

zijn heel persoonlijke vormtaal, die op het naoorlogse Westerse theater zo een revolutionaire invloed uitoefende, jammer genoeg in zekere zin een gemakkelijk voorwendsel geworden om een echte confrontatie met en interpretatie van de klassieke werken die hij encenseert, uit de weg te kunnen gaan. Of het nu gaat om Stravinski's *Oedipus Rex*, of om Luigi Nono's *Prometeo*, of om Debussy's *Pelléas et Mélisande*: telkens zie je dezelfde obligate Wilson-elementen die aan die werken op zich echter meestal veel te weinig toevoegen.

Ook nu weer waren die Wilson-elementen present: een uitgestrekte, naakte Bühne met hier en daar enkele spaarzame decorelementen en rekwisieten; een reusachtig wit achterdoek waarop de egale belichting zich tot een cruciaal element in de vormgeving ontwikkelde; abstracte en zeer esthetiserende kostuums van Frida Parmeggiani; en een precies gechoreografeerde en a-emotionele bewegingstaal.

Nu kwamen al die elementen hier en daar ook samen tot een uiterst intense eenheid. Dat was het geval in de legendarische scène waarin Mélisande vanuit haar raam voor Pelléas zingt waarbij haar lange haren tot aan zijn voeten vallen. Wilson plaatste de beide geliefden in twee torentjes, het ene links voor op de Bühne en het andere rechts achter. Pelléas bevond zich lager dan Mélisande, en kon niet meer hogerop; het trapje van Mélisandes torentje reikte niet tot beneden. Zo kreeg de harde waarheid van deze liefdesscène heel scherp vorm: de geliefden zouden mekaar nooit bereiken. Ook de scène bij het begin van het vierde bedrijf waarin grootvader Arkel Mélisande tracht te troosten, als Golaud binnenkomt en haar mishandelt, was van een zelden geziene diepgang. Hier kreeg *Pelléas et Mélisande* dankzij de anti-anekdotische en strakvormelijke aanpak van Wilson een haast mythische dimensie: de personages werden oerfiguren die spraken uit de diepte der tijden. Bovendien werd duidelijk welke magie kan ontstaan vanuit de samenwerking tussen Wilson en fantastische performers als Dawn Upshaw en Robert Lloyd. Of de regisseur het nu wilde of niet, zij gaven zijn bewegingstaal een emotionaliteit mee die van een zeer ontroerende rijkdom was.

Jammer genoeg waren de hier beschreven scènes uitzonderingen. In het algemeen was

Wilson's encensering niet veel meer dan een vormkwesdie die in zijn eigen details verstrikt geraakte en Debussy's verpletterende werk met zijn ontzettende maatschappelijke consequenties, op pijnlijke wijze aan zijn lot overliet. Cambrelings doorvoelde leiding zette dat nog eens extra in de verf.

Stein

Peter Steins *Wozzeck* was in een ander bedje ziek, maar op merkwaardige wijze leidde dat in zekere zin tot eenzelfde resultaat. De jongste jaren lijkt Stein een voortdurend gebrek aan visie te willen maskeren. Ofwel achter een connectie met platte folklore, zoals vorig jaar in zijn encensering van de Oostenrijkse Alpenklassieker *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* met Weense monumenten als Otto Schenk en Helmut Lohner; ofwel achter een verstikkend soort academisme, zoals eveneens vorig jaar in zijn productie van Schönbergs *Moses und Aron*. Een academisme dat zich al uit in de vormgeving: voor *Moses und Aron* maakte Karl-Ernst Hermann een decor dat wel heel erg deed denken aan George Tsypins vormgeving voor Peter Sellars' *Saint-François d'Assise*. Voor *Wozzeck* schijnt Steins vormgever Stefan Mayer dan weer veel inspiratie bij Robert Wilson te hebben gevonden. Bij momenten een volledig naakte Bühne met een hel belicht achterdoek; de voortdurende geometrische opdeling van het speelvlak. Kortom: het ziet er allemaal goed uit en het doet erg denken aan het werk van bepaalde 'meesters', maar de warmte en de menselijkheid van 'the real thing' heeft het geenszins.

Dat laatste gold ook voor zijn encensering van *Wozzeck*, al is het erg moeilijk om de vinger te leggen op wat er mis ging in de voorstelling. Angstaanjagend was alleszins dat er op geen enkel moment enige emotionaliteit van op de Bühne het publiek bereikte, en bij Büchners ontroerende en zware thematiek is dat toch vrij verrassend. Stein schijnt zich uitsluitend te hebben geconcentreerd op een perfect ogende vormgeving, en op de navolging van de regieaanwijzingen, d.w.z. de uiteenzetting van het verhaaltje. Verder dan goedkope clichés geraakte hij in zijn tekening van de personages niet. *Wozzeck* als een operaversie van Sylvester Stallone, Marie als een vulgaire hoer

die zich sowieso aan iedere man verkoopt: zulke figuren doen de rijkdom van Bergs partituur geen recht, zijn oninteressant en ontroeren geenszins. Uiteraard deed een ongetalenteerd acteur als Albert Dohmen, als Wozzeck, de voorstelling geen goed.

Ook hier weer zette de briljante en rijke leiding van Claudio Abbado de emotionele armoede van Steins productie alleen maar in de verf.

Sellars

Aan Peter Sellars' encensering van Ligeti's *Le Grand Macabre* werkte ik zelf mee als regie-assistent: over het eindresultaat kan ik me dus moeilijk uitspreken. Toch lijkt er me op zijn minst een cruciaal verschil in aanpak tussen Sellars enerzijds en regisseurs als Wilson en Stein anderzijds, een verschil dat ten dele verklaart waarom het Sellars' voorstellingen niet ontbreekt aan de warmte en de menselijkheid die afwezig waren in *Pelléas...* en *Wozzeck*. Uiteraard heeft ook Sellars een heel uitgesproken visie op een werk voor hij de repetities start, en staan vormgeving en kostuums in functie van die visie of dat concept. Maar in tegenstelling tot wat velen denken vertrekt dat concept steeds vanuit een erg grondige en diepgaande poging om het betreffende werk in al zijn rijkdom te vatten. En, nog belangrijker, tijdens de repetities toont hij een enorme openheid om dat concept eventueel te wijzigen, bij te sturen of aan te vullen. Bij het zien van *Pelléas...* kreeg je de indruk dat het Wilson enkel te doen was om zijn eigen taaltje; bij *Wozzeck* was het dan weer overduidelijk dat Stein helemaal geen interessante visie op het werk had.

De balans van Mortiers pogingen afgelopen zomer om *Pelléas et Mélisande* en *Wozzeck*, twee klassieke twintigste-eeuwse opera's, alsnog hun eveneens klassieke productie op het festival van Salzburg te bezorgen, is dus dubbel. Muzikaal was het telkens een triomf, maar op theater vlak konden de encenseringen geen recht doen aan de status die de werken op zich reeds bezaten. Gelukkig zet Mortier zijn zoektocht naar een nieuwe generatie van jonge en klassieke regisseurs ongetwijfeld voort.