

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.'¹ 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.'²

Niet toevallig verwijst Wilson –wanneer hij over zijn vroege werk spreekt– steeds naar historische (19^{de} 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