

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, schuifelende 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

