



Alle personages zijn nu op de scène. Vitellia vraagt op de voorgrond aan Sextus wat er gebeurd is. De anderen kijken met ontzetting toe. Het licht blijft volledig uit. Het vuur wordt door objecten aangeduid. Een suggestie van een rode gloed wordt vermeden. Het witte licht heeft zich doorheen de scène volledig gewijzigd: honderd nuances van het wit. De veranderingen worden gedictieerd door de stemming. Licht en donker (van het zwart van het gat in het plafond tot het verblindend wit van de achtergrond) staan in talloze dialectische spanningen tot elkaar. De personages zelf staan in absolute eenzaamheid verslagen toe te kijken: un giorno di dolor. Het wit van de wanden laat toe dat men alle details van figuren en objecten met een grote precisie ziet. Rondom de scène is de witte wand bedekt met een plastic bekleding. Die breekt voortdurend het 'historisch' karakter van de ruimte. Ze vervormt ook de stem, want ze kaatst terug. Daarbij fungeert ze constant als een vage spiegel: ze verwijdt de ruimte, terwijl ze deze psychologisch nog meer zelf-reflectief maakt.

drukt voortdurend haar overweldigende aanwezigheid uit: brede rokken, avondkledij. Publius is een accuraat historisch citaat, maar uit de tijd dat er geen pruiken werden gedragen. Daarentegen dragen de knaap in de finale en de leden van het koor wel de pruik uit Mozarts tijd. Al deze discrepanties registreert de toeschouwer op een irrationeel vlak. Het zijn vluchtige spanningen, kleine wrijvingen die hem niet toelaten te vluchten in een nostalgisch, accuraat wederoproepen van het verleden. Het verleden wordt daarentegen door een reeks van tekens opgeroepen en aangeduid. Door de décalages in de tijd wordt onze situatie zelf er ook bij betrokken.

Het is belangrijk om hier aan te stippen dat *La Clemenza* tweemaal op het programma van de Munt is gekomen en dat sommige details significant anders zijn. Servilia was in de eerste versie probleemloos als de romantische geliefde. In de tweede versie heeft Herrmann deze visie omgeduid door haar een ander kostuum aan te meten. Nu draagt ze nauwe zwarte schoentjes, korte witte sokjes, en een komisch pluimpje als hoed. Het zwarte jakje breekt met de vloeiende lijnen van de eerste versie. Deze jonge dame lijkt nu bij een eerste verschijnen zo niet gek, dan toch kinderachtig. Servilia is plots onrustwekkend modern geworden, maar dit anachronisme levert meteen een meer kritische benadering van haar traditionele functie in het plot op. Pas in de tweede versie is Servilia helemaal opgenomen

in het complex spanningsveld.

Even grote spanningen vallen af te lezen aan het ganse decor. Vooreerst wordt de toeschouwer getroffen door de witte kleur ervan, versterkt door een kaal neonlicht: een overweldigend moment van ruimte én van soberheid. Deze ruimte staat meteen in een gespannen verhouding met een andere, onverwachte ruimte.

Herrmann: 'Ik heb de zaal bekeken en gezien dat de architectuur zeer luxueus was. Als men het rijkelijke van de zaal op de scène herhaalt, bekomt men geen effect. Immers, het goud van de zaal wordt verlengd in het goud van de scène. Er ontstaat aldus geen spanning. Het scènebeeld moet echter de zaal tegenspreken. Daarom ook heb ik voor het wit geopteerd: dat maakt koel. De rechthoekige kamer met haar zuivere lijnen komt uit een andere wereld dan de zaal zelf. Het wit heb ik trouwens ook gekozen omdat het dan mogelijk wordt om alles duidelijk te zien: zelfs een vinger die beweegt.'

De essentiële spanning is dus meteen al gegeven van het ogenblik dat het doek opgaat. Maar overdadige zaal/sobere scène is slechts een eerste tegenstelling. De ruimte komt ook als abstract over, zodat die kwaliteit aanleiding geeft tot de oppositie abstract/concreet: de witte kamer zal telkens opnieuw geconfronteerd worden met citaten uit de gekleurde

werkelijkheid: een groen prieel, een wolkenlucht (met bewegende wolken), een zuilengalerij, een strand. De tegenstelling abstract/concreet is een ruimtelijke pendant van de tegenstelling theatertijd/reële tijd.

Ook in de manier van spelen staat men voor een galerij van stijlen: aan het ene extreem is er het realistisch acteren van Annius (Daphne Evangelatos) en aan de andere kant van de scala de expressionistische stijl van Sextus (absoluut schitterend uitgebeeld door Alicia Nafé: een theateraanwezigheid met een magische, ontstellende kracht; in de tweede versie kon Ann Murray, hoe voortreffelijk ze op zichzelf ook was, de gestalte van haar voorganger niet doen vergeten.) Alles in haar lichaam getuigt van verkramptheid en verscheurdheid: de opgetrokken schouders, de krampachtig in elkaar gestrengelde handen, het gezicht met zijn associaties van een Japans masker, de haren die lichtjes wanordelijk pieken. Tussen die twee uitersten situeren zich de andere acteurs: Jules Bastin als Publius is sober, Christiane Eda-Pierre is retorisch met grootse gebaren, Stuart Burrows als Titus beweegt zich het meest in de traditie van de rondborstige operazanger. Door die verschillende aanzetten blijven de personages als het ware tegendraads tegen elkaar wrijven. Als het hele verhaal erover gaat dat er geen harmonie is tussen de mensen, dan drukken al deze lichamen dat op elk ogenblik uit door te appeleren aan andere conventies.