

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 furor 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