



Foto Eric Peustjens

Niets te vertellen en toch vaak mooi

# Peter Sellars: het woord en de daad

Na zijn stormachtige doorbraak in de Verenigde Staten overrompelt de kwajongenachtige Amerikaanse regisseur Peter Sellars nu ook West-Europa. Brussel en Amsterdam horen tot de voornaamste uitvalbases op die veroveringstocht. Johan Thielemans zag er vorig jaar reeds *Ajax*, en keek nu naar *Giulio Cesare in Egitto* (Munt-schouwburg) en *Nixon in China* (Stopera). Hij is bepaald niet onder de indruk van wat het nieuwe wonderkind hem mee te delen heeft, maar vergeeft veel ter wille van Sellars' accurate theaterkunnen.

Hij zegt dat hij een intense afkeer heeft van regisseurs die de actie van klassieke stukken naar de tegenwoordige tijd verleggen — "updating", foei! Als je het lijstje van zijn eigen regies nakijkt, merk je dat hij zelf Sofokles' tragedie *Ajax* naar het Washington van de Amerikaanse militairen verplaatst, Haydns *Armida* in Vietnam laat spelen, Händels *Orlando* in Cape Canaveral, Mozarts *Così fan tutte* in een hamburgertent dropt met Vietnam-veteraan inclusief, Händels *Giulio Cesare* in Egitto naar een vaag Beiroet verplaatst en *Le Nozze di Figaro* een onderkomen laat vinden in de decadente, luxueuze Trump Towers op New Yorks Fifth Avenue.

Woord en daad, ze schijnen bij de spreker, Peter Sellars, weinig met elkaar te maken te hebben. Laten we nog even verder luisteren naar deze innemende polemist, en bevlogen enthousiasteling. Hij zegt dat hij Nixon als een held beschouwt, maar wat we in Amsterdam als *Nixon in China* te zien kregen, was niet veel meer dan tamme ironie. Hij zegt dat een produktie heel vlug moet gemaakt worden, maar besteedt aan de reprise van *Giulio Cesare* twee maanden voorbereiding.

Hij zegt dat hij moet lachen met die Duitse regisseurs die streven naar de perfecte versie — ach, toneel is eerst

en vooral vergankelijkheid —, maar zelf doet hij niets liever dan na een première verder repeteren om toch nog een gebaar te corrigeren, het ritme van een scène bij te schaven.

Hij zegt dat elke vertoning anders is, en dat onder de invloed van het werk na de première de vertoning er vaak helemaal anders uitziet, dat ze zelfs een andere betekenis kan krijgen, maar als je naar verschillende opvoeringen gaat kijken, merk je dat alles aan zichzelf gelijk blijft.

Hij zegt op de Zweedse televisie dat hij Ingmar Bergman flauw vindt, want die wil in grijze decors werken, moet je nagaan, maar hijzelf heeft in Glyn-debourne *The Electrification of the U.S.S.R.* in neutraal, grijze wanden gedaan.

Hij zegt dat 'echte' componisten het altijd hebben over het wel en wee van naties, en dat Verdi zo iemand is. "Dat klinkt ferm, maar het is onzin", merkt daarbij Lodewijk Brunt in de *Haagse Post* van 11 juni heel terecht op.

Als deze merkwaardige discrepantie tussen commentaar en werk zich bij een Vlaamse regisseur voordeed, dan zouden de theatercritici hem vil-len en vierendelen, maar Peter Sellars is Amerikaan, werkt in het internationale operamilieu, en wordt versleten voor wonderkind.

## Punk

In de kunst geldt een gouden regel: alleen wat er in een tekst, op een doek, of op een toneel gebeurt, is belangrijk. De woorden van de makers zijn randverschijnselen, die soms tonen dat iemand zichzelf scherp ziet, en die al even goed een schrill licht kunnen werpen op de blindheid van de maker tegenover zijn object. In dit laatste geval is het constateren van de misvatting interessant, of leuk. Maar de constatering kan een waardeoordeel over het object niet vervangen. In een tijd waar het interview met kunstenaars bangelijke proporties heeft aangenomen, moet dat vaak herhaald worden.

Het object dus. Of Peter Sellars als regisseur. Bij zijn theaterarbeid moet men twee elementen gescheiden houden: de interpretatie en de technische prestatie. Bij de behandeling van teksten zocht hij een invalshoek, waardoor die oude teksten een onmiddellijke werking kunnen uitoefenen op een hedendaags Amerikaans publiek. Op die manier krijgt de nieuwe lezing iets tegendraads en gedurfd. Het sluit ook nauw aan bij Sellars' "bekentenis" dat hij geen verbeelding heeft, zodat hij alleen kan aanwenden wat hij om zich heen ziet. Een oud kostuum heeft hij nog nooit zien dragen, dus kan hij



daarmee geen betekenis creëren, maar wat een punk vandaag in de straten van New York betekent, daar heeft Sellars, vanzelfsprekend, geen moeite mee. Punks worden daarom met veel graagte in de oude teksten geschoven: in Brussel zagen we een Egyptische prins tot *street kid* gedegradeerd, en zopas heeft New York een punk-Cherubino mogen verteren.

Vanuit dit "niet kunnen" — om Sellars nog even aan te halen — ontstaat een soort hedendaagse opvoering, waarbij de toeschouwer noch over het verleden noch over het heden iets duidelijk te weten komt. In *Ajax* ging het weliswaar over een post-Vietnam versie van de tragedie van Sofokles, maar voor Amerikanen was het niet duidelijk waarom het leger plots zoveel zwarte generaals telde. De mogelijke boodschap — dat alle Amerikaanse generaals zo knetter zijn als Marlon Brando in *Apocalypse Now* — kwam daardoor op onscherp te staan.

In *Giulio Cesare* werden zoveel tekens door elkaar gebruikt, dat de mogelijke nieuwe interpretatie uiteindelijk vastliep in het nietszeggende. Dat kwam omdat Sellars heel vlug een parallel had gezien tussen Julius Caesar en Ronald Reagan, beiden aan het hoofd van een imperium. Dat Egypte dan geen Beiroet is, dat een Egypti-

sche prins, vermomd als sadistische punk, geen echo vindt bij al de elegant geklede heersers van het Midden-Oosten, heeft allemaal weinig belang, omdat in de eerste scène de verschuiving in de tijd prachtig gewerkt heeft, wanneer Julius Caesar een persconferentie op zijn Amerikaans geeft. Die ene scène klopt wonderwel, maar daarna begint alles qua interpretatie

uit de haak te raken. Ten slotte wordt het *fun*, die veel meer met Broadwaypret dan met een politieke boodschap te maken heeft. Op dat punt was de *Aida* van Franz Marijnen bij de Opera voor Vlaanderen veel scherper, preciezer en bijtender.

## Politieke onzin

In *Nixon in China* ziet men de oppervlakkigheid helemaal de bovenhand halen. Sellars dacht dat het bezoek van Nixon aan Mao stof kon opleveren voor een opera. Het was zeker een politiek feit, met een grote invloed op de gang van de Koude Oorlog. *Nixon in China*: dat is de bekering van een communistenvreter; dat is de erkenning door een politicus dat praten altijd een menselijker strategie is dan het gebruik van wapens, kanonnen en vliegtuigen; dat is, in 1972, een ontmoeting vol dubbelzinnigheid, waarbij toenadering wordt gebruikt om langs een omweg een interessant akkoord met de Vietnamese vijand te kunnen afdwingen. Het is verzoening én verraad. Grote politiek dus. En de centrale figuur bij dit alles is de sluwe Henry Kissinger.

In de versie die Sellars met Alice Goodman gemaakt heeft, blijft van die achtergrond nauwelijks iets over. In een eerste bedrijf krijgen we een hyperrealistische reconstructie van de eerste dag van het bezoek. Het vliegtuig *The Spirit Of '76* ('76 is de datum van de Amerikaanse revolutie) landt, Nixon heeft een gesprek met Mao en een groot banket sluit de eerste fase af. In het tweede bedrijf begint het libretto duchtig te ontsporen. Eerst zien we hoe Pat Nixon als toeriste door Peking loopt (heel grappig), en dan krijgen we de scène in het Chinese theater. Hier blijkt Kissinger plots geëngageerd te zijn om in een ballet (magere choreografie van Marc Morris) de rol van het laagste krapuul te vertolken. Kissinger ziet daar geen graten in, maar Pat Nixon vindt de vernedering die de actrice daarbij moet ondergaan, zo gortig dat ze

*Giulio Cesare in Egitto* —  
Foto De Munt



*Nixon in China* —  
Foto Holland Festival

tussenbeide komt (realiteit met theater verwarrend, geloof ik). In het derde bedrijf is iedereen aan slapen toe. Alle belangrijke politieke figuren zijn even zichzelf, en in de Amerikaanse traditie van Hollywood-biografieën beginnen zowel Nixon als Mao over hun jeugd te dromen. Kissinger krijgt de meest opmerkelijke rol: hij vraagt waar het W.C. is en verschijnt daarna niet meer op het toneel. De betekenis van deze scène is, zowel binnen het werk als in de echte wereld, verward, onduidelijk en triviaal. Oppervlakkigheid is hier troef.

Toen de opera in Houston moest gecreëerd worden, hoopte de Sellars-ploeg dat er schandaal van zou komen. De autoriteiten zijn ook vooraf komen kijken, maar toen ze zagen wat het maar was, hebben ze glimlachend de première toegestaan. Hier was slechts een regisseur bezig die dacht dat hij aan politiek deed. De hele opzet was niet meer dan een kleinburgerlijke reductie van de feiten.



Ajax –  
Foto De Munt

## Theatermagie

Als theatermaker heeft men bij Sellars te doen met iemand die over een uitzonderlijke stielkennis beschikt. In elk van de voorstellingen zitten momenten van zijn verbluffend kunnen. Het eerste bedrijf van *Nixon in China* is een aaneenschakeling van geïnspireerd gebruik van ruimte, licht en beweging. Het eerste koor wordt bijvoorbeeld gezongen terwijl het brede, rode gordijn maar half wordt opgehaald. Dan gaat de hele, diepe ruimte open, waarin even later de neus van een echt vliegtuig uit de hemel neerdaalt. Dit stuk doek, in trompe-l'œil, maakt in zijn simpelheid een overdonderend effect. De reconstructie van een foto, die het publiek zich vaag herinnert, krijgt hier een extra-dimensie. Het is dank zij deze magische

meerwaarde dat het een bijzonder theatermoment wordt. De laatste scène van datzelfde bedrijf is opnieuw een minutieuze reconstructie van het officieel banket. Hier worden zoveel mensen met een uiterste precisie geleid, dat de toeschouwer alleen met opwinding en bewondering kan toekijken.

Ook in *Ajax* wist Sellars beelden en momenten te creëren, die een toeschouwer nooit meer vergeet. Hierin had hij een verregaand vervreemdingseffect aangewend. Ajax, de waanzinnige Griekse generaal, liet hij vertolken door een doofstom acteur, die zich van zijn tekentaal moest bedienen, terwijl het koor zijn woorden sprak. Het is een onwaarschijnlijk uitgangspunt, dat lijkt op een wat aberrante vondst, maar in de uitwerking bleek het daar ver bovenuit te stijgen, en de figuur van Ajax, met heftige gecodeerde gebaren, kreeg een onvergetelijke gestalte. De welsprekendheid van het gebaar is zelden zo sterk aangewend.

In *Giulio Cesare* bleken Sellars' kwaliteiten uit de manier waarop sommige rollen theatraal waren uitgewerkt. In deze *camp*-versie (Sellars: "Dit is geen *camp*!") van Händels opera was de acteursprestatie van Hermann Hildebrandt als Curio uitnemend. In deze bijrol, waar weinig zingen aan te pas komt, creëerde hij een perfect personage van Caesars veiligheidsagent. Op dezelfde artistieke hoogte stond Drew Minter: zijn moeilijke contratenorpartij zong hij virtuoos en deze muzikale beheersing van de tekst combineerde hij met een geestige, gedetailleerde uitbeelding van de punkfiguur Tolemeo. (Als interpretatie van de partij, wat op rekening van Sellars komt, is dit heel discutabel, maar in de concrete uitwerking was het schitterend). We kunnen moeilijk Susan Larson als voorbeeld aanhalen, omdat ze als zangeres door de vocale sterpartij van Cleopatra strompelde, en zo ver onder de maat bleef van de actrice, die met Amerikaanse aanstekelijke energie de Egyptische koningin neerzette in de puurste musical-stijl, eerder *Annie Get your Gun* dan *Cleo on the Nile*. (1)

## Vakmanschap

In elk van deze voorbeelden ziet men de sterke kwaliteiten van het Amerikaans theater: beweeglijk, intens, stralend van een door indringende training verworven vakmanschap. Zonder dat vakmanschap, vinden ze, kan men niet beweren van theater te houden. Men knope dat in de *discordante* oren. Sellars is hier een uitstekend voorbeeld van een theatercultuur waartoe de dag van vandaag Gregory Mosher, Sam Shepard, John Malkovich of Elizabeth Lecompte behoren.

Bij Sellars doet zich het fenomeen voor, dat hij zich op de opera geworpen heeft, een genre dat als theater in het algemeen onavontuurlijk is in de Verenigde Staten. Hierdoor krijgen

zijn prestaties dubbele aandacht. Plaatst men zijn opvoeringen in een breder kader dan zijn ze niet zo uitzonderlijk. *Giulio Cesare* moet als spektakel onderdoen voor *The Whizz* op Broadway, of voor *Les Misérables* van Trevor Nunn in de Londense West End. En als poging tot politiek theater staat *Nixon* op even wankele basis als *Evita*, alleen toonde regisseur Harold Prince, als manipulator van de toneelmachine, zich daar de meerdere van zijn jonge confrater.

Dat alles neemt niet weg dat een vertoning geregisseerd door Sellars de moeite waard blijft, niet omdat hij gave produkten weet af te leveren, maar wel omdat hij steeds een fijne neus heeft voor spektakelmomenten, waar zijn ambachtelijke kennis plots doorstraalt en verhevigd wordt door een flits van inspiratie en visie. En als Sellars geïnspireerd is, dan is dat goed.

Johan Thielemans

**GIULIO CESARE IN EGITTO**  
muziek: Georg Friedrich Händel;  
muzikale leiding: Craig Smith; regie: Peter Sellars; decor: Elaine Spatz-Rabinowitz; kostuums: Dunya Ramicova; belichting: James F. Ingalls; met Jeffrey Gall, Hermann Hildebrandt, Sheila Nadler, Lorraine Hunt, James Maddalena, Susan Larson, Cheryl Cobb, Drew Minter.

**NIXON IN CHINA**  
muziek: John Adams, tekst: Alice Goodman; muzikale leiding: Edo de Waart; regie: Peter Sellars; decor: Adrienne Lobel; kostuums: Dunya Ramicova; licht: Jame Ingalls; choreografie: Mark Morris; met James Maddalena (Nixon), Carolann Page, Sanford Sylvan, John Duykers, e.a.; coproductie Houston Grand Opera, Brooklyn Academy of Music, John F. Kennedy Center, Washington, Los Angeles Music Center Opera Association en de Nederlandse Opera.

- (1) Opgemerkt moet worden dat Sellars muzikaal niet zo sterk omringd wordt. Verschillende rollen waren vocaal ondermaats bezet, en zijn vaste medewerker, dirigent Craig Smith, leverde een bijzonder slappe versie af van de vrij conventionele muziek van Händel. In een land waar mensen zoals Sigiswald Kuycken, René Jacobs, of Patrick Peire kunnen laten horen hoe het moet, heeft iemand als Craig Smith geen poot om op te staan. In de promotionele literatuur van de Munt wordt de man onterecht als specialist verkocht. Muziekminnend Vlaanderen weet nu wel beter.