

# Peter Sellars' Klinghoffer

## Tussen actualiteit en naïviteit

Door sommigen bejubeld als de wonderboy van de moderne opera, door anderen afgedaan als een modieuze post-modernist, heeft de Amerikaan Peter Sellars de afgelopen jaren gefurore gemaakt met zijn radicale Mozart-actualisering. Daarnaast waagt hij zich ook aan moderne partituren: *Nixon in China* en onlangs *The Death of Klinghoffer*, gebaseerd op de Achille Lauro-tragedie van voor enkele jaren. Pogingen om de opera opnieuw te doen aansluiten bij onze politieke actualiteit. Wat er ook van zij, Sellars heeft aan de hedendaagse opera een aantal fundamentele vragen gesteld, al zijn ook zijn antwoorden verre van onproblematisch, aldus Johan Thielemans.

Toen enkele jaren geleden Gerard Mortier door Jack Lang ter hulp werd geroepen om aan het project van de Bastille-opera meer inhoud te geven, richtte hij een colloquium in, dat plaatsvond in het Théâtre des Amandiers te Nanterre, en waar rond de tafel zowat het kruim zat van al wie zich betrokken voelde bij de vernieuwingsbeweging binnen het operaleven. De ster van het gezelschap was plots de toen vrij onbekende Peter Sellars, omdat hij zo rad van tong bleek, en omdat hij zijn radicale ideeën met zoveel enthousiasme naar voren bracht.

Het Bastille-project, zo vonden raadgevers zoals Boulez en Mortier, kon alleen zijn verantwoording vinden als het de creatie van eigentijds werk bevorderde. De meesten rond de tafel dachten toen dat de discussie voornamelijk draaide rond de idee van de *salle à module variable*, een kleiner, tweede plateau dat geen vaste opstelling had. De adviseurs hoopten dat componisten en regisseurs op die manier vlugger zouden geneigd zijn om te experimenteren met de ruimte, zodat de orkestbak en het lijsttoneel niet langer als een soort ijzeren wet de vorm van een opera zouden blijven bepalen. Het leverde een lang en moeilijk gevecht op, en de adviseurs vonden dat ze echt revolutionair werk leverden, door bij de overheid op dit plan aan te dringen. Maar toen Peter Sellars het woord nam, bleek dat de adviseurs slechts schuchtere dromers waren. Sellars stelde dat men vandaag de dag moest breken met de sleur en dat het absoluut noodzakelijk was om niets anders dan hedendaags werk op het programma te nemen. Opera is slechts een levende kunst als er nieuwe werken worden uitgevoerd. Opera van nu is werk van nu. Punt. Zoveel branieachtige roekeloosheid is men in operakringen niet gewend.

Later bleek dat Sellars, ten goede of ten kwade, een internationale reputatie zou krijgen als regisseur van de werken van Mozart (in dit Mozartjaar kan je op verschillende televisiestations zijn geruchtmakende producties bekijken).

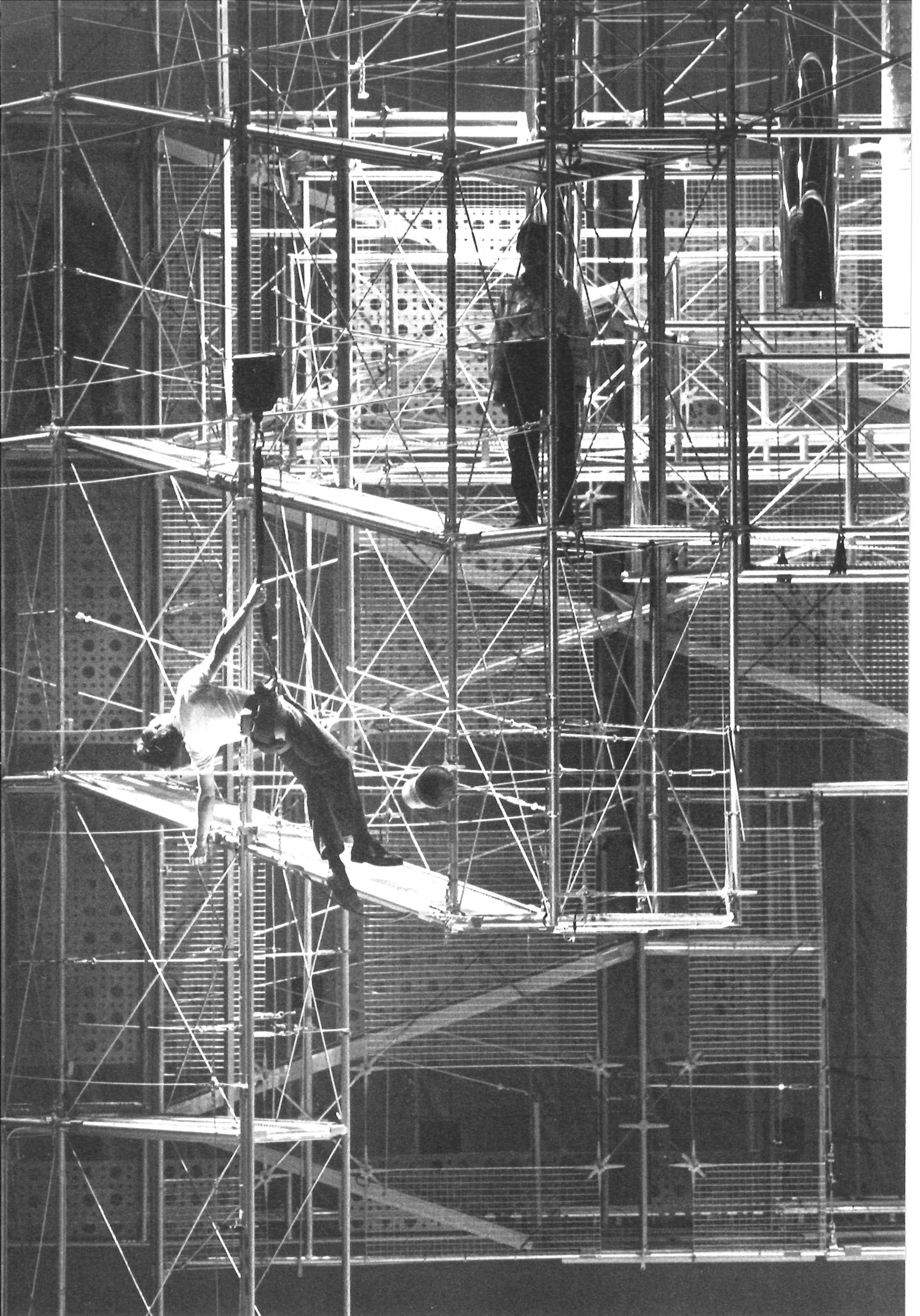
In De Munt liet Mortier Sellars zijn veramerikaniseerde versie van Händels *Giulio Cesare* voorstellen. Het bleek dat Sellars zich in zijn eigen praktijk niet zeer strikt aan zijn radicale stellingen hield. Nergens in de commentaren blijkt dat hij daar spijt van heeft. De beelden die hij bij deze partituren uit de traditie bedenkt, refereren aan de onmiddellijke actualiteit, zodat je zijn versies ook kunt lezen als de uitdrukking van een verholten wens om over het heden te spreken. Het is alsof vandaag zulke werken niet geschreven worden, en de regisseur sluw oude teksten naar zijn hand moet zetten om op de politieke actualiteit in te spelen. Maar dat is maar één deel van het verhaal. Sellars, in tegenstelling tot Karl-Ernst Herrmann b.v., heeft zich niet opgesloten in het verleden. Hij heeft de confrontatie met nieuwe partituren aangedurfd.

### Politieke opera's

Op datzelfde colloquium van Parijs had Jan van Vlijmen, toen intendant van de Nederlandse Opera, contact met Sellars opgenomen. Hij besloot om mee in de boot te stappen als coproducent bij de creatie van de opera *Nixon in China*. Sellars omringde zich hierbij met vrienden zoals de Engelse dichteres Alice Goodman, componist John Adams en de Nederlandse dirigent Edo de Waart (zelf ook al een vriend van Van Vlijmen). En zo kwam *Nixon in China* in Amsterdam terecht. De reactie erop was erg gemengd. De tekst werd politiek naïef genoemd (een verpletterende analyse stond in *The New York Review of Books* te lezen), sommigen hielden niet van de vaak wat slappe muziek van Adams, duidelijk van een minder niveau dan zijn vorige, kortere orkestrale werken, anderen keken wat sceptisch naar de balletten van Mark Morris. Het was geen onverdeeld succes, maar Sellars bewees wel dat met zulk een onderwerp iedereen gepassioneerd begint te discussiëren over wat er zich in een operahuis afspeelt.

Na de Amsterdamse onderneming (een co-productie met de opera van Houston), lieten zowel Peter Sellars als Mark Morris zich volledig inpalmen door Gerard Mortier. Dat deze in de vorm van Morris een vergiftigd geschenk binnenhaalde, moeten we hier niet herhalen. Maar met Sellars zat het beter. Deze wilde onmiddellijk aan een volgende opera beginnen, en toen hij in de krant en op de televisie vernam welke tragedie zich rond de Amerikaanse invalide Klinghoffer op de lijnboot Achille Lauro afspeelde, trof het hem dat zoiets uitstekend zou zijn als een muziekdramatisch onderwerp. Hij ging weer bij zijn vrienden Goodman, Adams en Morris te rade, en ze gingen aan de slag. Mortier, die ervan overtuigd was dat hij de belangrijkste jonge Amerikaanse regisseur en de meest belovende vernieuwer van het operagenre op de kop had getikt, wilde onmiddellijk dat de première in De Munt zou doorgaan.

In de loop der jaren is dit project uitgegroeid tot een ingewikkelde zaak. Sellars, die nooit op geld kijkt, was op weg naar een zeer dure productie. Overal ter wereld staan de operahuzen onder zeer grote financiële druk, en één van de gegeerde methodes om met dat vele geld in het reine te komen bestaat erin uit te kijken naar coproducenten. Het is een financieringspolitiek die op dit ogenblik populairder is dan de jacht op sponsors, omdat bij de operadirecteurs het gevoel groeit dat de partners uit de zakenwereld vaker een last dan een zegen zijn. Mortier heeft vijf andere opera's bij elkaar gebracht. Het Engelse Glyndebourne deed mee, omdat het regelmatig een beroep op Sellars doet, de opera van Los Angeles liet zich overtuigen, omdat Sellars in deze stad, als leider van een festival, een belangrijke rol speelt. De Brooklyn Academy of Music werd een partner, omdat deze instelling een vernieuwende politiek voert, en omdat het de Munt reeds eerder had uitgenodigd met *La Finta Giardiniera* van Karl-Ernst Herrman. Verder sloten zich ook de opera van Lyon en van San



Francisco aan. Deze constructie heeft voor veel problemen gezorgd, omdat iedereen voortdurend op dezelfde golflengte moest zitten en blijven, terwijl Sellars zelf niet de gemakkelijkste partij is. Maar goed, Mortier kon hier opnieuw al zijn gaven als strateeg en diplomaat ruim doen gelden, en op 19 maart zou de opera in Brussel in wereldpremière gaan.

Ondertussen was het onderwerp van *The Death of Klinghoffer* potentieel gevaarlijk geworden, en Saddam Hussein had aangekondigd dat hij terroristen op pad zou sturen. Zowel Sellars als Mortier zagen de Munt reeds in rook opgaan, want ze gingen ervan uit dat in de opera een explosief mengsel van Palestijnen, Israeli's en Amerikanen voorhandig was. Ze wonnen raad in bij de Amerikaanse ambassade, bij minister Tobback en besloten om de zaak zo stil mogelijk te houden; 'low profile' heet dat. De golfloorlog kwam eerder tot een einde dan voorzien, maar De Munt bleef bij zijn politiek: Sellars werd afgeschermd van de pers, zodat journalisten zich spoedden naar een vergadering van De Vrienden van de Munt om toch enige informatie te kunnen rapen. De promotiemachine suggereerde dat het allemaal erg gevaarlijk kon worden. Toen Ars Musica, het festival van hedendaagse muziek, probeerde en Sellars en Adams voor een openbaar interview uit te nodigen, werd daar vanuit De Munt heel moeilijk over gedaan. Sellars zelf zag er geen graten in, en kwam lang en uitgebreid praten over zijn nieuw project. En toen kwam de première er, gekruid door een gevoel van angstige zenuwachtigheid. Rellen? Manifestaties? Een tweede *Stomme van Portici*? Toen het doek echter viel, was het voor iedereen duidelijk: dynamiet stond hier niet op het programma. Terroristen waren thuis gebleven, alsof ze wisten dat ze hier niets te zoeken en vooral niets te vrezen hadden.

Sellars praat over zijn opera in politieke termen. *Nixon in China* was een documentaire opera, wat vooral bleek uit dat onvergetelijke beeld, wanneer Nixon uit zijn presidentieel vliegtuig stapte. Voor Klinghoffer had Sellars aan een reeks monologen gedacht, waarin verschillende getuigen of slachtoffers hun eigen, kleine geschiedenis zouden vertellen. De bedoeling hiervan is om te tonen dat niemand op de Achille Lauro een inzicht had in de bredere samenhang van de feiten. De realiteit is slechts de optelling van een reeks persoonlijke verhaaltjes. Hier

schuilt een ideologisch standpunt achter, want Sellars wil vooral af van globaliserende verhalen, van interpretaties en verklarende schema's. Door de verschillende standpunten naast elkaar te plaatsen, blijft de tekst volledig open, beweert hij. Iedereen die een politiek standpunt heeft ingenomen tegenover de Palestijnse problematiek, zal in deze opera noch een bevestiging, noch een ontkenning van zijn visie vinden. Daar hij alle visies op een rijtje zal ontdekken, moet hij zijn eigen standpunt ofwel herzien, of tenminste relativeren. Sellars vindt dat dit aan de opera een subversief karakter geeft, en subversief zijn is toch de essentie van de kunstenaar.

Sellars valt uit naar de media, in casu de televisie. Daar horen we altijd een 'officieel verhaal', dat we voor waar moeten aanvaarden. Maar deze journalistiek blijft noodgedwongen aan de oppervlakte. Het is de kunst die over middelen beschikt om achter de dieperliggende waarheid te komen. Daarom is het zo belangrijk dat de Achille Lauro uit de sfeer van het kranten nieuws wordt gehaald, en zijn plaats vindt binnen een mediatie, die het wezen zelf van de artistieke bedrijvigheid is. Dank zij de opera kan de inhoud en de betekenis van dit tragisch incident schokkend worden.

John Adams voegt daar aan toe dat het werk een religieuze dimensie heeft, en dat hij in zijn muziek meer aan een passie van Bach dan aan een muziekdrama van Verdi gedacht heeft. Daarom valt het werk vormelijk uiteen in een reeks aria's, onderbroken door interventies van het koor. Van een echte dramatische actie, of van een dialoog is geen sprake.

### Narcistische droom

Het verhaal van de Amerikaan Klinghoffer wordt meer gesuggereerd dan getoond. Sellars heeft van zijn scenograaf George Tsypin (die we in Brussel kennen dank zij *Ajax*) een ingewikkelde stelling gekregen in hitech-stijl, met reminiscenties aan boortorens (wat natuurlijk verraadt dat het concept na de moeilijkheden met Irak is ontstaan). Daarvoor komt een reuzegroot scherm te hangen, waarop we de zangers in close-up zien zingen. In het tweede bedrijf bereikt Sellars hiermee een pakkend moment, maar verder biedt deze scenische opstelling bijzonder weinig mogelijkheden, en Sellars heeft zich beperkt tot het regelen van het op- en afgaan van

de zangers. Alles is bijzonder statisch. De beweging en de actie moeten komen van choreograaf Mark Morris, die hier ruim tijd en gelegenheid krijgt om zijn armoedig vocabulair, vol naïeve, illustratieve gebaartjes, ten toon te spreiden. De muziek van John Adams is niet langer zuiver repetitief, maar wat hij in interviews beschrijft als 'zeer complexe muziek bestaande uit verschillende lagen', blijkt vooral dicht bij het idioom van de doorsnee Hollywood-componist te staan (zijge snaren met daarboven uit een hobo-melodie). John Williams lijkt het voorbeeld. Bach is ver af. Ook voor de beste momenten van het werk, de koorpassages, klinkt de verwijzing naar Bach hol en pretentius.

En wat moeten we denken over de volgens Peter Sellars, 'controversiële' inhoud van het stuk? Uit de vele woorden van Alice Goodman onthoudt de toeschouwer met enige verbazing dat de meeste schuld gaat naar de Italiaanse kapitein. Het einde is wel verrassend, want daar valt de muziek stil, en gaat het koor in een plastische houding staan (stijl H. Bloedspel uit de jaren vijftig). Een stem spreekt dan de finale boodschap. 'Gij hebt ons verlangen gekend, niets is voor U verborgen. O God, verhef Uw handen om ons te verdedigen', schrijft Alice Goodman, en meteen zien we dat Sellars en Adams het ernstig menen met de 'religieuze' dimensie. Dit is een zeer dure vertoning om bij de diepgang van *Up With People* uit te komen. Of, dit is Amerika. Sympatiek, naïef en ongevaarlijk. Uit een goed krantenartikel haalt men zonder enige moeite inzicht, wat Sellars ook over de media moge vertellen. Hoe komt het dat de ploeg van Sellars in een groep leeft die zo gesloten is, dat de narcistische droom er zonder enig tegengewicht vrijelijk bloeit? Of zijn Sellars en zijn medewerkers ook kinderen van diezelfde Amerikaanse televisie, die ze erg haten? En begrijpen ze evenveel van de wereld als Bush (die ook is gaan bidden bij zijn aartsbisschop vooraleer hij het bevel tot aanvallen gaf)? *The Death of Klinghoffer*: kleinburgerlijke sentimentaliteit, waarbij de kleine man denkt dat zijn gebald vuistje en zijn gevouwen vingers onmiddellijk alle terroristen ter wereld uit hun kot lokken. Sellars droomt van een opera die een daad zou zijn, en het resultaat is slechts een peperkoeken gebaartje.

Johan Thielemans