

Peter Grimes in de Munt
en Billy Budd in de Vlaamse Opera

De bescheiden moderniteit van Benjamin Britten

Regisseur Willy Decker legt in de opera's van Britten
onvermoede theatrale kwaliteiten bloot. Door zijn voorstellingen
word je opnieuw nieuwsgierig naar werk dat je al vrij goed
meende te kennen, vindt Gunther Sergooris.

Als twee operagezelschappen die zich op een steenworp van elkaar bevinden, in hetzelfde seizoen twee werken van dezelfde componist in de ensceering van dezelfde regisseur programmeren, is het voor de hand liggend een zure opmerking over het ontbreken van enige coördinatie in het beleid van de heren directeurs te debiteren. Dat Willy Decker zowel in de Munt als in de Vlaamse Opera in het seizoen 1993-1994 een werk van Benjamin Britten mocht op de planken brengen, leek op het eerste gezicht van het goede te veel. Als het naderhand echter blijkt mee te vallen, kunnen we het met een gerust geweten hebben over het 'gelukkige toeval'. In dit geval leidde het tot een boeiende confrontatie met strategieën om de thematiek van Brittens werk te vertalen naar een hedendaags publiek toe.

Ter situering van Decker in het operagebeuren hier te lande: in het eerste seizoen 1981-1982 van de Mortier-directie studeerde Willy Decker als assistent van Hans Neugebauer diens regie in van de ook volgens Munt-maatstaven legendarisch geworden *Wozzeck* in de decors van Achim Freyer. Deze produktie wordt in maart 1995 in de Munt hernomen. Hans Neugebauer tekende vorig seizoen verantwoordelijk voor regie en decor van de jongste *Lohengrin*-produktie in de Vlaamse Opera; wat zijn aandeel betreft zal vooral het golvende en daardoor nagenoeg onbegaanbare speelveld in herinnering blijven. Gelukkig was er de directie van

Silvio Varviso en de stem van Gösta Winbergh die een en ander verteerbaar maakten. Achim Freyer zullen we in oktober in Brussel nu ook als regisseur aan het werk zien in de nieuwe produktie van *Tristan und Isolde*. Wordt deze produktie een 'Wiedergutmachung' na Deflo's en Frigerio's pompeuze miskleun in 1985?

In april 1984 zorgde Willy Decker, ook in de Munt, voor de realisatie van *Le Nozze di Figaro*. Decor en kostuums waren opnieuw van Achim Freyer, maar het oorspronkelijk concept stamde van Christoph von Dohnanyi, uit de tijd dat hij nog directeur van de opera van Frankfurt was. Ook hier fungeerde Decker min of meer als 'invaller'. Ergens is dat tekenend voor de bescheidenheid van de man die geen blitz-carrière maakte, maar slechts langzamerhand de aandacht op zich vestigde. De tijd van de grote doorbraak lijkt nu gekomen. In Oper 1993 werd zijn Keulse produktie van *Billy Budd*, die door de Vlaamse Opera overgenomen werd, door verscheidene critici als beste produktie van het jaar bestempeld. Zijn *Eugen Onegin* in Keulen werd in november 93 door Opernwelt als de beste regie van de maand bestempeld. En in 1994 was hij aan het werk in Amsterdam (*Wozzeck*) en in Brussel (*Peter Grimes*). Grote projecten staan voor de toekomst op stapel: Zimmermans *Soldaten* in Dresden en de *Ring des Nibelungen* in Leipzig. Een nadeel van deze drukke internationale activiteit werd al in Antwerpen merkbaar. De regisseur heeft de leiding van *Billy Budd*

overgelaten aan Sabine Hartmannshenn, een assistente. Dit is een ondeugd die in het operamilieu schering en inslag is en moeilijk te rijmen valt met serieuze artistieke bekommernissen. Ze heeft alles van doen met regisseurs die voor hun tijdsbesteding vooral economische maatstaven aanleggen. Het moet gezegd dat in Antwerpen de instudering blijkbaar met de nodige zorg verlopen is: het eindresultaat was behoorlijk.

Een miskend componist?

Dat Decker zich met twee opera's van Britten aan het Belgische publiek voorstelt, kan nauwelijks toeval genoemd worden. Er lijkt inderdaad sprake van een soort Britten-renaissance. Dat is ook het geval op de platenmarkt. Het is wel een feit dat bijna het volledige werk van Benjamin Britten, vaak onder zijn leiding, op Decca beschikbaar is. Dat is natuurlijk voor een hedendaags componist een ongekende luxe. Het bewijst de 'populariteit' van Britten, hoewel hij nooit een onomstreden componist geweest is. Vanuit progressieve hoek werd hem zijn al te gemakkelijke muzikale taal verweten. Hij heeft zich inderdaad altijd ver van atonaliteit, dodecafonie en serialisme verwijderd gehouden, hoewel hij bij Alban Berg gestudeerd had. Na zijn dood in 1976 werden zijn meest bekende werken nog wel opgevoerd, maar het leek of er eigenlijk nog weinig aan kon worden toegevoegd. Ze doken op in het repertoire, waar ze een haast onopgemerkt bestaan leidden: te braaf, te beschaafd, te beheerst voor deze chaotische tijd. Dit vermeende gebrek aan explosiviteit werd vaak met het eufemisme 'Engels' toegedekt. Nu doet zich het merkwaardige fenomeen voor dat in korte tijd drie nieuwe opnames van opera's van Benjamin Britten verschenen zijn: *Gloriana* onder Charles Mackerras, *A Midsummer Night's Dream* onder Richard Hickox en *Peter Grimes* o.l.v. Bernard Haitink met een fenomenale Anthony Rolfe Johnson in de hoofdrol.

Het heeft er alle schijn van dat een gelijkaardig herwaardering zich ook in het theater voordoet. In elk geval legt Decker bij Britten onvermoede theatrale kwaliteiten bloot. De essentiële stap die hij daartoe zet, is het achterwege laten van elke realistische anekdotiek. De libretti van zowel *Peter Grimes* als *Billy Budd* zijn in wezen vrij traditionele verhalen, waarin de uitwijding in de rich-

ting van een haast folkloristische milieuschildering niet geschuwd word. De onderwerpen lenen zich daar ook toe: het leven in een vissersstadje aan de Oostkust van Engeland in *Peter Grimes* en het zeemansbestaan op een oorlogsschip op het einde van de 18de eeuw in *Billy Budd*. Het gevaar van oppervlakkige historisering en plat realisme ligt voor de hand.

Een mannenopera

Wolfgang Gussmann duidt in zijn scenografie van *Billy Budd* de contouren van een schip aan. Er zijn elementen als touw en een kanon die aan een historische werkelijkheid refereren. Hetzelfde geldt voor de uniformen. Er is echter geen sprake van enige maritieme romantiek. De zee is slechts een grote foto tegen de achterwand van de speelruimte. Het publiek krijgt geen vrij zicht op zee, een gedeelte van het dek wordt door een zwart paneel aan het gezicht onttrokken. Een streng en overzichtelijk speelvlak, dat eerder claustrofobisch aandoet. Hier is geen ontsnappen mogelijk: het schip als 'a fragment of the earth, a floating monarchy, lost with all hands on the infinite sea'. Hier wordt een grote groep mannen tegen hun zin vastgehouden, geterroriseerd door draconische regels en lichtvaardig uitgedeelde straffen.

Toch duikt er in deze totalitaire microcosmos vol geweld en spanning een element van schoonheid en van goedheid op: Billy Budd.

In Antwerpen werd deze rol gezongen door Michael Kraus. Hij deed dat prachtig en hij maakte van zijn grote monoloog in de derde scène van het tweede bedrijf het vocale hoogtepunt van de avond. Een rijke, krachtige, warme bariton die in staat is deze lyriek integer en ingehouden te vertolken. Als acteur was hij op zijn best waar hij niet al te enthousiast voor de dag moest komen, want dat ontaardde tot molengewiek en een overspannen gestiek. Misschien ontbrak hier wel de krachtige hand van de regisseur. Toegegeven, dat naïeve enthousiasme van Billy Budd, die kinderlijke onschuld zijn moeilijk om geloofwaardig op de planken te brengen.

Misschien heeft Willy Decker in deze Budd iets te veel van Tadzio geprojecteerd. Hij belichaamt in *Death in Venice*, de laatste opera van Benjamin Britten naar de gelijknamige novelle van Thomas Mann, de volmaakte schoonheid. Hoewel Budd zeker bepaalde kenmerken met



Billy Budd, De Vlaamse Opera / Annemie Augustijns

deze figuur gemeen heeft, is hij aardser. Hij stottert, hij kan gewelddadig zijn, hij vertoont een groter scala aan emoties. Het probleem met dit personage is dat het zowel allegorische trekjes heeft als belichaming van menselijkheid en schoonheid, maar dat men anderzijds de behoefte gevoeld heeft het aannemelijk te maken door een vorm van psychologisch realisme. Dit dualisme blijft voelbaar. Nigel Robson had het op dat vlak makkelijker. Hij vertolkt de menselijke, al te menselijke Edward Fairfax Vere, de kapitein van de Indomitable, die in een positie gedwongen wordt waarbij hij niet anders kan dan Billy Budd ter dood te veroordelen. Deze rol is sterk vanuit het woord opgebouwd. Bij Vere vergelijk je automatisch met de interpretatie van Peter Pears, voor wie de rol geschreven werd. Pears beschikte niet over een stralende tenor, maar hij benaderde zijn rollen vanuit het woord, dat hij muzikaal en vocaal oplaadde. Op die manier heeft hij maatstaven geplaatst als liedzanger en als evangelist in de Bach- en Schützpassies. Robson toonde veel gelijkaardige kwaliteiten: een tenor die deze rol aanvat als een liedzanger, afstand doend van elk uiterlijk vertoon, strevend naar woordverstaanbaarheid. Hij is vanuit de meest complexe figuur, in hem komen alle filosofische, politieke en emotionele aspecten van het stuk tot

leven. Vere probeert zich te verzoenen met het oordeel dat hij gevelde heeft, het evenwicht dat hij hierdoor bereikt is evenwel twijfelachtig. Robson was een sober, maar intens acteur die deze voor opera ongewoon subtiele rol, beheerst en ingehouden vertolkte.

Zijn positie is deze tussen licht (Budd) en duisternis (John Claggart). In deze oncomfortabele positie heeft hij het niet voor niets vaak over de mist waarvan hij hoopt dat deze optrekt. Claggart, de man die de ondergang van Budd bewerkstelligt, is natuurlijk op de eerste plaats de typische slechte, die het vanaf het eerste moment op Budd voorzien heeft en voor wie maar één zaak telt, hem te vernietigen. Hij krijgt aan het einde van het eerste bedrijf een monoloog om zijn gedrag te motiveren. Hierin ontpopt hij zich als een soort Jago. Jaloersheid is zijn drijfveer: "No you cannot escape! With hate and envy I am stronger than love. (...) For what hope remains if love can escape? If love still lives and grows strong where I cannot enter, what hope is there in my own dark world for me?" Decker heeft Gidon Sax, de vertolker van Claggart, de geilheid die hem drijft laten beklemtonen. Op die manier wordt hij ook de door Budd afgewezen minnaar, die al zijn bewondering en liefde reserveert voor de kapitein "starry Vere".

In deze mannenopera, in dit opzicht

alleen te vergelijken met Janaceks *Uit een dodenhuis*, speelt de liefde een grote rol. Nochtans is *Billy Budd* niet uitsluitend een opera over homoseksualiteit, dit thema is ingebed in een gedifferentieerd geheel dat de rijkdom van dit werk uitmaakt. Willy Decker is erin geslaagd door een sobere regie in een gedepouilleerd decor het publiek de essentie van het werk voor ogen te voeren. Waarvoor je daarbij vooral getroffen wordt, is de humaniteit die uit deze opera spreekt: de dromen, verlangens, fouten en mislukkingen worden door de muziek niet toegeschud of opgeblazen, zij krijgen hun natuurlijke expressie in de geïnspireerde ambachtelijkheid van de componist, die laat horen dat hij schreef niet voor de eeuwigheid, maar voor hen die in het theater plaatsnemen.

Een tegen allen

Peter Grimes in de Munt was een nieuwe produktie. Het is de grote hit in het oeuvre van Benjamin Britten, veruit de meest gespeelde opera die na de Tweede Wereldoorlog (1945) in première ging. De thematiek is minder complex dan in *Billy Budd*: wegens zijn asociaal gedrag wordt Grimes door de dorpsgemeenschap verstoten. Nochtans wordt hij geobsedeerd door het verlangen naar integratie, de weg om deze te bereiken is volgens hem materiële welstand. Daarvoor is hij bereid erg ver te gaan, zover zelfs dat een van zijn leerjongens er het leven bij inschiet.

Ook hier gaat Willy Decker op een gelijkaardige manier te werk als in *Billy Budd*. Elk realisme wordt achterwege gelaten, het conflict van de enkeling met de gemeenschap krijgt een centrale alles overheersende plaats. In het voorspel zie je geen echte rechtbank waarin Grimes zich moet verantwoorden over de dood van zijn leerjongen. Er is een sterk schuin oplopend speelvlak met een overgedimensioneerde lege rechtersstoel. Grimes staat met de lijkstap in zijn handen helemaal alleen tegenover de groep, uniform aangekleed, compact optredend. Een sprekendere visualisering van het thema is nauwelijks denkbaar. Grimes probeert de kist aan de groep kwijt te raken, maar op het moment dat hij vrijgesproken wordt, duwt deze hem de kist opnieuw in zijn handen. Het gerecht uit zijn twijfel over zijn schuld, vóór de gemeenschap staat ze vast.

Nog ingrijpender gaat hij te werk in de

eerste scène van het eerste bedrijf. Hij laat deze spelen in de kerk, waar Grimes binnentreedt op zoek naar hulp om zijn boot binnen te slepen. Bij de opkomst van Grimes zingt het koor onverstoorbaar verder met het notenpapier voor de ogen. De enige die dat gebaar van verachting niet maakt is Ellen Orford, de dorpsonderwijzeres, die van Grimes houdt. Bij het slotkoor duikt dat beeld weer op. De hele gemeente heeft plaats genomen in de kerkbanken en houdt de muziekladen voor ogen. Ten slotte zal zelfs Ellen Orford het blad optillen en voor ogen houden. Grimes, de marginaal, is niet meer, orde en rust keren terug. Men kan volhouden dat er eigenlijk niets gebeurd is.

Deze abstrahering die het mogelijk maakt tot de essentie van het gegeven door te dringen, is voor een belangrijk deel het werk van scenograaf John Macfarlane. Hij heeft een kale ruimte ontworpen waar met een verschuiving of het open- of dichtklappen van de reusachtige achterpanelen beelden van indringende kracht ontstaan. Eenvoud en versobering die duidelijkheid in de hand werken, een ware verademing na heel wat produkties die letterlijk en figuurlijk onder het gewicht van hun decor gebukt gaan.

Decker beschikt in deze Muntproduktie over een goed op elkaar ingespeelde groep zingende acteurs. In de dagbladrecensies werden vooral de vocale kwaliteiten van Susan Chilcott (Ellen Orford) de hemel in geprezen. Dat was niet helemaal onterecht. Maar het was toch William Cochran die als Grimes zijn personage het meeste diepte meegaf. Deze Grimes is geen engel zoals Billy Budd, zijn gedrag vertoont pathologische trekjes. Wreedheid en tederheid, verlangen naar geborgenheid en afkeer van sociale bindingen voeren in hem een onbesliste strijd. Zijn ondergang is ook aan zijn eigen persoonlijkheidsstructuur te wijten, elke gemeenschap zou het met zo iemand moeilijk hebben, niet alleen die van De Borrough rond 1860 in Engeland. Dat is het wat Cochran duidelijk maakt; hij verdedigt zijn personage niet, hij zet het neer zoals het is, onevenwichtig en impulsief. Hiermee bevestigt deze tenor zijn theatrale mogelijkheden, die hij in de Munt reeds demonstreerde als Laca Klemen in Janaceks *Jenufa* en als een onhandige, naïeve, maar daarom niet minder gevaarlijke Siegfried in de *Ring* uit 1991.

Het is een van de weinige zangers die met zijn niet bepaald flaterende fysiek een personage tot leven kan wekken en een ruimte effectief kan bespelen. Hij heeft misschien niet de stem waar grammofoonmaatschappijen van dromen, hoewel hij onder de legendarische Otto Klemperer het eerste bedrijf van de *Walküre* opgenomen heeft, maar hij belichaamt ten volle het type van de zingende acteur die in staat is van opera theater te maken. We zijn dan ook nu al nieuwsgierig naar zijn Kurfürst in *Der Prinz von Homburg* van Hans Werner Henze die in maart 1995 in de Vlaamse Opera wordt opgevoerd.

Opnieuw nieuwsgierig

Als je als toehoorder door een voorstelling opnieuw nieuwsgierig wordt naar werk dat je al vrij goed meende te kennen, dan heb je een belangrijke avond meegemaakt. Dat is zowel in de Munt als in de Vlaamse Opera gebeurd. Het werk van Britten heeft nog iets te zeggen, de strijd van de muzikale ideologieën is gestreden. De muzikale talen leven naast elkaar en zij zullen beoordeeld worden naar hun communicatief vermogen en niet naar de theorie waaraan ze ontsproten zijn. Door dit pluralisme krijgt Britten, en met hem vele andere componisten, een nieuwe kans. Er is een accentverschuiving opgetreden van het zuiver compositorische naar de theatrale functionaliteit van muziek: van de theoretische naar de pragmatische aanpak. Dit kan alleen maar tot de verrijking en diversificatie van het operalandschap bijdragen. Dat deze muziek ernstig moet genomen worden, hebben zowel Stefan Soltesz als Antonio Pappano laten horen, zij hebben de intensiteit en de persoonlijkheid ervan laten spreken. En het publiek heeft deze keer geluisterd, het heeft er de zorg om de menselijkheid in onderkend die Brittens leven en werk domineerde. De belangstelling voor humane aspiraties, dromen en verwachtingen en het mededogen met hen die mislukken en resigneren, maken de bescheiden moderniteit uit van Brittens oeuvre in een tijd waarin economische principes prevaleren en de "markt totaal en totalitair heerst" (cfr. Geert van Istendael: *Open brief aan Jef Lambrecht uit Bekenntnissen van een reactionair*).

Gunther Sergooris