

ergens toch de begrenzing van het bestaande werk erkennen en respecteren. Je probeert het werk van een componist te dienen. Béjart bediende zich maar al te graag van bestaande werken.

Begin jaren zestig, ik zei het al, bevond de opera zich zowat overal ter wereld nog in de late negentiende eeuw. Het meest vooruitstrevende was te zien in het werk van Walter Felsenstein in (Oost-)Berlijn en in Bayreuth, bij regisseurs als Wolfgang en vooral Wieland Wagner. Maar Felsenstein werkte in een doorgedreven ‘anachronistische’ realistische stijl, terwijl Wieland Wagner het in de abstrahering zocht. Ooit was er in het vooroorlogse Berlijn het boeiende experiment rond de Kroll-Oper geweest, maar die was van korte duur en had helaas weinig invloed in de daaropvolgende jaren of decennia. Het moment waarop het regietheater ook op de opera zou worden toegepast (door bijvoorbeeld een Giorgio Strehler of een Ruth Berghaus) lag nog ver in het verschiet.

Wel was er in die jaren heel wat sprake van ‘spectacle total’, een ‘totaaltheater’ waarbij het gesproken woord, de dans, de mime, de zang, de muziek en ook het plastische zouden worden vermengd. Bert Brecht en... Paul Claudel (vooral dan met diens *Le Soulier de satin*) fungeerden hierbij als wegbereiders.

Doch de discussie en de experimenten bleven beperkt tot de wereld van het gesproken toneel. Er was ook nauwelijks doorstroming tussen de verschillende kunstgebieden: de opera leefde op een eilandje naast theater, dans, beeldende kunst. Zo gebeurde het bijna nooit dat een regisseur uit het theater regie voerde bij een opera of omgekeerd, wat nog wel aan het begin van de eeuw had plaatsgevonden toen de vernieuwende theaterregisseurs als Appia, Craig, Meyerhold – en zelfs Eisenstein – operaregies verzorgden. Het bleef echter bij eenmalige experimenten die de operakunst niet uit haar slaap konden wekken.

In Brussel debuteerde Béjart met *Aniara*, een sciencefictionopera (!) van Blomdahl (1960) die ik niet heb gezien en die overigens iedereen lijkt te zijn vergeten.

Terloops iets over dat eerste seizoen van de era Huisman. Ook een klassieke musical, Cole Porters *Kiss me Kate*, stond op het programma.

In latere jaren kwamen dan nog minder geslaagde pogingen zoals *Man from La Mancha* (met Jacques Brel) en *De Vogels* van Manos Hadjidakis (in 1965, regie van Béjart) – het soort repertoire dat beslist niet onder Mortier of Focroulle te zien was (en, neem ik aan, ook niet bij Peter de Caluwe te zien zal zijn).

Maar we kregen ook Wieland Wagners beroemde en indrukwekkende ensceering van Strauss’ *Salome* (met Anja Silja) te zien. Voor Wieland Wagner verzorgde Béjart dan in Bayreuth de Venusberg-scène uit *Tannhäuser*. Het kitschgehalte ervan paste naar mijn mening perfect in die Wagneriaanse context. Een andere, zeker voor die tijd baanbrekende richting was een samengesteld programma waarin een korte opera van Scarlatti werd gebracht (in decors van Salvador Dalí!). Wie had er in die tijd oog en oor voor dat soort van onbekend operarepertoire?

Maar de eerste ophefmakende operaregie van Béjart in de Munt was die van *Les Contes d’Hoffmann* (1961). Een perfecte keuze – van Béjart of Huisman? Ik vermoed dat de inspiratiebron hier de prachtige film van Michael Powell moet zijn geweest. In *Tales of Hoffmann* (1951) laat de filmmaker de rol van Olympia door de danseres Moira Shearer vertolken. De film getuigt van een bijzondere choreografische vindingrijkheid en een plastische weelde en is nog steeds een schoolvoorbeeld van de perfecte omzetting van opera in film. Vreemd eigenlijk dat een dergelijke vernieuwende kijk op opera in de film plaatsvond.

Na deze eerder decoratieve aanpak, kwam Béjart met een conceptregie: de benadering van een lyrisch werk vanuit een intellectueel kader. Het operagenre wordt als het ware geïntellectueerd. De vragen die worden gesteld zijn: hoe kijken we vanuit onze tijd naar een gedateerd operawerk? Wat lezen we er nu in dat in de historische context waarin het werk gecreëerd werd niet kon worden gezien? Die benadering behoort nu tot de gangbare opvoeringspraktijk van om het even welke operawerk, maar het zou na *La Veuve joyeuse* nog jaren duren eer men op zo’n manier te werk zou gaan.

In *La Veuve joyeuse* beperkte het concept van Béjart (zoals overigens vele ‘concepten’) zich tot een vondst: hij situeerde de operette van

Léhar uit 1905 tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hij speelde op provocerende wijze met een historisch raamwerk, met het contrast tussen het frivole van de operette en de dramatiek van de historische context. Zo werden tijdens de beroemde aria ‘Heure exquise’ de loopgraven ten tonele gevoerd en werd de muziek van Léhar ‘aangevuld’ met elektronische geluiden van Pierre Henry. Subtiel was het misschien niet, maar het was beslist een frisse kijk op het operettegenre.

Met twee werken van Hector Berlioz sloeg Béjart dan weer een andere richting in. Het lyrische werk van de Franse romantische componist behoorde in die jaren niet tot het gangbare repertoire. Zijn *Les Troyens* – dat nu geregeld op het repertoire verschijnt – werd als onopvoerbaar beschouwd. Zijn *dramas of opéras lyriques* als *La Damnation de Faust* of *Roméo et Juliette* werden niet tot het operagenre gerekend en werden zelden uitgevoerd. Beide werken werden echter door Béjart (het eerste in 1964, het tweede in 1966) geschikt geacht als stof voor een (Koninklijk) Circusspektakel van dans en zang. De ongewone dramaturgische aanpak van Berlioz, de bizarre mengeling van grandeur en intimiteit, het fragmentarische en wild onevenwichtige van de Franse componist pasten bijzonder goed in Béjarts esthetiek.

En toen dacht de choreograaf: wat Berlioz en ook Wagner hebben gekund, dat kan in deze tijd en met mijn middelen ook!

Blijft echter dat het operawerk van Béjart zondermeer een apart hoofdstuk in de geschiedenis van de vernieuwing en de heropleving van de opera als kunst verdient. ☺

(*) Ik heb het er uitvoerig over gehad in mijn studie *De verbeelding van het mannelijk lichaam* (SUN, Nijmegen, 1993).