een kaartje kopen voor de opera van Gent. Het gekste was dat het brave Gentse publiek zelfs avondkledij aantrok om de kluchtige situaties bij te wonen. Het is ironisch dat precies uit Gent de man komt die de nieuwe geest die door de operawereld gaat, naar onze contreien heeft gebracht. Gerard Mortier heeft altijd een grote liefde voor het genre gekoesterd. Als jonge man ontvluchtte hij België en reisde hij regelmatig naar het buitenland om te gaan ervaren wat er op het operatoneel mogelijk was. Een tijd lang heeft hij interessante operavoorstellingen binnen het kader van het Festival van Vlaanderen naar Gent gebracht. Dan is hij gaan werken in Duitsland, en daar heeft hij van nabij het gebeuren kunnen volgen. Hij was daar op een bijzonder gunstig ogenblik. In het begin van de jaren zeventig heeft het Duitse theater een ongehoorde vlucht genomen. Ook de operaschouwburgen hebben aan deze beweging deelgenomen. Het is Mortiers droom geweest om wat hij in Frankfurt en Hamburg zag, ooit in België te verwezenlijken. Toen hij twee jaar geleden directeur van de Munt werd kon hij aan de realisatie van deze ambitie beginnen. Na twee seizoenen is het zeker mogelijk om een paar krachtlijnen aan te duiden.

Vanaf het eerste spektakel dat onder het beleid van Mortier werd getoond, kon men merken dat er bijzondere aandacht besteed werd aan het decor. De operawereld wordt in grote mate beheerst door de kunde, de smaak en de fantasie van Italiaanse ontwerpers. Zij geven blijk van dezelfde gevoeligheid die men ook kent van Italiaanse meubel- en modeontwerpers. Ze hebben een scherp oog voor de kwaliteit van de materies, en voor de impact van kleuren en vormen. De decors die mensen als Frigerio voor de Munt hebben ontworpen, vallen telkens weer op door hun luxe. Ze zijn artisaan al bijzonder goed gemaakt, prachtig afgewerkt, en geven steeds de indruk dat ze duur zijn. Ze zijn ook duur, maar ze tonen dat ook manifest naar buiten uit. Met een zien we in de Munt een kwaliteit van decorbouw die nergens elders in het land te zien is. Voor de grote, zwarte, glanzende

de zuilen van Don Carlo moest een heel vernuftig hydraulisch systeem bedacht worden. Voor de deuren van het paleis in Luisa Miller moest een speciaal atelier in Parijs aan het werk gezet worden, waar men deze zeldzaam geworden ambachtelijke activiteit nog beoefent. Voor het geschilderde woudtafereel in Cendrillon moesten dan weer Italiaanse schilders ingeschakeld worden, want zij alleen kunnen deze kwaliteit leveren. Men ziet onmiddellijk dat de decors het resultaat zijn van een uitgebreide kennis van het aanwezige ambachtelijke talent in Europa.

Als de conceptie van de ruimte samenvalt met deze van de regie verkrijgt men zeldzaam perfecte opvoeringen, zoals dat begenadigd het geval was bij Karl Ernst Hermanns encenering van La Clemenza di Tito (nu internationaal erkend als een exemplarisch gebeuren). Maar het komt even goed voor dat de decorbouwer alle andere elementen van het spektakel overschaduwte zoals te zien was bij La Cenerentola : de decorontwerper had een ontelbare reeks, prachtig uitgevoerde toneeldoeken bedacht , druipend van fantasie en stijf van culturele reminiscenties, maar de regisseur wist er nauwelijks wat mee aan te vangen.

We blijven zolang bij dit element stilstaan, omdat daar weinig over gezegd wordt, terwijl het op het vlak van de toneelaankleding is, dat de Munt het duidelijkst aangeeft in welke richting men werken wil. Voor de toneeluitvoering zelf is men aangewezen op regisseurs, en die kunnen met wisselend succes vat krijgen op de muziektekst. Maar ook hier kunnen toch een paar spektakels aangestipt worden, waarbij de nieuwe ambities tenvolle gerealiseerd werden.

De huisregisseur Gilbert Deflo heeft met Cendrillon het best bewezen tot wat hij in staat is. Hij heeft het gegeven - een versie van het Assepoessprookje - dramaturgisch scherp ontleed, en heeft in de muziektekst drie verschillende werelden gevonden: het burgershuis, het paleis en de wereld van de

fee. Voor elk van deze domeinen heeft hij een ander visueel karakter bedacht: het burgershuis was gewoon - de realiteit -, daarnaast stond het paleis als een wat kitscherige belichaming van de burgerdroom. Daar stond de wereld van de fee als het totale tegengestelde tegenover : hier stond de wereld van de droom en het verlangen, de wereld van thanatos en eros, van het totale andere. De verschillende gebieden verhielden zich dus ook dramatisch tot elkaar, en verhelderden de dramatische structuur. Deflo kwam tot dit merkwaardige resultaat omdat hij het gegeven ernstig nam. Het sprookje werd niet gebruikt als aanleiding tot een vlucht uit de realiteit, maar als een mogelijkheid tot reflectie over basisstructuren van ons psychologisch leven, hierbij flink geholpen door de reflecties van Bruno Bettelheim.

Eenzelfde ernst vond men terug in de regie van Karl-Ernst Hermann. Hij stond voor de moeilijke opdracht om een minder bekende opera van Mozart tot leven te brengen. De inzet was groot, want zowel Mortier als dirigent Cambreling als de regisseur vonden dat het hier ging om een misprezen werk van Mozart. Zij wilden aantonen dat het, net zoals Don Giovanni of De Toverfluit, tot de rijpe werken van de componist behoorde. Ook hier werd de operatekst onderworpen aan een zeer ver doorgedreven dramaturgische ontleding. Geen repliek, geen lijn uit het libretto werd over het hoofd gezien. Alles werd op zijn dramatische functie getoetst. Vanuit dit begrip van de tekst werd dan een voorstelling opgebouwd, waarin alles getoond werd aan de hand van de beweging der acteurs, de indeling van de scenische ruimte, het gebruik van het licht, de keuze van de kostuums. Nergens werd aanvaard dat de opera een conventie is die zichzelf laat opvoeren (een situatie die zich veelal bij aria's of reprises voordoet), maar bij elke maat muziek werd gezocht naar het psychologisch juiste of het dramatisch werkzame. Het samengaan van tekst, muziek en theater werd hier in zijn volle totaliteit bereikt.

Het is bij deze spektakels dat men het duidelijkst kan zien, wat Mortier van de opera verwacht. Telkens valt het op dat hijzelf veel aandacht besteed aan de kwaliteit van het libretto. Hij valt daarom graag terug op opera's die een literaire basis hebben. Het is geen toeval dat de twee opera's van Verdi die op het programma verschenen, teruggingen op toneelstukken van Schiller. Hierin voelt men aan dat Mortier zelf sceptisch is tegenover de 'absurde' situaties in de libretti van Donizetti bijvoorbeeld. Het is immers pas als het libretto zelf blijkt geeft van intelligentie, dat een waardevolle dramaturgische arbeid mogelijk wordt. De stof geleverd door tekst en muziek moet dan worden opgenomen in een totaal theatergebeuren. Bij Mortier merkt men wel een voorkeur voor de theatrale mogelijkheden, ten nadele van de zuiver vocale. Immers, er bestaat een ras van operabezoekers dat zich melomaan heet, en dat alleen oor heeft voor de kwaliteiten van een stem. De rest nemen ze er algauw bij. Bij Mortier moet een operazanger, echter, een zingende acteur zijn want anders kan hij de specifieke rijkdom van het genre niet tot zijn recht laten komen. In operakringen wordt dat als volgt duidelijk gemaakt: Tebaldi en Calas waren grote rivalen. Wie van de stem hield, opteerde voor Tebaldi, wie van expressie hield, verkoos Calas. Het is duidelijk dat Mortier zich entoesiast tot het kamp van Calas bekennt.

Door die nadruk op het theater, krijgt in de Munt de regisseur een zeer belangrijke rol. Meteen worden er mensen aangetrokken die veel gewerkt hebben in het gesproken toneel. Dat kadert weer in de algemene tijdsgeest: het is geen toeval dat de meest opwindende versie van Wagners Ring in Bayreuth verwezenlijkt werd door Patrice Chéreau, iemand die nauwelijks iets van opera kende toen hij er in 1976 aan begon. Ook deze lijn wordt in Brussel gevolgd: Hermann komt van de Schaubühne, Sireuil uit het Théâtre Varia, één van de beste Franstalige gezelschappen in Brussel. In het volgend seizoen wordt de lijn doorgetrokken met André Delveaux die zijn camera eens thuis laat om zich met Péléas et Mélisande te meten.

Als we deze krachtlijnen naast elkaar leggen, merken we dat ze alle teruggaan op een duidelijke keuze tegenover wat opera de dag van vandaag geworden is en zijn moet. Meteen is het artistieke succes van de Munt verklaard. Het berust niet op toeval, niet op geld (al speelt dat een grote rol), maar op visie. Mortier heeft niet alleen ambitie, heeft niet alleen plannen, hij heeft ook de werkkraft om die langzaam waar te maken en het juiste oog om te zorgen dat de juiste mensen elkaar ontmoeten. Het scheppen van ontmoetingen is de voornaamste taak van een theaterdirecteur. Met dat alles is ook gezegd waarom de activiteiten van de Munt met zoveel spanning en belangstelling gevolgd worden. Het huis werkt aan de internationale tendens mee om het operagenre in al zijn aspecten volwaardig tot zijn recht te laten komen.

DE SCÈNE

Een uitgave waarin u maandelijks informatie vindt over theater, opera, ballet en concert, bestaat dat? Ja, DE SCÈNE startte in september zijn 25ste jaargang. Ruim 40 geïllustreerde pagina's met uitgebreide toelichting over alle produkties, met in het hart van het blad overzichtelijke kalenders en bovendien elke maand een boeiend thema-artikel "In de kijker".

"De Scène": 330,- F voor 10 nummers (van september tot juni), te storten op het rekeningnummer 068-0869470-86 van "De Scène" v.z.w. te 2000 Antwerpen.