

La Finta Giardiniera, de voorstelling

Meditatie bij drie foto's

Foto één

Een bosje bomen (dertig echte stammen met aangenaalde bladeren), ijzernen klapstoelen (anachronisme?), een grasperk, een stenen borstbeeld: een eerste indruk van absoluut realisme. Maar twee elementen doorprikken dit effect: het grote houten kader op de voorgrond duidt op theater, het witte doek op de achtergrond maakt de ruimte abstract en ruim. Dit samenspel van contrasten, die alleen al door hun contingente aanwezigheid spanningen creëren, kennen we als één van de basiskennmerken van het werk van Karl-Ernst Herrmann (zie *Etcetera 1* en *Etcetera 9*). Deze spanningen circuleren niet alleen binnen het toneelbeeld. Ze vormen de echte stof van de vertoning. Het totaalbeeld, met zijn hyperrealistische echo's, staat haaks op de vorm van de tekst, want tot ieders verbazing moet tussen deze bomen (waarvan er één voor nog een groter *effet de réel* eventjes

schuin staat) Mozarts *La Finta Giardiniera* opgevoerd worden. Wie als voorbereiding op deze voorstelling de Mozartspecialisten heeft nagekeken, heeft er geleerd dat de jonge man van negentien jaar die Mozart toen was, alle formele conventies van de 18de eeuw gerespecteerd heeft, dat hij geen inbreng in het libretto heeft gehad (waarmee onmiddellijk gesuggereerd wordt dat het libretto van tweederangse kwaliteit moet zijn), en dat hij de succesvolle partituur van Anfossi, die nu vergeten is, van dichtbij heeft gevolgd (Jean en Brigitte Massin, *Mozart*, Parijs, 1970, p. 743).

In hun oordeel zijn de meeste commentatoren gelijklopend: "ontgoocheld" schrijft Rémy Stricker in *Mozart et ses opéras, Fiction et vérité* (Parijs, 1980, p. 115). Het libretto is onmogelijk, vinden de meesten: "Graaf Belfiore heeft zijn geliefde, de markiezin Violante Onesti, in een vlaag van jaloersheid verwond, waant haar dood en kiest het hazepad. Zij zoekt de vluchteling met

haar trouwe bediende Roberto in de bucolische vermomming van de tuinierster Sandrina, vindt hem uiteindelijk op het landgoed van de verliefde baljuw van Lagonero (het zwarte meer!), waar hij zich overijld verloofd blijkt te hebben met de mooie Arminda, een Milanese aristocrate. De baljuw heeft zijn 'duifje', het jaloerse kamermeisje Serpetta, terwille van Sandrina aan de dijk gezet, Arminda heeft haar bedroefde cavalier Ramiro voor Belfiore in de steek gelaten, Roberto, nu vermomd als de vindingrijke tuinjongen Nardo, bemint Serpetta..." Zo vat Berhard Paumgartner de intrige samen in zijn *Mozart* (Prisma 1958, p. 157). Zijn commentaar is: "Met de grootste ijver en met een weergalozе onbezorgdheid stort het bedrijvige *buffa*-spel zich reeds tijdens de inleiding op haar geliefd doelwit: na allerhande zotte verwickelingen, toevalligheden en intrigues worden de paren weer in de goede orde bij elkaar gebracht en alleen de domme baljuw (...) wordt als kind van de

Foto één:
La Finta Giardiniera
(Lam Poulson,
Elzbieta Szmytka,
Mireille
Mosse) - Foto
Oliver Herrmann



rekening met lege handen weggestuurd. (...) Geen ogenblik roert de librettist diepere menselijke conflicten aan. Hij verzint nieuwe namen voor de geliefde charges van de populaire commedia dell'arte, verplaatst ze in het sociale milieu van de tijd, offert met gevoelige passages de sentimentele smaak van de tijd die toentertijd in de mode was en geeft aan beproefde situaties een nieuwe omlijsting."

Zo luidt het traditionele oordeel, en we kijken terug naar de foto. De verbazing groeit. Dit is niet een decor die bij zo een luchtige niemendallerigheid past.

Foto twee

Commedia dell'arte, zegt Paumgartner. Maar de twee personages op de foto zijn mensen in een gespannen houding tegenover elkaar. De vrouw valt verwijtend aan, de man kijkt schuld bewust naar de grond, en houdt een bloem als onafdoend wapen stevig vast. Wie hier de sterkste figuur is, is geen ogenblik een raadsel. Maar dat die sterke figuur sociaal op een lagere trap staat (dat tonen haar kleren), maakt de situatie alleen maar spannender. Dat de man, met zijn bloem en zijn lauwerkroon, verloren lijkt gelopen in een vreemde wereld, zodat de vrouw hem met alle zwaarte van het hier en nu zonder moeite wegduwen kan, maakt de situatie dramatisch, en de commedia dell'arte lijkt ver-

weg. De bomen op de achtergrond verzetten zich tegen de conventie: hier gebeurt iets echts.

Maar waar is dat "echte" dan te vinden? Toch niet in het spel der vergissingen? Toch niet in het netwerk van toevalligheden? Neen. Laten we terugkeren naar de samenvattingen van het libretto en letten op het punt waarbij Paumgartner het verhaal heeft afgebroken. Tot daar is het voorspelbaar en "typisch" achttiende-eeuws. Maar het stuk is merkwaardig, omdat het zich door deze conventies niet laat binden. Er is een eerste grote boog waarbij graaf Belfiore, langs de kronkelwegen van een proces om, weer bij zijn eerste geliefde wordt gebracht. Maar in plaats van op dat werkelijk conventionele punt stil te vallen, gaat het stuk, dank zij een onverwachte wending, gewoon door. De geliefde – zijnde Violante Onesti, ofte de valse tuinierster – wordt door toedoen van haar rivale, Arminda, ontvoerd. Nu is pas alles uit de haak – en zie: de bomen volgen dit kapitale punt van de handeling. Met een kort en spectaculair theateffect gaan ze allemaal schuin staan (prachtig op het ogenblik zelf, maar in het geheugen blijft dit als een wat te nadrukkelijk moment achter, vooral – en vreemd genoeg – omdat de bladeren zulk een ongepast ruisend geluid maken). De situatie zit zo verknoopt, dat de twee gelieven het verstand verliezen. Deze waanzin wordt uitgedrukt door een reeks verwijzingen naar mythologische inhouden. Pas als

graaf Belfiore vanuit zichzelf de liefde voor Violante terug vindt, keert de orde terug.

In de loop van de gebeurtenissen hebben het verhaal en de psychologische motivering een heel klein aandeel gekregen. Het discoursieve is op de achtergrond geraakt, en een ander vertelprincipe is de actie gaan bepalen. Dit stuk is een catalogoog van situaties geworden. Het plot verliest zijn "onwaarschijnlijkheid" als we een lijst opmaken van de verhoudingen, die ons getoond worden: de passionele moord (die zich, vreemd genoeg, vóór het opgaan van het doek heeft afgespeeld: Belfiore is de post – Othello (als deze zich niet van het leven zou benemen hebben), de liefde op valse gronden (tussen de graaf en de rijke Arminda zijn er motieven die met status en geld te maken hebben), de onbeantwoorde liefde (Cavalier Ramiro, de eerste geliefde van Arminda, doet een zelfmoordpoging), de onstandvastige liefde (Serpetta, het kamermeisje, dat verwoed achter de betere partij aanzit, maar zich tenslotte tevreden stelt met Roberto/Nardo, een dienaar), de toegewijde liefde (Roberto/Nardo die geduldig zijn uitverkorene het hof maakt, ook al loopt dat eerst op een sisser uit), en tenslotte de trouwe liefde (de finta giardiniera zelf – en daar ze ook de titel aan het stuk geeft, vertegenwoordigt zij de ideale vorm van een emotie en een impuls, die zo makkelijk tot verstoring, pijn en ellende aanleiding kan geven). Pas als de catalogoog is afgewerkt,

*Foto twee:
La Finta Giardiniera
(Joanna Kozłowska,
Barry Mc Cauley)
– Foto Oliver
Herrmann*



valt het stuk stil. Het gaat niet over een vertellen (zoals men dat in de negentiende eeuw verstond), maar over een tonen. Het gevaar hierbij is dat de actie als hopeloos verbrokkelend overkomt. Daarom moesten de regisseurs Ursula en Karl-Ernst Herrmann naar een bindend principe zoeken.

Foto drie

Links staat Ramiro, de verstoten geliefde, die zijn smart in gedichten opschrijft (en, net zoals Orlando in *As you like it*, van Shakespeare, hangt hij zijn liefdesboodschap aan de bomen – ach de echo's binnen het werk van Karl-Ernst Herrmann, want was hij eerder niet de decorateur van precies dit stuk van Shakespeare bij de Schaubühne?). Rechts staat Serpetta, de meid, met het gebaar van de verstoten vrouw die zich nog niet gewonnen gegeven heeft. Maar wie is dat fascinerend wezentje dat met zoveel ernst en medeleven toeziet?

Hier staan we voor de vondst, die deze opvoering onvergetelijk maakt. Hier hebben we het element, dat de hoeksteen wordt waarmee het catalogoaspect van het libretto een organische eenheid vindt. In de eerste scene, waar iedereen zingt dat het een heerlijke dag is, schrikt het gezelschap plots op, want er komt een heuse vogel zich in de takken van de bomen nestelen. Een ogenblik later daalt een mythisch figuur-

tje naar beneden: gehuld in een venpak doet het denken aan Puck, uit *Midzomernachtsdroom* (ook al zo een catalogoogstuk). Het is het kleine deugnietje, dat de mensen in verwarring komt brengen. Maar later in het stuk, wanneer het ook van kleding verandert, wordt het een soort god van de liefde, een experimentator, die langzaam maar zeker het onevenwicht uit de wereld helpt. Want dit wezentje dwingt ons om het verhaal nog eens anders te lezen. Als uitgangspunt geldt: Violante en Belfiore horen bij elkaar. Maar Belfiore, door jaloezie verblind, heeft deze band verstoort. Beide personages zijn hun essentie daarbij kwijt gespeeld. Het meisje, Violante, verkleedt zich in tuinierster; Belfiore, wanneer hij als de kandidaat-bruidegom van Arminda verschijnt, lijkt verkleed: hij is onhandig, komisch, opgedirkt, en wriemelt met een belachelijk brilletje (in de opdracht die Mozart kreeg, stond dat Belfiore een opera-seriafiguur moest zijn, maar van de waardigheid die deze conventie oproept, is bij Herrmann niets overgebleven). Pas als hij door de echte liefde die hij voor Violante voelt, weer gegrepen wordt, verschijnt hij in zijn natuurlijke gedaante: hij heeft dan geen pruik meer op, het brilletje heeft hij niet meer nodig. Het gaat om een metamorfose: de onechte mens verdwijnt, en de magie van de liefde doet de essentiële mens ontstaan. En tegelijk met hem kan ook de tuinierster zichzelf worden: als ze haar geliefde op de listige manier

heeft teruggewonnen, kan ze haar arbeidskleren afleggen, en niet alleen een markiezin, maar ook een stralende schoonheid worden. Het kleine mythische figuurtje (ontroerend vertolkt door Mireille Mossé) kijkt met spanning toe hoe deze twee gelieven herboren worden. Als dat uiteindelijk gebeurd is, verlaat het tevreden de tuin, de arena: de orde is hersteld. En zie, rond deze essentieel teruggewonnen/teruggewonnen orde, komen alle andere vormen van onenigheid en onevenwicht zich als vanzelf in harmonie schikken. De koppels vinden elkaar nu zonder enige moeite. Alleen de podesta, de baljuw die ook de profiteur-scharrelaar is, blijft buiten de magische cirkel: hij blijft alleen. En de familie Herrmann heeft zich speels over hem ontfermd – ze gunnen hem nieuwe snoeperige avontuurtjes, maar die hebben met liefde – of beter, met Liefde – niets vandoen.

Verwarring

Het wonderlijke van deze opvoering is dat men na afloop de indruk heeft, dat dit zo moet. De muziek van Mozart (negentien jaar is de componist op dat moment) laat zich zonder enige geforceerdheid enten op deze ernstige lezing. Weg comedia dell'arte, weg lichtvoetige komedie, weg het niemendalletje dat nog overleeft dank zij mooie muziek. Neen, deze *Finta Giardiniera*

Foto drie:
La Finta Giardiniera
(Ugo Benelli, Barry
Mc Cauley, Barbara
Madra) – Foto
Oliver Herrmann



komt hier tevoorschijn als een rijke, wat verontrustende, soms nauwelijks begrijpbare tekst. Door deze aanpak, die in de lijn ligt van wat Herrmann eerder heeft gedaan met *La Clemenza di Tito* en met *Don Giovanni*, wordt de theaterliteratuur van de achttiende eeuw plots fascinerend. Vanuit historisch perspectief leren we dat het gebruik van het woord conventie gevaarlijk is, want het is een formule die een tekst monddood maakt. De afkeur die men bij commentatoren vindt (Rémy Stricker, Hildesheimer), spruit in grote mate voort uit het feit dat men bewust of onbewust de idealen van de negentiende eeuw aanhangt. Hoe merkwaardig dat we vandaag een herschikking van de waarden meemaken – niet alleen dat we de achttiende eeuw meer gedogen, maar wel dat we merken hoe dicht we met deze teksten bij een hedendaags gevoel staan. De verwarring van de emoties, die een ganse groep mensen meesleurt, staat dicht bij wat Botho Strauss probeert in *Der Park* (al zal Herrmann wel vinden dat de tekst uit de achttiende eeuw veel sterker is). Welk een verscheurdheid leest men af uit de superpositie bv. van de regels van de finale van het tweede bedrijf: zij, die bij hun verstand zijn, zingen: “Wat een rampzalige toestand, wat een dolle razernij, vreemdere waanzin is er niet te vinden” – terwijl de twee verliefde, maar waanzinnige personages het hebben over: “Wat een vreugde is dit, wat een bevallige harmonie, wat een mooi geluk!”. Uit deze botsing der gevoelens bestaat het ganse stuk, de gelijkzijdigheid van een “gran frenesia” en een “grata armonia” treft ons als een problematiek, die in het theater van vandaag overal aanwezig is.

La Finta Giardiniera, vandaag geschreven dus? Dat is een wat scheefgetrokken vraag. Wel: vandaag opgevoerd, en het kan niemand ontgaan hoe het regisseurs-team een hele reeks situaties opzet, die vaak een problematische verhouding hebben tot het muzikale gegeven. De acteurs moeten heftiger zijn dan de muziek soms laat vermoeden: als Arminda met een zwaard naar de takken van de bomen hakt, en daarmee een perspectief op een sadistische subtext opent, schrikt men even en vraagt men zich af of de muziek dit wel verdraagt. Bij het zoeken naar spannende acties op de scène is de hoofdregel dat in dit stuk, waar bijna niets anders dan solo-aria's in voor komen, elke monoloog binnen een theatrale handeling geplaatst wordt, waarbij de personages die niet aan het woord zijn, even belangrijk zijn als de zanger. Dit is niet zonder gevaar, en kan soms wel eens lijken op het gewild zoeken

naar een zinvolle daad. In dit spektakel, dat toch meer dan drie uur duurt, zitten wel enkele dode plekken. Zo sleept het tweede bedrijf wat, en op zulke ogenblikken gaat ook de illusie ophouden te bestaan, maar deze inzinking duurt slechts even, want een ogenblik later zet de heel lange en complexe finale in, en dan wordt de toeschouwer weer helemaal meegevoerd, én door de muziek én door het regiewerk. Daaruit blijkt dat de optie van het regisseursteam niet vrij is van risico's. Ze slaan alleen omdat ze twee kwaliteiten zo uitzonderlijk combineren: ze hebben oog voor de grote lijnen van het werk, en vullen dan het ontwerp in met een verbluffende veelheid aan details. (De details van Herrmann: er is een heel visueel, concreet thema in het beeld van de dode bladeren en de veren: het beeld van het strooien, een beweging van boven naar beneden, is voortdurend aanwezig, en het wordt tegengegaan door de slak, die rechts heel traag naar boven kruipt. Waarom een slak? Het geduld, het huiselijke, een symbool voor het androgyne: de niet-deling in geslachten, het volledig zijn, of nog wat anders?) Geen enkel detail leidt van de essentie van de tekst af. De handelingen functioneren samen en delen in de spanningen en contradicties van de tekst. Daarom is dit ook zo een bevredigende opvoering: omdat ze zo hecht en van binnenuit verlicht aan de toeschouwer verschijnt.

Doordacht

Bij zulk een verrassend mooie en subtiele opvoering, voelt men enige schroom als men op enkele inconsequenties wil wijzen. Twee moeten er toch aangeduid worden: in de tuin van de podesta hangt Ramiro zijn wanhopige gedichten aan de bomen, maar als de locatie drastisch veranderd wordt in het woud, dank zij de scheefzakkende bomen (geregeld door een ingewikkelde machinerie onder de scene), dan blijven de papieren door de zwaartekracht pal recht hangen, zodat ze des te scherper opvallen; gevolg: men blijft ter plaatse, en men ziet geen *andere* maar slechts scheefgezakte bomen. Een ander detail heeft te maken met de opgeroepen natuursfeer: de bladeren van de bomen hebben een overweldigende lentekleur, maar als de tuinier Nardo verschijnt, komt hij rijpe druiven wassen: uit welke tuin heeft hij die dan wel tevoorschijn getoverd, vraagt men zich af. En een symbolische betekenis laat zich ook niet direct bedenken.

Maar afgezien van zulke kleinigheden, staat men hier voor een zeldzaam diep doordachte opvoering.

Natuurlijk – omdat dit bij Ursula en Karl-Ernst Herrmann “natuurlijk” is – wordt hier door alle zangers uitzonderlijk geacteerd. In dit opzicht is dit opnieuw een opera-uitvoering van de nieuwe tijd, waarbij overtuigende lichamelijke aanwezigheid belangrijker is dan zangprestatie: zo is Barry McCauley, als een Graaf Belfiore die zich onhandig stoot aan voorwerpen en die over elke onefenheid struikelt, als acteur voortreffelijk, maar vocaal komt hij wel eens onzuiver over. Als er echter één prestatie naar voren gehaald moet worden, dan is het deze van Elzbieta Szmytka: vocaal is ze sedert *Cosi Fan Tutte* erg gerijpt en als actrice, balancerend en zingend op de smalle rand van een vijver (met echt water), is ze gewoon schitterend. Een heel mooie opvoering dus, waarbij de inbreng van Sylvain Cambreling niet vergeten mag worden, die hier, omringd door een kamerorkest, dat precies past in het kleine Parktheater te Brussel, zijn meest verfijnde en dynamische vertolking van een Mozartpartituur aflevert.

De gave

En Mozart in dit alles?

Zoals altijd: verbazing afdwingend. Verbazing over de ongelooflijke beheersing van alle muzikale vormen van zijn tijd; over de talrijke orkestrale vondsten (wat een heerlijke melodische lijnen voor de altviolen, welke prachtige interventies van hobo of fluiten), over de opbouw van de finales, want hier voorvoelt men reeds helemaal de componist van *Le Nozze* en *Don Giovanni*.

Mozart, negentien jaar oud en de gave. Het wonder, dus. De tekstboeken over hem moeten dringend herschreven worden. En de Munt zet menig specialist in zijn hemd.

Johan Thielemans

LA FINTA GIARDINIERA
componist: Mozart, libretto
Giuseppe Petrosellini (?); di-
rigent: Sylvain Cambreling;
regie: Karl-Ernst en Ursel
Herrmann; decors en kos-
tuums: K.E. Herrmann; ver-
tolkers: Ugo Benelli, Joanna
Kozłowska / Britt-Marie
Aruhn, Barry McCauley /
Marek Torzewski, Barbara
Madra / Malvina Major, La-
ni Poulson, Elzbieta Szmyt-
ka, J. Patrick Raftery en Mi-
reille Mossé.