

Opera tot theater maken

Guy Joosten keert terug naar het theater. Stephan Moens blikt terug op zijn operacarrière en polst even naar wat we bij Het Toneelhuis mogen verwachten.

‘Het grote zoek naar nieuwe vormen is onzin’

We waren er net aan gewend geraakt. Voor een opera-enscenering van Guy Joosten in de Vlaamse Opera of de Munt mocht je gerust een forse ruimte reserveren in de krant; je had toch genoeg stof om te schrijven. Op enkele jaren tijd was Joosten de belangrijkste en – veel essentiëler – de beste operaregisseur van het land geworden. En nu is hij weg, terug naar zijn eerste liefde, het teksttheater. Het zal weer knokken worden voor de ruimte in de krant.

Nochtans mag vermoed worden dat Joosten ook heeft moeten knokken. Af en toe tegen een opera-intendant die het plots in zijn broek deed toen een Don Giovanni op het graf van de commandeur begon te plassen, maar meer nog tegen operazangers die niet altijd geneigd waren het engagement op te brengen dat hij van hen vroeg en die daar ook op generlei wijze op waren voorbereid.

Begin vorig jaar leidde Joosten een operastudioproject in De Velinx in Tongeren. Hij

deed dat uit een diepe frustratie over de opleiding van jonge operazangers. ‘Ik heb dit alleen maar gedaan omdat ik misselijk werd – en dat gebeurt hier in ons brave land vaak – van dat aanhoudend doorschuiven van verantwoordelijkheden in verband met de operaopleiding. Ik zie door de ervaring van dit project dat er een onwaarschijnlijk hiaat is in de opleiding. Jonge mensen die straks een diploma gaan krijgen en daarmee beëdigd zanger zijn, hebben niet of nauwelijks kennis gemaakt met de ver-eisten die het medium opera stelt.’

In die productie konden jonge zangers vooral leren dat het er in de werkelijkheid een beetje anders aan toegaat dan hun zangleraar hun meestal voorhoudt: ‘Zangstudenten worden vaak opgevoed door provinciediva’s die het voor het zeggen hebben en altijd laten voelen dat ze het al allemaal weten. Hier konden ze zien dat ook professionele zangers het soms moeilijk hebben, dat je niet met je gestoomde pakje aan naar de eerste repetitie kunt komen en daar even netjes buiten kunt komen op het einde van de dag. Zangers zijn niet gewoon om lelijk of dom te zijn. Al wat ze doen willen ze af en proper hebben; als ze konden, zouden ze ook nog de geur op het toneel vastleggen. Het moet allemaal die heile, kunstmatige zangerspose zijn: opkomen en afgaan zonder dat de fond erachter beschadigd wordt, zonder dat je je nieren moet aanspreken en je hart en ziel om vorm te geven aan een personage. Een aantal van de studenten heeft dat begrepen, en die zullen er ook komen. De anderen zullen er op de een of andere manier ook wel komen maar ik weet niet of dat het theater zal zijn wat ik zou willen zien. Dat zijn diegenen die zichzelf al te hygiënisch behandelen, die zich af-

sluiten van elk gevaar en elke oneffenheid en nooit rijper en rijker zullen worden.’

De lange mars

Deze inleiding dient eigenlijk alleen om duidelijk te maken met welk materiaal een operaregisseur die wat meer wil soms geconfronteerd wordt; het kan de bewondering voor het uiteindelijke resultaat alleen maar ten goede komen.

Dit probleem wordt misschien wel het scherpst gesteld in de operette, een genre waarmee Joosten zich in ons land spijtig genoeg niet heeft beziggehouden (Joosten: ‘Ik vind dat er op dat gebied nog heel wat werk te verzetten is. Je ziet nergens een productie die naast de bekende schlagers ook eens de bitterheid en de brutaliteit van het genre in de verf zet.’) Maar ook in de opera buffa komt het in niet geringe mate om de hoek kijken en die stond wel op zijn programma. Van in zijn eerste operawerk, de enscenering van Rossini’s *La Cenerentola* voor de Vlaamse Opera, was deze hoofdbekommernis te zien: ‘Opera tot theater maken’ was niet in de eerste plaats een probleem van scenografie maar van acteerwerk. Operazangers moesten leren zich even kwetsbaar op te stellen als elke acteur, zich niet te verbergen achter de moeilijkheden van de partituur maar zich volledig te engageren voor de waarheid van het stuk.

Dat bleek niet onbeperkt te kunnen. Reeds voor de première moest Joosten inzien dat er wel degelijk beperkingen waren die door de technische moeilijkheidsgraad van de zang waren opgelegd. Om haar finale ‘Non più mesta’ met vol effect te kunnen zingen, moet de zangeres die de rol van Cenerentola vertolkt zich

Repetitie Don Giovanni - De Vlaamse Opera /
Annamie Augustijns



kunnen concentreren op de coloratuur en mag ze niet afgeleid worden door bewegingen die haar vocale flexibiliteit inperken. Dat kan spijtig zijn maar het is onvermijdelijk (ik zag ooit een encensering van *Idomeneo* van Mozart waarin de zanger van de titelrol zijn bravoure-aria 'Fuor del mar' klimmend op een paal moest debiteren – uiteraard met nefaste gevolgen). Joosten koos – in deze encensering nog wat simpel, in latere op een subtielere en minder zichtbare manier – voor de enige juiste oplossing: hij maakte van de nood een deugd. Daar waar het niet anders mogelijk was, werd heel het gebeuren opgebouwd naar dat muzikale moment toe, zodat de alleenstaande zanger of zangeres plots het centrum van de aandacht niet alleen van het publiek maar ook van alle anderen op de bühne was. Het is een procédé dat al in onder de mottenbollen bedolven operaopvoeringen werd gebruikt maar dat door Joosten opnieuw werd afgestoft en op een frisse manier vernieuwd.

Waar de deugd niet uit de nood moest komen, daar was er voor de zangers geen pardon. Daarom werkte Joosten bij voorkeur met jonge zangers, voor wie een dergelijk engagement nog tot de artistieke en economische mogelijkheden behoorde. Mislukkingen oogstte Joosten daar waar dat niet mogelijk bleek, zo bijvoorbeeld bij zijn eerste operaregie in Salzburg, waar hij insprong voor een *Così fan tutte* en zijn tanden stuk beet op de sterallures van een zangeres. Maar het bleven uitzonderingen: ook Barbara Bonney is nog altijd niet te spreken over haar samenwerking met Joosten als Micaela in *Carmen*. Voor de rest bleef de verovering van het acteerwerk door de zangers een gestage Lange Mars en uiteindelijk ook – voor de enkelen die als het ware Joostens tochtgenoten werden – een Grote Sprong Voorwaarts.

Het duidelijkst is dat als je de weg langs de drie Da Ponte-opera's in de Vlaamse Opera beschouwt. In *Don Giovanni* werd de essentie van de actie en van de personages nog vaak verborgen achter decoratief bijwerk: vrijdende koppels bij 'Batti, batti', sprookjeskitsch bij 'Deh vieni alla finestra'. Op dergelijke momenten werd met andere woorden de zinggeving van de situatie verplaatst naar buiten de personages. Dat is bij Mozart bijna altijd pleonastisch: voor zover er al een betekenis buiten de personages en buiten het libretto bestaat, is die te vinden in de orkestpartituur en hoeft ze dus niet meer zo nodig geëxpliciteerd te worden. Sommige zangers bereikten wel al een zeer geëngageerde rolinvulling, zo bijvoorbeeld Urban Malmberg als Leporello maar dat ging dan soms ten koste van de vocale glans en was niet altijd even logisch ingebouwd in het ietwat



Carmen - De Munt / Johan Jacobs

kunstmatige scenografische concept, dat van Don Giovanni meer een theaterfiguur dan een mythische vrouwenuitziiger maakte. In die zin was deze encensering, mede door de veel complexere dramaturgische situatie, een achteruitgang tegenover *La Cenerentola*, waar binnen een zeer eenvoudige, symmetrische scenografie de hele intrige kon gedragen worden door de interactie van de personages. In andere opzichten – bijvoorbeeld door de originele typering van de protagonisten – was het uiteraard ook een vooruitgang.

Het decor (zoals in alle Da Ponte-opera's van Johannes Leiacker) voor *Le Nozze di Figaro* was een geniale inval, die in al zijn schijnbare starheid (het glas van een broeikas kan toch alleen maar breken?) in meer dan een zin enorme perspectieven bood. In de eerste drie bedrijven bereikte Joosten hier ook al het juiste evenwicht tussen pure opera buffa vol vaart, humor, spitse details en leuke gags en de wrange, door de prerevolutionaire tijdgeest bepaalde Da Ponte-blik. Het vierde bedrijf – wellicht een van de moeilijkst te encenseren stukken uit de hele operageschiedenis, tegelijk een melancholisch 'nachtstuk' en een burlleske

verkleed- en verwisselpartij – bood echter meer weerstand en de principieel juiste beslissing om in dit bedrijf de personages te laten terugvallen op hun eigenlijke wezen en 'hun maskers te laten vallen' bleek niet voldoende om het hele bedrijf te schragen.

In het al even spectaculaire en even glazen decor van *Così fan tutte* bleek dan plots wel alles te kloppen. In dat decor mocht je alle mogelijk symbolen zoeken en vinden – van de spiegel van het leven tot het rad van fortuin – maar zij zijn niet het wezenlijke van het werk van Joosten: dat is het directe plezier aan het theater, het tempo van de komedie, de honderden liefdevol uitgewerkte details, de scherpe tekening van de personages, de glimlach en het traantje. Met deze *Così* wreekte Joosten glansrijk zijn veel te vroege debacle in Salzburg: met hetzelfde stuk zette hij een nieuwe standaard voor *Così* en voor zichzelf. Ook en vooral wat betreft de acteerkunst van de zangers. Ik citeer even uit mijn recensie voor *De Morgen*: 'Dat laatste heeft uiteraard ook te maken met de duivelse buffo-activiteit die de zangers op het toneel ten toon spreiden. Despina (Gabriele Rossmanith) is de vleesgewor-

den Italiaanse werkende klasse: zij leest Oggi maar kijkt zeker ook heimelijk op de kamers van het hotel naar de onnoemelijke programma's van de Italiaanse privé-zenders, zij heeft alles al gezien in het leven. (...) Don Alfonso (Knut Skram) is haar welstellender pendant: een van die grijzende heren die er per se als een film- of theaterregisseur willen uitzien. Ook bij hem is er geen zwak punt in optreden en zanglijn. Het sterkst acterende koppel is Dorabella (Graciela Araya) en Guglielmo (Urban Malmberg): de eerste een meisje dat eindelijk eens wat van het leven wil zien en daarenboven met haar tamelijk donkere stem boven verwachting goed is in deze rol (...); de tweede onbeschrijfelijk actief, vol loense blikken en hanerige bewegingen, vocaal bijzonder agiel en sonoor.

Ferrando (Iain Paton) en Fiordiligi (Véronique Gens) zijn van een ander type. Ferrando is in den beginne heel wat minder handig dan Guglielmo maar eens hij zijn doel heeft bereikt, straalt de triomf van hem af. (...) Gens mag de Franse trut, het verwende rijkelui-kind spelen en doet dat alsof ze het zelf zou zijn. (...) Al deze rollen zijn zeker al met nog meer

vocale subtiliteit gezongen; toch is dit een volstrekt efficiënt en bij momenten zelfs sprankelend buffo-ensemble, dat zo nodig ook over een licht tragische ondertoon beschikt.' Zo en niet anders moet het in een opera buffa.

Synthese

In andere genres moet het anders. Joosten debuteerde in de Munt met Verdi's *Un Ballo in Maschera*, een vreselijk en noodlottig verhaal. Het wolfjizer van het melodrama loert dan al snel om de hoek en Joosten kon het niet altijd vermijden. Verdi vraagt ook om 'grotere' zangers dan Mozart of Rossini; vaker nog dan in *La Cenerentola* zag je dus klassieke poses ontstaan: aria's met het gezicht naar de zaal (en dus naar de dirigent), duetten naast elkaar, de man schuin achter de vrouw, beiden met de blikken op oneindig. Dergelijke traditionele operagestiek zorgde hier voor een eerder kunstmatig resultaat (dat bij een wederopvoering in 1995 wel enigszins werd gemilderd).

Dan bleek Joosten zich meer thuis te voelen in het warmere, volkse, hitsiger temperament van *Carmen*. In tegenstelling tot de

meeste Verdi-opera's is Bizets 'opéra comique' (dat betekent Franse opera met gesproken dialogen) geen leerstuk over emoties maar een realistische volkstragedie. Met behulp van enkele van zijn fetisj-zangers (onder wie Graciela Araya als Carmen) lukt hem weer een soms grauwe en soms opflakkerende, bijna cinematografische uitbeelding van de passies van de personages, met toetsen van exotisme maar zonder al te veel toeristische flair. Spanje blijkt ook een land van geweld en onderdrukking, niet alleen van trots en doodsverlangen. Naast de persoonlijke uitdrukingskracht waren in dit stuk echter ook prachtige voorbeelden te zien van een andere wezenstrek van de opera: het werken met tamelijk grof geborstelde tableaux, die een scenisch correlaat kunnen krijgen in klare ruimte-indelingen. De scène waarin de torero zich voorbereidt op het gevecht en uiteindelijk geconfronteerd wordt met zijn liefde en zijn dood was er door zijn klare vlakverdeling een al bijna te duidelijk voorbeeld van.

Een soortgelijke aanpak en logica bleek uit Joostens laatste Verdi-enscenering, *Rigoletto*. Het werd een briljante maar ook aangrij-



pende synthese van zijn werk voor het muziektheater. Eenzelfde sfeer van (door godsdienst, moraal en fatsoen) onderdrukte passie in een Zuiders land, weer een vervaging van de door elkaar lopende vertelniveaus zoals in de film, weer een afwisseling en interactie van strak gecomponeerde beelden en een realistische maar uitvergroete acteertrant. Dit concept blijkt in de praktijk een onvermoede kracht te hebben, want het lost in één klap de problemen van het stuk op: de eeuwig terugkerende vervloeking wordt de burgerlijke ideologisering van het misdadige cynisme; de onwaarschijnlijkheden van bepaalde scènes – meer bepaald de ontvoeringsscène en de slotscène – worden opgezogen in de absurde logica van operette, musical en film; de ethische veroordeling van de decadentie krijgt een tegenwicht in het cynische realisme van verkrachting en moord.

De vooruitgang die Joosten heeft gemaakt van zijn eerste operaregies tot deze *Rigoletto*, en tevoren ook in *Così fan tutte*, is niet alleen verbluffend maar ook duidelijk thuis te brengen in enkele categorieën. De eerste is eerder triviaal en is misschien meer een verdienste

van zijn scenograaf. Het decorbeeld is niet alleen overweldigend maar vooral ook een eenheid geworden door heel het stuk heen, ook als het – zoals in *Rigoletto* – zelfs niet schijnbaar een eenheidsdecor is. De tweede is essentiël: Joosten heeft een eenheid gevonden tussen zingen en acteren, die voor jonge, flexibele zangers hanteerbaar is en door anderen kan geïmiteerd worden (ook als het dan misschien geen eenheid meer is maar een compromis). En ten derde: Joosten heeft een juiste invulling gevonden voor een van de belangrijkste aspecten van de tragische opera, namelijk de pathetiek. Joosten: 'Pathetiek trekt mij aan. Ik vind pathetiek meer en meer de enige vorm om emoties te uiten. Het is zo groot, zo geweldig, het kent geen nuances. Het is ofwel niets, ofwel dat. De interessante zone tussen het niets en de pathetiek, waar gevoelens van richting kunnen veranderen, waar emoties kunnen rijpen of afbrokkelen, is op een of andere manier weggevaagd. Je komt alleen in de extremen terecht.'

Het lijkt spijtig dat hij net op dat moment de opera verlaat. 'Maar,' zo zegt hij, 'ik wil wel het een en ander uit de opera meenemen naar

het theater, net zoals ik omgekeerd heb gedaan.' En wat dan wel? 'Meer pathetiek bijvoorbeeld maar ook meer muzikaliteit en poëzie. Mensen uit het theater spotten altijd over wat zangers niet kunnen. Misschien kan ik aan acteurs leren wat zangers meer hebben: vak-kennis, kunde, techniek. Ons opzet is ook om met het Toneelhuis nauw te gaan samenwerken met een operahuis en met allerhande mengvormen van theater en muziek. Niet om nieuwe vormen te zoeken; het grote zoek naar nieuwe vormen – dat weten we al van bij Tsjechov – is de grootste onzin. Nee, we willen weer theater gaan maken voor de grote zalen, met de grote middelen. Het moet gedaan zijn met de marginaliteit en de navelstaarderij die heerst in het theater, het theater voor de buurman die toevallig ook theater maakt. We moeten niet bang zijn om de mensen te confronteren met het grote pathos, maar dan moeten we natuurlijk ook gaan zoeken naar een techniek om dat te gaan brengen.' Dat maakt ook de operarecensent nieuwsgierig.

Così fan tutte - De Vlaamse Opera / Annemie Augustijns

