

laat, kan de schizoïde aard van het operagenre wel eens aanvaardbaar of aanlokkelijk maken.

7. Jammer maar helaas. Wilsons benadering van het operagenre neemt gelijk een valse start. En dat heeft alles te maken met zijn fascinatie voor tijd en tijdstructuren. Zo beperkt die interesse was in zijn vroege werk, zo obsessieel en doordacht is de aandacht die hij er achteraf aan besteden zal. Wilson begint stevast met het bepalen van hoe lang welke scène zal duren. De temporele structuren die hij uittekent, zijn slechts geraamten waarbinnen alles, maar ook niets kan gebeuren. Op opera is een dergelijke werkwijze niet van toepassing. Naast klassieke dans is opera de enige podiumkunst waarvan de temporele organisatie van begin tot einde vastgelegd is. Muziek heeft nu eenmaal te gehoorzamen aan een ritmische ontwikkeling, hoe statisch deze ook mag zijn. Net die voorgekauwde structuur zit Wilson niet lekker: in opera gaat hij gebukt onder een tijdstructuur die niet de zijne is. Zijn meest innovatieve opera-ensceneringen (*Einstein on the Beach*, *De Materie*, *White Raven*, *Monsters of Grace*, *The Temptation of Saint Anthony*) zijn dan ook niet toevallig deze waaraan hij zelf meewerkte en -schreef.

Niet alleen structureel, maar ook vormelijk loopt Wilsons hyperindividuele stijl zichzelf voor de voeten. Zo opent zijn beruchte anti-semantische aanpak wel in theorie de deur naar pluriforme lezingen, in de praktijk komen zijn gestileerde ensceneringen van theater- en operaklassiekers vooral neer op plaatjeskijkerij. De ontregelende, onwereldse beeldentaal botst niet zoals beloofd met de narrativiteit van de klassieke toneeltekst. Want, echt confronterend of subtiel kan je Wilsons taal niet langer noemen. Zo wordt in *Alceste* de scène gedomineerd door zowel geometrische figuren als kourosbeelden en dragen alle zangers Grieks ogende gewaden. Meer van dat in *Aïda*: piramidale constructies, Afrikaanse kostuums en desolate landschappen. Ook over *Madama Butterfly* lag een cultureel correct laagje vernis: geharkte zandperkjies, geschminkte spleet oogjes en verknijpte kimono's. Er zit een laf smaakje aan Wilsons huidige visuele cocktails. Rituele scènes worden stevast opgewarmd door een kunstig aangestoken vuurtje. De hemel bevindt zich boven je hoofd, onder de plankenvloer dreigt de onderwereld. En laat vooral niemand denken dat de zwartgeklede acteur dikke maatjes is met die in het wit. Origineel? Uitdagend? Nou moe. Deze ensceneringen nemen zichzelf nooit op

Rituele scènes worden stevast
opgewarmd door een kunstig
aangestoken vuurtje. De hemel
bevindt zich boven je hoofd, onder de
plankenvloer dreigt de onderwereld.
En laat vooral niemand denken dat de
zwartgeklede acteur dikke maatjes
is met die in het wit. Origineel?
Uitdagend? Nou moe.

de hak, dagen niet uit en lijken wel afdankertjes uit Wilsons zelf gecreëerde visuele truken. Acteurs en zangers, fraai uitgedost en elegisch bewegend voor een metershoog canvas van koningsblauw licht. Het moet gezegd, het oogt mooi. Maar om het in elke voorstelling opnieuw voorgekauwd te krijgen? Stilaan krijgt Wilsons esthetica de claustrofobische allures van een merknaam: waar deze vroeger het medium theater nog in vraag stelde, is ze vandaag een roestvast cliché geworden.

8. Laten we ons niet blind staren op de verflenste beeldenpracht. Het échte probleem zit 'm uiteraard elders. Wanneer Wilson diverse theatrale parameters (tekst, muziek, licht, beweging, decor,...) naast of op elkaar plaatst, zonder ze op elkaar af te stemmen, komt hij alvast tegemoet aan de ambigue natuur van opera. Door muziek en tekst zo een absolute autonomie te verlenen, slaagt hij er alvast in om het complexe genre bevattelijk te maken. Jammer genoeg is deze benadering even *high-brow* als simplistisch. Zijn werkwijze laat ruimte om tekst, muziek, drama en enscenering zowel 'naast elkaar' als 'samen' te begrijpen, maar zo'n opsplitsing is de meest eenvoudige oplossing van het probleem opera. Beter, Wilsons analytische geest toont dan wel de afgrond tussen tekstuele betekenis en muzikale representatie, maar slaat geen bruggen.

Wilson wil alle parameters naast elkaar plaatsen, teneinde nieuwe betekenissen te creëren. Maar, geen confrontatie zonder communicatie. Dat de formalist zich niet voor elke vorm van theatraal realisme interesseert, mag hem uiteraard niet kwalijk genomen worden. Toch zijn de opera's die Wilson aanpakt stuk voor stuk geplukt uit de West-Europese canon, en te vertalen in reële (intellectuele, emotionele, morele,

praktische, relationele) conflictsituaties. Hoe vergezocht de plot van deze werken soms mag zijn, de thema's die er in uitgewerkt worden verwijzen steeds naar de reële wereld van het menselijke handelen. Het probleem is niet dat Wilson met een formalistische strategie realistische stukken regisseert, maar dat zijn aanpak aan de reële conflictsituaties van deze stukken voorbijgaat. Want een opera is uiteraard méér dan alleen maar noten en woorden. Niet zo voor Wilson, die wel de *tekst* en de *muziek* van een stuk lijkt te regisseren, maar –uit angst om te interpreteren– niet ingaat op het *onderwerp* ervan. Alsof hij niet anders kan. Met als gevolg dat er bij gebrek aan interactie tussen regie en stuk geen nieuwe betekenissen kunnen ontstaan. Of anders, dat de kijkervaring van de toeschouwer vrijblijvend, al te vrijblijvend wordt. Daarbij komt de integriteit van zijn keuze om opera- en theaterklassiekers te ensceneren flink op de helling te staan. Want waarom kijken naar een enscenering die niet communiceert met het werk dat geënceneerd wordt?

9. Simplistisch gesteld: Wilsons aanpak werkt perfect wanneer hij zijn opera's en theaterstukken zélf uitwerkt, knipt of aan elkaar plakt; zodra hij anderen stukken aanpakt zonder deze te her- of verwerken, stapelen de bezwaren zich op. Uiteindelijk breekt Wilson de tanden stuk op de ambiguïteit van het operagenre. Even eenvoudig, maar niet langer simplistisch, is dan ook de vraag of Wilsons verhouding tot opera niet een waarschuwing voor elke operaregisseur inhoudt.

Gluck vond dat de muziek zich aan te passen had aan het drama. Vandaag de dag, op meer zintuiglijke, postdramatische podia kan muziek perfect op zich staan en zélf het drama uitmaken – Walter Hus' recente operatrilogie is daar een mooi voorbeeld van. Welke gedaante opera aanneemt, drama of muziek, is van geen belang. Beide kunstvormen zullen steeds present zijn en elkaar steeds opnieuw bevragen. Dé uitkomst bestaat wellicht niet. Maar laat dat geen excuus zijn om niet op zoek te gaan naar antwoorden. ●

- 1 Kerman, J.: *Opera as drama*, New York, 1956, p.13.
- 2 Robert Wilson, in: Holmberg, A.: *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, 1996, pp.2-3.
- 3 Aragon, L.: *Lettre ouverte à André Breton sur 'Le Regard du Sourd', Part, la science et la liberté*, in Brecht, S.: *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, New York, 1978, p.435.
- 4 Robert Wilson, in: Shyer, L.: *Robert Wilson and his collaborators*, New York, 1989, p.xvii.
- 5 Robert Wilson, in: Marranca, B. & Dasgupta, G.: *Conversations on Art and Performance*, Baltimore, 1999, p.174.