

# Claustrofobische allures van een merknaam

## ROBERT WILSON'S SCHIJNHUWELIJK MET DE OPERA

De gestileerde soberheid kan maar niet op in *Alceste*, de opera van Gluck die Robert Wilson onlangs in de Munt regisseerde. Het is niet de eerste keer dat de spraakmakende theaterherformer zich aan het genre waagt. Steeds vaker ook hoor je dat opera hem op het lijf geschreven is. Maar is dat wel zo?

1. Op het einde van de 17<sup>de</sup> eeuw was de rek uit de opera. De Franse *tragédie lyrique* leek niet vatbaar voor een opknopbeurt, en ook de pompeuze Venetiaanse opera wist geen vuist te maken. De 18<sup>de</sup> eeuw daarentegen trapte af met de *opera seria*, een soort 'ernstige opera' die perfect in het plaatje van het opkomende rationalisme paste. Het nieuwe genre was verrassend direct: niks barokkerige uitspattingen, maar alle ruimte voor stilistische eenvoud. De stap naar een streng getrimd formalisme was dus gauw gezet. In de handen van librettist Pietro Metastasio kreeg de *opera seria* zo haar eigen dogma: een mythologische plot werd geperst in steevast drie bedrijven, strak opgesplitst in recitatieven en aria's. Dienden de recitatieven vooral om het verhaaltje bij elkaar te rapen, in de monologische aria's draaide alles om hartstochtelijke, poëtische meditaties. En net in die vocale kunststukjes kon een componist al zijn muzikaal-dramatisch talent kwijt.

Maar: nieuwe kruid, oude wijn. Ook de *opera seria* bleek na een halve eeuw niet berekend op de maniëristische uitwassen waartegen ze eens tekeer ging. Hoe belangrijker de aria werd, hoe meer zangers arbitraire eisen stelden aan de componist. Het resultaat? Weinig drama, verpakt in vocaal glitterpapier. Van de belofte om heldere, vatbare en natuurgetrouwe operamuziek te schrijven, bleef niet veel meer over. Reden genoeg om een hervorming af te roepen. 'Natuurlijkheid' werd vanaf pakweg 1750 hét modewoord, en de weg daar naartoe lag in het afzweren van de al te starre Metastasio-doctrine. Koren en ensembles werden uit de vriezer gehaald, recitatief en aria wisselden elkaar soepeler af. Zo kreeg het eigenlijke drama meer

ademruimte, én meer geloofwaardigheid.

Peetvader van deze reformatie was zonder twijfel Christoph Willibald Gluck. Omstreeks 1760 toonde Gluck met *Orfeo ed Euridice* en *Alceste* hoe je operamuziek aan de handeling moest vastknopen. In deze opera's primeerde het drama, werd de orkestpartituur interessanter en was vervelende, vocale acrobatiek helemaal uit den boze. En: geen hervorming zonder manifest. In de opdracht die aan *Alceste* voorafging, zette Gluck –het drukdoenerige operaklimaat beu– zijn innovatieve gedachten op een rijtje. In dit voorwoord werd gepleit om de muziek te beperken tot haar ware taak: het dienen van de poëzie ten behoeve van de expressie en de situaties van de plot. Gesneden koek voor jonge componisten die de Verlichting aan de borst drukten.

2. Het voorwoord tot *Alceste* mag dan wereldberoemd zijn, origineel zijn Glucks ideeën allerminst. Meer nog dan een straffe reactie op toenmalige misstanden, is de tekst een platoonsaristotelisch ingekleurde verdediging van het operagenre. Wat wil zeggen dat de mimesis, de nabootsing van de werkelijkheid, het kernbegrip vormt waartegen een opera afgewogen wordt. Gluck geloofde alvast dat je, om een drama realiteitsgetrouw en muzikaal weer te geven, je niet op weelderige poses moet verlaten.

Het lastige zit 'm natuurlijk niet in het verklanken van een stormpje of een jachttafereel. Daarvoor laat geen enkele componist de handen wapperen: wat rollende pauken en een handjevol hoorns, en de klus is half geklaard. Nee, dé compositorische uitdaging van opera is net haar vertrekpunt: hartstochten en gevoelens.

Al sinds het ontstaan van opera aan het 16<sup>de</sup>-eeuwse, humanistische hof in Firenze wordt het genre gedekt door gelijkaardige verdedigingsmechanismen. Opera was nu eenmaal van bij de start meer vatbaar voor mimetische speculaties dan eender welke andere muziekvorm. Want opera is niet louter muziek. Het is ook *all looks and entertainment*: dramatisch sentiment, tragische hartstochten en verhitte gevoelens. Net omdat het genre muziek én drama verenigde in periodes waarin het toneel de realiteit braafjes gehoorzaamde, werd van opera eenzelfde piëteit verwacht. De eis tot natuurgetrouwheid is dus in hoofdzaak een theatrale erfenis.

Met allerlei compositorische narigheden tot gevolg. Operamuziek is immers geen absolute muziek, zoals een symfonie of strijkkwartet, maar is *au fond* functionele, af en toe illustratieve, 'theatermuziek'. *Musica teatralis*, zo je wil, die niet beter of minder dan absolute muziek is. Enerzijds biedt ze net zoveel esthetische verstrooiing. Anderzijds biedt ze ook iets anders: plezier in het herkennen van niet-muzikale elementen. En net dat schept moeilijkheden. Door het hoofd van elke operacomponist suist de vraag hoe menselijke gevoelens, emotionele en gevoelsmatige expressies uit het drama omgezet moeten worden in muzikale vormen. Want het lastige zit 'm natuurlijk niet in het verklanken van een stormpje of een jachttafereel. Daarvoor laat geen enkele componist de handen wapperen: wat rollende pauken en een handjevol hoorns, en de klus is half geklaard. Nee, dé compositorische uitdaging van opera is net haar vertrekpunt: hartstochten en gevoelens.

3. Een gebrek aan emotionele spankracht – geen enkele operacomponist wil ervan beticht worden. Knap vervelend, want hoe bespeel je de gevoelswaarde van muziek, als je de provocerende eis tot mimesis slikt? Welke toonaard drukt jaloezie uit? Welk instrument ijdelheid? Maar ook: weerspiegelt wat een operacomponist ons voorschotelt niet eerder zijn eigen, unieke gevoelsleven? En wat als de gevoelswaarde van muziek nu eens historisch bepaald zou zijn?

Op de vragen staat alvast geen vervaldatum, want ze zijn alle terug te voeren tot één, ontvullende basisgedachte: muziek is abstract, en niet descriptief. Als muziek ondubbelzinnig concrete gevoelens of handelingen kon uitbeelden, hoefde Gluck niet in zijn pen te kruipen. Opera zou een pak toegankelijker zijn. Beter nog, alle muziek zou illustratieve opera- of theatermuziek zijn.

Zo'n vaart loopt het gelukkig niet: muziek be-tekent immers niets. Toch is het even onmiskenbaar dat de meest doortastende muziektheorie uit de moderne tijd de theorie is die aan muziek een 'emotionele inhoud' of een 'emotionele stimulus' toeschrijft. Geen enkele andere opvatting ligt makkelijker in de mond dan deze dat muziek iets 'representeert' dat beschrijfbaar is in termen van emoties of gevoelens. Dat maakt muziek misschien wel representatief, maar daarom nog niet descriptief. Nooit zullen we de vinger kunnen leggen op wat muziek nu eigenlijk 'te zeggen' heeft. En dat is maar goed ook. Zo blijft de vraag hoe je menselijke gevoelens in muziek capteert, stevig overeind. Net zoals het ambigue karakter van opera. Opera is dan ook –op z'n zachtst gezegd– een *onmogelijke* kunstvorm. Nu eens uitgedaagd door de dictatuur van de nabootsingswetten, dan weer geplaagd door het besef dat de mimetische waarde van muziek quasi nihil is.

4. Al in het begin van zijn onvolprezen boek *Opera as drama* legt Joseph Kerman de kaarten op tafel: 'Opera is a type of drama whose integral existence is determined from point to point and in the whole by musical articulation.'<sup>1</sup> De definitie, alsook de niets verhullende titel van zijn boek, legt de vinger op een zere plek in het debat: wat is opera? Waar Kerman het houdt bij de stelling dat opera 'muzikaal drama' is, hoor je vandaag de dag steeds meer stemmen opgaan voor de meer sensitief-intuïtieve stelling dat opera 'dramatische muziek' is.

Is opera muziek of drama? Zoals steeds zal de waarheid wel ergens tussenin liggen. Beide opvattingen zijn geen stilzwijgende, exclusieve visies op, maar alternatieve, of liever compatibele lezingen van het vraagstuk opera. Eigenlijk maakt het niet zo gek veel uit, want tussen de lijnen door lees je waar het werkelijk



Alceste ROBERT WILSON/THÉÂTRE DU CHÂTELET (PARIS) foto Johan Jacobs

om draait: muziek en literair drama zijn twee totaal verschillende kunstvormen, door een speling van het lot tot een langgerekt huwelijk gedwongen. De concrete betekenis van tekst valt niet zomaar samen met de abstracte uitdrukingskracht van muziek, zo weten we inmiddels. Dat maakt opera tot een schizofreen genre, waarvan de complexiteit alleen maar vergroot wordt door het gegeven dat opera geen concertant 'luisterdrama' is, maar een podiumkunst. Muziek, tekst en encenering: liefst drie theatraal-dramatische parameters die de kijkende en luisterende toeschouwer moet optellen. Een som die duur betaald wordt, daar er steeds meer waarde aan opera-enceneringen gehecht wordt. Het vereist van een operaregisseur een trefzekere feeling met het warrige en veellagige medium waarmee hij werkt.

Geen regisseur die méér afweet van het op een stapelen van diverse kunsten dan Robert Wilson, denk je dan. Regisseur, danser, auteur, performer, schilder, beeldhouwer, designer, videokunstenaar, decorbouwer, lichtingenieur, choreograaf, pedagoog, therapeut, entrepreneur. De werken van deze Texaanse *homme de théâtre*

worden dan ook onthaald als *Gesamtkunstwerke* – niet toevallig een term uit de operawereld. En inderdaad, met goed 25 opera-enceneringen in 18 jaar heeft Wilson zijn afspraak met het genre niet gemist. Maar maakt hem dat tot de geknipte operaregisseur, zoals het cliché het wil?

5. De successtory van Wilson begon in het New York van de broeierige jaren '60, wanneer een rist kunstenaars het gezicht van de hedendaagse kunst voorgoed veranderde. Happenings, Living Theatre, postmoderne dans, performances, Open Theatre, Warhol-films: het zou niet lang duren voordat deze artistieke uitpattingen de grote oceaan overstaken, om daar cultuurpuristen de bomen in te jagen. Toch wijst Wilson de overeenkomsten tussen deze bewegingen en zijn werk even snel als resoluut van de hand: 'I hated the theatre in the 60s. I was never part of that movement. I went against everything they were doing. I loathed the way their theatre looked. I had more in common with nineteenth-century theatre and vaudeville than with those groups. I was formalistic. I used the proscenium arch. When New York was going for minimalism in a big way, I was doing rich, baroque pieces.'<sup>2</sup>

Niet toevallig verwijst Wilson –wanneer hij over zijn vroege werk spreekt– steeds naar historische (19<sup>de</sup> eeuwse, barokke,...) en multiculturele theatervormen. Zijn theaterwerk schuurt dan ook dicht aan bij de *global village*-idee. De beeldentaal van Wilson gaat er prat op een door-dachte mix te zijn van diverse culturen. Door elementen uit tal van (theatrale) kunsten tegen elkaar uit te spelen, creëert Wilson een van elke vaste betekenis ontdane speelgrond die op mate-loos veel wijzen gelezen kan worden. Een groot deel van het plezier dat we beleven aan zijn enceneringen is bovendien de vrijheid en het gemak waarmee Wilson zijn karretje vollaadt met producten uit de artistieke wereldwinkel.

Trefwoord van dienst is dan ook 'formalisme': Wilsons enceneringen zijn niet realistisch, maar drijven voort op een abstracte vormelijkheid. Hij volgt geen realiteit, maar fabriceert er zelf één. Hoe abstract Wilson zijn bijeengesprokkelde beeldentaal ook vormgeeft, zijn producties zijn steeds representaties van een irrationele, maar toch herkenbare

werkelijkheid. Stoelen die in de lucht schommelen, gebouwen die in treinen veranderen, maar ook Garibaldi die met een ruimteschip temidden een groep dansende Hopi-indianen landt: het kan allemaal bij Wilson. Toch lopen we niet verdoemd rond in Wilsons 'alternatieve werkelijkheid'. Net zoals Alice op haar trip in Wonderland kunnen we ons –ondanks alle getoonde verwondering– best wel verzoenen met de logica-op-z'n-kop van Wilson.

Dit soort theatertaal lijkt aardig aan te sluiten bij wat we eerder zeiden over het operagenre. Ook opera is een muzikaal-dramatische representatie van de werkelijkheid. Maar, omdat de niet-descriptieve, abstracte aard van muziek een realistische betekenis ontbeert, zal opera nooit samenvallen met de werkelijkheid. Opera ligt daarom, net zoals Wilsons beeldenwereld, *jenseits* van de realiteit. Een analogie die ook hemzelf niet ontging. Niet voor niets noemde hij zijn eerste performances *silent operas*. In deze geluidsarme, vaak onbeschroomd langzame werken (*The Life and Times of Joseph Stalin* uit 1973 duurde liefst 12 uur) experimenteerde Wilson met bewegingen en lichaamsbewustzijn. Het resultaat, schuifende slows met langzaam wisselende beelden

in ijjige stilte, bezat een muzikaliteit die niemand ontging. 'Wilson *c'est le mariage du geste et du silence, du mouvement et de l'inouï*', zo schreef een verrukte Louis Aragon na het zien van *Deafman Glance*.<sup>3</sup>

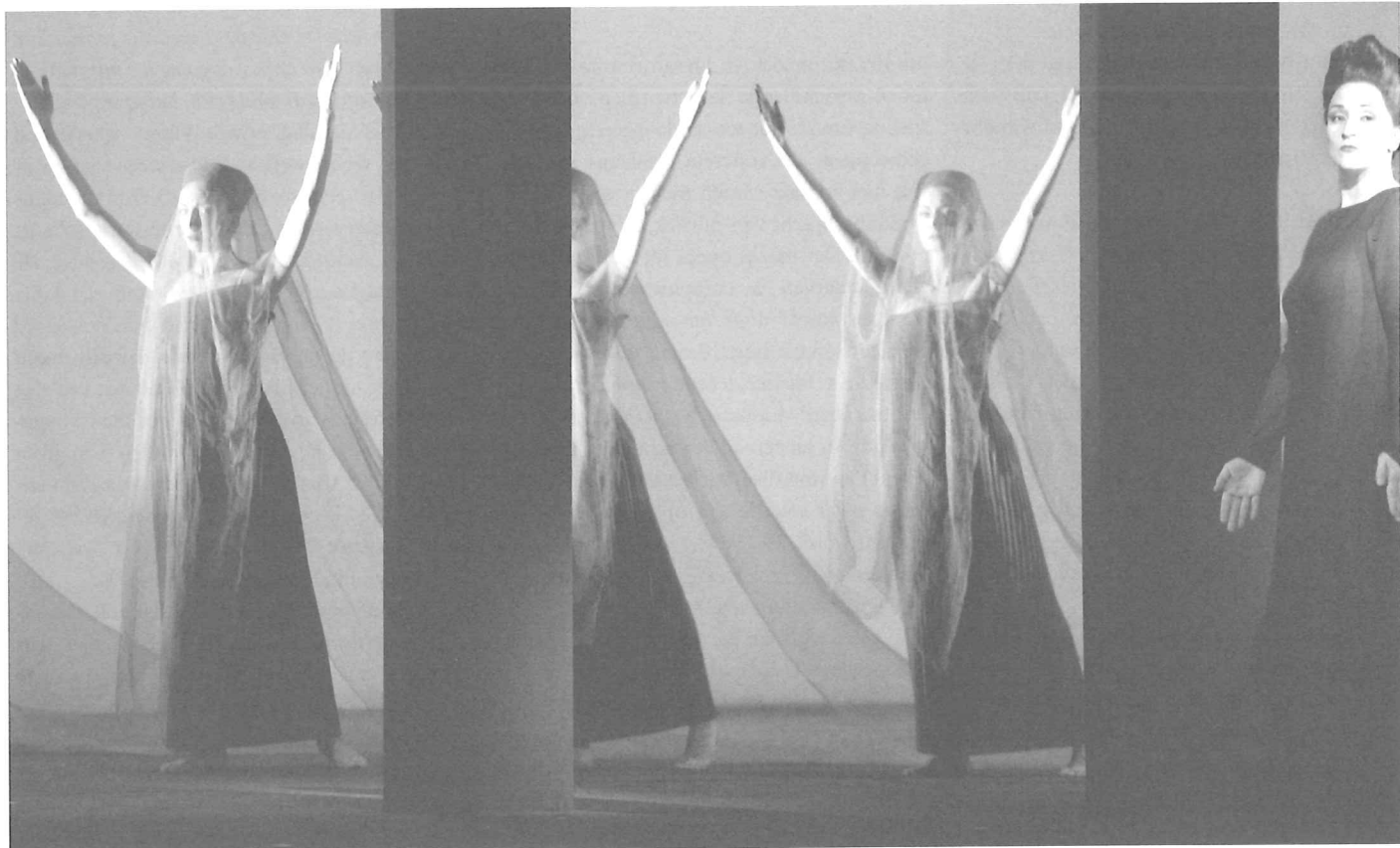
**6.** Hap Hath Hat Hap. Met deze puzzelachtige woorden begon *A Letter for Queen Victoria*, de voorstelling die Wilson in 1974 samen met zijn autistisch adoptiekind Christopher Knowles maakte. Terwijl aan zijn producties nog steeds geen lineair-dramatisch touw vast te knopen viel, ontdekte hij de deconstructieve mogelijkheden van de linguïstiek. Wilsons universum werd vanaf dan weliswaar soberder –zijn werk baadde in een meer gestileerde, minimalistische scenografie–, maar werd tegelijkertijd verrijkt met een soort non-taaltje. Wilsons fascinatie voor verstilde tijdloosheid ruimde voorgoed plaats voor tekstdevotie. Taal werd klank: opnieuw haakte Wilson in op muzikaliteit.

De belangstelling voor een gedeseantiseerd taalgebruik heeft Wilson nooit meer verlaten, ook niet sinds hij in de jaren '80 de beslissing nam om meer 'klassieke' toneelteksten te ensceneren. Een frappant besluit waar hij

zich nog steeds aan houdt. Aangestoken door de eigenzinnige theatertaal van Heiner Müller leerde Wilson een toneeltekst (zinvol of onzin) te behandelen als een autonome parameter. Beweging en tekst, maar ook licht, decor, muziek enzovoort worden afzonderlijk uitgewerkt. 'It's just like when you're driving a car and listening to Mozart. You look out the window and see the grass blowing and it looks like the grass is moving to the music. And maybe it is. Or you imagine a connection.'<sup>4</sup>

Sindsdien walst Wilson in zijn ensceneringen van klassieke stukken losjes rondom de tekst van Ibsen, Shakespeare of Büchner, zonder zijn regie eraan af te meten. Bewust, want Wilson, die elke semantische tekstverklaring van de hand wijst, wil niet dat zijn regies van theaterklassiekers als 'interpretaties' gelezen worden: 'I don't think that Shakespeare understood what he wrote. I am the kind of artist who does not want to pretend to understand what he is doing because I think that is a lie.'<sup>5</sup> Niet alleen theater, maar ook opera behoort tot het repertoire dat Wilson vanaf de jaren '80 met deze gedachte aanpakt. Mooi, want een regisseur die beweging en taal als muziek benadert, én het drama als autonoom gegeven onaangeroerd

Alceste ROBERT WILSON/THÉÂTRE DU CHÂTELET (PARIS) foto Johan Jacobs



laat, kan de schizoïde aard van het operagenre wel eens aanvaardbaar of aanlokkelijk maken.

7. Jammer maar helaas. Wilsons benadering van het operagenre neemt gelijk een valse start. En dat heeft alles te maken met zijn fascinatie voor tijd en tijdstructuren. Zo beperkt die interesse was in zijn vroege werk, zo obsessieel en doordacht is de aandacht die hij er achteraf aan besteden zal. Wilson begint stevast met het bepalen van hoe lang welke scène zal duren. De temporele structuren die hij uittekent, zijn slechts geraamten waarbinnen alles, maar ook niets kan gebeuren. Op opera is een dergelijke werkwijze niet van toepassing. Naast klassieke dans is opera de enige podiumkunst waarvan de temporele organisatie van begin tot einde vastgelegd is. Muziek heeft nu eenmaal te gehoorzamen aan een ritmische ontwikkeling, hoe statisch deze ook mag zijn. Net die voorgekauwde structuur zit Wilson niet lekker: in opera gaat hij gebukt onder een tijdstructuur die niet de zijne is. Zijn meest innovatieve opera-ensceneringen (*Einstein on the Beach*, *De Materie*, *White Raven*, *Monsters of Grace*, *The Temptation of Saint Anthony*) zijn dan ook niet toevallig deze waaraan hij zelf meewerkte en -schreef.

Niet alleen structureel, maar ook vormelijk loopt Wilsons hyperindividuele stijl zichzelf voor de voeten. Zo opent zijn beruchte anti-semantische aanpak wel in theorie de deur naar pluriforme lezingen, in de praktijk komen zijn gestileerde ensceneringen van theater- en operaklassiekers vooral neer op plaatjeskijkerij. De ontregelende, onwereldse beeldentaal botst niet zoals beloofd met de narrativiteit van de klassieke toneeltekst. Want, echt confronterend of subtiel kan je Wilsons taal niet langer noemen. Zo wordt in *Alceste* de scène gedomineerd door zowel geometrische figuren als kourosbeelden en dragen alle zangers Grieks ogende gewaden. Meer van dat in *Aïda*: piramidale constructies, Afrikaanse kostuums en desolate landschappen. Ook over *Madama Butterfly* lag een cultureel correct laagje vernis: geharkte zandperkjies, geschminkte spleet oogjes en verknijpte kimono's. Er zit een laf smaakje aan Wilsons huidige visuele cocktails. Rituele scènes worden stevast opgewarmd door een kunstig aangestoken vuurtje. De hemel bevindt zich boven je hoofd, onder de plankenvloer dreigt de onderwereld. En laat vooral niemand denken dat de zwartgeklede acteur dikke maatjes is met die in het wit. Origineel? Uitdagend? Nou moe. Deze ensceneringen nemen zichzelf nooit op

Rituele scènes worden stevast  
opgewarmd door een kunstig  
aangestoken vuurtje. De hemel  
bevindt zich boven je hoofd, onder de  
plankenvloer dreigt de onderwereld.  
En laat vooral niemand denken dat de  
zwartgeklede acteur dikke maatjes  
is met die in het wit. Origineel?  
Uitdagend? Nou moe.

de hak, dagen niet uit en lijken wel afdankertjes uit Wilsons zelf gecreëerde visuele truken-doods. Acteurs en zangers, fraai uitgedost en elegisch bewegend voor een metershoog canvas van koningsblauw licht. Het moet gezegd, het oogt mooi. Maar om het in elke voorstelling opnieuw voorgekauwd te krijgen? Stilaan krijgt Wilsons esthetica de claustrofobische allures van een merknaam: waar deze vroeger het medium theater nog in vraag stelde, is ze vandaag een roestvast cliché geworden.

8. Laten we ons niet blind staren op de verflenste beeldenpracht. Het échte probleem zit 'm uiteraard elders. Wanneer Wilson diverse theatrale parameters (tekst, muziek, licht, beweging, decor,...) naast of op elkaar plaatst, zonder ze op elkaar af te stemmen, komt hij alvast tegemoet aan de ambigue natuur van opera. Door muziek en tekst zo een absolute autonomie te verlenen, slaagt hij er alvast in om het complexe genre bevattelijk te maken. Jammer genoeg is deze benadering even *high-brow* als simplistisch. Zijn werkwijze laat ruimte om tekst, muziek, drama en enscenering zowel 'naast elkaar' als 'samen' te begrijpen, maar zo'n opsplitsing is de meest eenvoudige oplossing van het probleem opera. Beter, Wilsons analytische geest toont dan wel de afgrond tussen tekstuele betekenis en muzikale representatie, maar slaat geen bruggen.

Wilson wil alle parameters naast elkaar plaatsen, teneinde nieuwe betekenissen te creëren. Maar, geen confrontatie zonder communicatie. Dat de formalist zich niet voor elke vorm van theatraal realisme interesseert, mag hem uiteraard niet kwalijk genomen worden. Toch zijn de opera's die Wilson aanpakt stuk voor stuk geplukt uit de West-Europese canon, en te vertalen in reële (intellectuele, emotionele, morele,

praktische, relationele) conflictsituaties. Hoe vergezocht de plot van deze werken soms mag zijn, de thema's die er in uitgewerkt worden verwijzen steeds naar de reële wereld van het menselijke handelen. Het probleem is niet dat Wilson met een formalistische strategie realistische stukken regisseert, maar dat zijn aanpak aan de reële conflictsituaties van deze stukken voorbijgaat. Want een opera is uiteraard méér dan alleen maar noten en woorden. Niet zo voor Wilson, die wel de *tekst* en de *muziek* van een stuk lijkt te regisseren, maar –uit angst om te interpreteren– niet ingaat op het *onderwerp* ervan. Alsof hij niet anders kan. Met als gevolg dat er bij gebrek aan interactie tussen regie en stuk geen nieuwe betekenissen kunnen ontstaan. Of anders, dat de kijkervaring van de toeschouwer vrijblijvend, al te vrijblijvend wordt. Daarbij komt de integriteit van zijn keuze om opera- en theaterklassiekers te ensceneren flink op de helling te staan. Want waarom kijken naar een enscenering die niet communiceert met het werk dat geënceneerd wordt?

9. Simplistisch gesteld: Wilsons aanpak werkt perfect wanneer hij zijn opera's en theaterstukken zélf uitwerkt, knipt of aan elkaar plakt; zodra hij anderen stukken aanpakt zonder deze te her- of verwerken, stapelen de bezwaren zich op. Uiteindelijk breekt Wilson de tanden stuk op de ambiguïteit van het operagenre. Even eenvoudig, maar niet langer simplistisch, is dan ook de vraag of Wilsons verhouding tot opera niet een waarschuwing voor elke operaregisseur inhoudt.

Gluck vond dat de muziek zich aan te passen had aan het drama. Vandaag de dag, op meer zintuiglijke, postdramatische podia kan muziek perfect op zich staan en zélf het drama uitmaken – Walter Hus' recente operatrilogie is daar een mooi voorbeeld van. Welke gedaante opera aanneemt, drama of muziek, is van geen belang. Beide kunstvormen zullen steeds present zijn en elkaar steeds opnieuw bevragen. Dé uitkomst bestaat wellicht niet. Maar laat dat geen excuus zijn om niet op zoek te gaan naar antwoorden. ●

- 1 Kerman, J.: *Opera as drama*, New York, 1956, p.13.
- 2 Robert Wilson, in: Holmberg, A.: *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, 1996, pp.2-3.
- 3 Aragon, L.: *Lettre ouverte à André Breton sur 'Le Regard du Sourd', Part, la science et la liberté*, in Brecht, S.: *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, New York, 1978, p.435.
- 4 Robert Wilson, in: Shyer, L.: *Robert Wilson and his collaborators*, New York, 1989, p.xvii.
- 5 Robert Wilson, in: Marranca, B. & Dasgupta, G.: *Conversations on Art and Performance*, Baltimore, 1999, p.174.