

Don Giovanni in de Vlaamse Opera Tristan und Isolde in de Munt

Varianten van redeloosheid

De hooggespannen verwachtingen werden in geen van beide operahuizen volledig ingelost, schrijft Gunther Sergooris.

Normaliteit als ontuchtering

In het programmaboek bij de *Don Giovanni* kenmerkt Luc Joosten Don Giovanni als een redeloze. Zijn tomeloze vitaliteit is een produkt van zijn libidineuse drift. Op die manier groeit de losbandige uit tot een olifant in de porseleinkast, die een spoor van vernieling achterlaat. Het gaat daarbij niet alleen om de vrouwen die hij bedriegt, maar ook om de maatschappelijke regels die door hem 'onbezorgd, ironisch en gewelddadig' (Fr. Nietzsche) met de voeten worden getreden. Hem laten betijen zou betekenen hem de kans geven de maatschappelijke orde op losse schroeven te zetten. Virtuoso onttrekt Don Giovanni zich aan de pogingen van de goegemeente hem ofwel te bestraffen ofwel op het goede pad te brengen. Het ontzettende libido stoort zich niet aan de leefbaarheid van een maatschappelijke structuur. Tot het nut van het algemeen moet deze oncontroleerbaar agerende dissonant in een geordende samenleving verdwijnen.

Mozart en zijn librettist Da Ponte zorgen daar dan ook voor. Zij waren kinderen van hun tijd, verlichte geesten die, ondanks hun sympathie voor hun hoofdpersoon, beseften dat hij op de een of andere manier tot de orde moest geroepen worden. De gestrafte losbandige of Don Giovanni luidt de volledige titel van de opera. De idee dat de losbandige gestraft

zal worden, maakt integraal deel uit van het werk. Het stuk begint met verkrachting en moord en eindigt met Donna Anna en Don Ottavio die het over hun trouwplannen hebben, Zerlina en Masetto die naar huis gaan voor een gezellig avondmaal en Leporello die naar een nieuwe meester zoekt. Dit heeft veel weg van ontuchtering na Giovanni's sirenenzang, maar evenzeer is het de bescheiden triomf van de redelijkheid na het uitrazen van de passie. In zijn opstel *Geboorte en triomf van het 'Dramma Giocoso'* (programmabrochure, blz. 16) stelt Karl Gerhartz 'dat met de ondergang van de held ook de maatschappij haar samenhang verliest, de maatschappij die voordien met hem een evenwicht vormde'. Dit is zuiver speculatie, waarvoor in het werk zelf geen aanknopingspunt te vinden is. Het is 'wishfull thinking' van een cynische twintigste-eeuwer, die de zorg om orde en harmonie van de Verlichting als naïef ervaart. In Guy Joostens regie wordt een Don Giovanni getoond op het toppunt van zijn kunnen: jong, agressief en zelfbewust. Iemand die geplogenheden en moraal aan zijn laars lapt. Het is duidelijk dat Donna Anna voor hem door de knieën is gegaan en haar brave Don Ottavio, al was het maar voor een nacht, vergeten is. Slechts als haar vader opduikt, komt zij tot bezinning en speelt de vermoorde onschuld. Tijdens het 'La ci darem la mano' trekt Zerlina haar jakje al uit, voor Giovanni haar zelfs maar pro-

beert aan te raken. Dit al te makkelijk succes kan niet anders dan tot overmoed en verblinding leiden. Zelfs de dood van Donna Anna's vader betekent voor hem niet meer dan een vervelend oponthoud. Op het einde van het stuk gebruikt hij de sarcofaag zonder verpinken als feesttafel, nadat hij even voordien tegen het kruis van het grafmonument gewaterd heeft.

Joosten ziet Giovanni als een 'Draufgänger', rechttoe, rechtaan. 'Don Giovanni verbergt niets, hij heeft geen dieperliggende laag die vraagt om onthuld te worden. In die zin is hij rechtuit. Hij is wat hij is.' (Luc Joosten, *Don Giovanni, de verlichter*, programmabrochure, blz. 32) Deze opvatting is verdedigbaar, maar dat neemt niet weg dat deze eendimensionaliteit op het toneel vlug gaat vervelen. Het maakt dat je vlug uitgekeken bent op deze figuur. Wat er dan overblijft is een vlot vertelde, maar al te mechanische afloop van een gekende intrige. De schaduwzijden komen onvoldoende uit de verf, want de opera toont, helemaal in overeenstemming met de titel, ook de neergang van de verleider. Na de dood van de commendatore, de vader van Donna Anna, zal hij er niet meer in slagen nog een naam aan zijn lange lijst veroveringen toe te voegen. Zelfs Zerlina, die het maar al te graag zou willen, krijgt hij niet tussen de lakens, altijd weer steken Donna Elvira en Masetto een stok in de wielen. Don Giovanni wordt meestal voorgesteld als de jager, maar wordt hij niet evenzeer opgejaagd? Hij tracht Elvira, Anna en Ottavio om de tuin te leiden, maar zijn collega's edellieden, hoe dom en hypocriet ze in deze produktie ook voorgesteld worden, trappen er lekker niet in en op het einde van het eerste bedrijf ontmaskeren zij hem. Hiermee is zijn lot eigenlijk al bezegeld, want hierdoor wordt zijn positie binnen zijn eigen maatschappelijke klasse onhoudbaar. Don Giovanni beseft dat: 'Mijn hoofd is verward, / ik weet niet meer wat te doen, / en een ijzingwekkend onweer / pakt zich dreigend om me samen!' In het tweede bedrijf is het standbeeld de menselijke gerechtigheid te vlug af en bezorgt hem al met al een heroïsch einde dan de 'ministri di giustizia' (gerechtsdienaren) zouden gedaan hadden die volgens Da Ponte's regie-aanwijzingen Don Ottavio in de laatste scène vergezellen.

In de voorstelling in de Vlaamse Opera was er eigenlijk slechts één scène, waarin op de keerzijde van de Don Juan – mythe gezinspeeld werd. Tijdens zijn aria *Fin*



Tristan und Isolde, de Munt / Monika Rittershaus

ch'han dal vino, waarin hij extatisch de geneugten van drank en sex bezingt, heeft Don Giovanni geen oog voor het gezelschap, dat, ten prooi aan een collectieve kater, verwaasd ronddoelt. De roes maakt blind voor de ontuchtiging die er onlosmakelijk mee samenhangt. Die ontuchtiging toont Joosten dan nog eens op het einde, als na Giovanni's hellevaart het toneel door de machinisten ontruimd wordt en ook de overgebleven zangers daarbij vrij onelegant uit hun rol vallen. Wat bij Mozart neerkomt op het herstellen van de normaliteit, duidt de regisseur als ontuchtiging. Deze accentverschuiving is veelbetekend: in tweehonderd jaar zijn we geëvolueerd van een kunstopvatting die gericht was op integratie in een maatschappelijk systeem naar een kunstopvatting die vooral berust op een scepticisme ten overstaan van een bestaande ordening. Toen kon men een Don Giovanni missen als kiespijn, nu vervult zijn afwezigheid de toeschouwer met heimwee.

Het verlangen om terug te keren

Als belichaming van de geslachtsdrift ontplooit Don Giovanni een geweldige activiteit, want de intensiteit van zijn lust is recht evenredig met de frequentie ervan. Daarom is deze opera vol beweging: terwijl Don Giovanni rusteloos een onbereikbare bevrediging nastreeft, proberen de andere personages hem te ontmoeten, te betrappen of te ontlopen. Deze dynamiek is ons vertrouwd, we vinden hem in vele aspecten van het moderne leven terug, hoewel onze wellust – economisch gereguleerd – eerder van materialistische en consumptieve aard is.

In Wagners *Tristan und Isolde* is er geen sprake van zo'n dynamiek. De uiterlijke handeling is tot een minimum herleid. 'Sehnen! Sehnen!' (Verlangen! Verlangen!) dat is het enige thema dat monomaniësch herhaald wordt in de lange, ongeveer vier uur durende, 'Handlung in drei Aufzügen', zoals het werk door Wagner zelf genoemd werd. Het obsessionele karakter van de thematiek wordt nog versterkt door het feit dat het reuzenwerk

grosso modo bestaat uit 2 monologen (Isolde in het eerste bedrijf, Tristan in het derde bedrijf) en een duet tussen beide protagonisten (tweede bedrijf). Voor vele operagangers, maar ook voor vele critici, is dit teveel van het goede. Wagner wordt met de vinger gewezen, omdat hem het 'elementaire theaterinstinct' zou ontbreken. Wat men daarbij uit het oog verliest is dat deze afwezigheid van handeling rechtstreeks voortvloeit uit de problematiek van het werk. Waarnaar wordt er die vier (al te lange?) uren verlangd? Naar het nirwana, het verloren paradijs van het 'volkomen spanningsloze', zoals Freud het in *Jenseits des Lustprinzips* formuleert.

Patricia De Martelaere heeft in *Een verlangen naar ontoestbaarheid* deze houding indringend geanalyseerd (NWT, 1993, nr.3, p.40-47). En het is relevant hoe deze analyse zonder omwegen kan toegepast worden op *Tristan und Isolde*. De Martelaere knoopt aan bij Freud, die het leven beschrijft vanuit een onherstelbaar verlies: 'Het begint met de moeder, die ons bij onze geboorte zomaar uit haar

lichaam verdrijft en ons later steeds vaker zal blijken te verlaten'. Dit verlies is kenmerkend voor beide hoofdpersonages. Tristan is een wees en Isolde wordt gedwongen het land van haar moeder te verlaten, om een man te huwen van wie ze niet houdt. Zij heeft Tristan gered van de dood, hoewel ze hem eigenlijk uit bloedwraak had moeten doden. Hem die ze tot het leven teruggevoerd heeft, verliest ze paradoxalerwijze als hij later terugkeert ('Mir erkoren, mir verloren') want hij eist haar als bruid op voor zijn oom. Tristan buigt voor de maatschappelijke regels, voor de politieke noodwendigheden. Hij probeert zich redelijk te gedragen en de passie te bedwingen. Pas nadat hij de liefdesdrank gedronken heeft, verliest hij letterlijk en figuurlijk het noorden. Hij geeft zichzelf op en levert zich over aan de storm van zijn gevoelens. Vanaf dat ogenblik willen ze één zijn, om elkaar niet meer te kunnen verliezen; op het einde van het liefdesduet in het tweede bedrijf luidt het: 'Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!/Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan!' De Martelaere spreekt in dit verband over liefde als een vorm van kannibalisme: 'men zou het geliefde object in zich willen opnemen, het opeten, zodat het als object vernietigd is en niet meer dan een onderdeel van het ik geworden is'. Deze eenwording kan enkel gerealiseerd worden als elke identiteit opgegeven wordt in de toestand van er niet meer te zijn: 'het samenvallen zonder spanning, zonder verscheurdheid, zonder de mogelijkheid van het verlies.' (De Martelaere) Wat is dat anders dan de dood? Op het einde van het tweede bedrijf vraagt Tristan aan Isolde hem te volgen naar het donkere, nachtelijke land waaruit hij door zijn moeder verbannen werd, toen zij, stervend, hem liet geboren worden. In Don Giovanni wordt de orde hersteld. In Tristan und Isolde is dat niet het geval, de passie is dermate dat zij diegenen verschroeit die zich aan haar overleveren. In de Brusselse produktie van *Tristan und Isolde* probeert Achim Freyer het obsessionele verlangen tastbaar te maken, door Tristan en Isolde bijna voortdurend op verre afstand van elkaar te houden, terwijl ze elkaar tevergeefs de handen reiken. In de luxueuze programmabrochure poneert Freyer (blz. 39) dat de grote vorm van de muziek een even grote vorm in de houding en de gebaren van de figuren verlangt. Hij had beter moeten

weten. In het verleden hebben die grote gebaren vooral bijgedragen tot de amusementswaarde van wat op het operatoneel getoond werd. En dat is in deze produktie niet anders: het gaat van pathetisch tot ongewild komisch. Het zijn juist de bescheiden, menselijke gebaren die zich tegen de grootsheid van de muziek standhouden en beklijven. Zo bijvoorbeeld in het tweede bedrijf als Tristan en Isolde gaan liggen en hun vingertoppen elkaar aanraken, of als Kurwenal in het derde bedrijf met zijn rug tegen Tristan gaat zitten en zij dan elkaars handen grijpen. Freyer is geen Jan Fabre of geen Bob Wilson, die hun acteurs zeer gestileerd en traag kunnen laten ageren en daarmee een spanning kunnen opbouwen. Zij gaan daarbij uit van een strenge en doordachte choreografie, bij Freyer ontbreekt die ijzeren consequentie. Wat bij hem op scène te zien is, mist duidelijkheid en visie.

De naïviteit die hij nastreeft overtuigt niet. Een zwevende drinkbeker en een schild, het groene haar van Tristan, een kast die opstijgt, jachthonden die vanuit de coulissen het paar betrappen, 't zijn leuke dingen voor de mensen, maar ze ontwikkelen geen relatie met de donkere monumentaliteit van het werk. Deze vorm van speelsheid is hier niet op zijn plaats. Vaak krijg je de indruk dat de regisseur, ook als beeldend kunstenaar bekend, de onbeholpenheid van de personages tracht op te vangen door er op het toneel een soort klank- en lichtspel van te maken. De dikwijls wisselende belichting tracht al te vaak de tekst en de muziek op de voet te volgen. Als de naam Isolde in het derde bedrijf vernoemd wordt, kleurt de achtergrond onmiddellijk rood. Rood is de kleur van Isolde, niet alleen haar haar is rood, maar rood tref je altijd opnieuw aan in haar kledij: een bloedrode jurk op het einde van I, en rode striemen in het witte kled in II en III. Die veelkleurigheid contrasteert met een gewilde monochromie van de muziek, die mijlenver verwijderd is van de instrumentale brillen in de Ring en de Meistersinger. Freyer hecht te veel belang aan het visuele, terwijl de stormachtige handeling in de muziek en de harten van de personages plaatsvindt. Het is alsof hij niet voldoende vertrouwen heeft in de muziek of in het bevattingsvermogen van de toeschouwer. Daarom zorgt hij voor een overdaad aan visuele prikkels die zelden de kern van de zaak treffen.

Nochtans werd in deze produktie mooi gezongen. Oddbjorn Tennfjord heeft een zwarte, granieten bas in de stijl van Gottlob Frick. Hij zette een indrukwekkende Koning Marke neer. Tijdens zijn monoloog, een van de meest ondergewaardeerde muzikale passages in Wagners werk, bewoog hij nauwelijks en ook vocaal vermeerde hij elke effectzoekerij. En toch was de hele rijkdom en grootsheid van de scène er: voor mij het hoogtepunt van de avond. Het werd nog aangrijpender tijdens de tweede voorstelling die ik zag, toen deze zanger zich liet verontschuldigen wegens ziekte; de monoloog klonk nu zeker minder fraai en sonoor, maar des te kwetsbaarder en subtieler. Anne Evans (Isolde) slaagt erin met slanke stem haar partij warm en lyrisch voor te dragen, in grote gedeelten van het eerste bedrijf is ze zelfs verstaanbaar. Alleen haar slotmonoloog (de zgn. 'Liebestod') ging de mist in, omdat ze ongenueanceerd luid bleef zingen, zelfs het laatste 'Unbewusst, höchste Lust' dat pianissimo moet oplossen in de orkestrale stroom, klonk mezzo forte. Daarbij kwam dat Freyer hier helemaal de kitscherige toer opging met opstijgende lampionnetjes en het lijk van Tristan, dat de wetten van de zwaartekracht negerend, in de armen van Isolde terecht kwam. Ronald Hamilton vertolkte – vocaal althans – een prachtige Tristan met een krachtig, warm en donker timbre. Daarenboven schuwde hij het risico niet om zeer genuanceerd te zingen, bijvoorbeeld in het duet in het tweede bedrijf. In het derde bedrijf was het volume aanwezig, de pijn echter nog niet helemaal. Deze laatste is voor de rol belangrijker, maar ik moet toegeven dat ik op dit vlak bevooroordeeld ben door de ongeëvenaarde vertolking van Wolfgang Windgassen in de Böhm-opname uit 1965.

Zowel in de Munt als in de Vlaamse Opera waren de verwachtingen hoog gespannen. In geen van beide huizen zijn ze (volledig) ingelost, want de meest geslaagde produktie was de minst beklijvende. Meer nog dan met de voorstelling hangt dat misschien samen met het feit dat Giovanni's hedonisme eigenlijk geruststellender is dan Tristans doodsverlangen. Bij Mozart kan het leven verder gaan, bij Wagner houdt het op.

Gunther Sergiooris