



daarmee geen betekenis creëren, maar wat een punk vandaag in de straten van New York betekent, daar heeft Sellars, vanzelfsprekend, geen moeite mee. Punks worden daarom met veel graagte in de oude teksten geschoven: in Brussel zagen we een Egyptische prins tot *street kid* gedegradeerd, en zopas heeft New York een punk-Cherubino mogen verteren.

Vanuit dit "niet kunnen" — om Sellars nog even aan te halen — ontstaat een soort hedendaagse opvoering, waarbij de toeschouwer noch over het verleden noch over het heden iets duidelijk te weten komt. In *Ajax* ging het weliswaar over een post-Vietnam versie van de tragedie van Sofokles, maar voor Amerikanen was het niet duidelijk waarom het leger plots zoveel zwarte generaals telde. De mogelijke boodschap — dat alle Amerikaanse generaals zo knetter zijn als Marlon Brando in *Apocalypse Now* — kwam daardoor op onscherp te staan.

In *Giulio Cesare* werden zoveel tekens door elkaar gebruikt, dat de mogelijke nieuwe interpretatie uiteindelijk vastliep in het nietszeggende. Dat kwam omdat Sellars heel vlug een parallel had gezien tussen Julius Caesar en Ronald Reagan, beiden aan het hoofd van een imperium. Dat Egypte dan geen Beiroet is, dat een Egypti-

sche prins, vermomd als sadistische punk, geen echo vindt bij al de elegant geklede heersers van het Midden-Oosten, heeft allemaal weinig belang, omdat in de eerste scène de verschuiving in de tijd prachtig gewerkt heeft, wanneer Julius Caesar een persconferentie op zijn Amerikaans geeft. Die ene scène klopt wonderwel, maar daarna begint alles qua interpretatie



*Giulio Cesare in Egitto* —  
Foto De Munt

*Nixon in China* —  
Foto Holland Festival

uit de haak te raken. Ten slotte wordt het *fun*, die veel meer met Broadwaypret dan met een politieke boodschap te maken heeft. Op dat punt was de *Aida* van Franz Marjnen bij de Opera voor Vlaanderen veel scherper, preciezer en bijtender.

## Politieke onzin

In *Nixon in China* ziet men de oppervlakkigheid helemaal de bovenhand halen. Sellars dacht dat het bezoek van Nixon aan Mao stof kon opleveren voor een opera. Het was zeker een politiek feit, met een grote invloed op de gang van de Koude Oorlog. *Nixon in China*: dat is de bekering van een communistenvreter; dat is de erkenning door een politicus dat praten altijd een menselijker strategie is dan het gebruik van wapens, kanonnen en vliegtuigen; dat is, in 1972, een ontmoeting vol dubbelzinnigheid, waarbij toenadering wordt gebruikt om langs een omweg een interessant akkoord met de Vietnamese vijand te kunnen afdwingen. Het is verzoening én verraad. Grote politiek dus. En de centrale figuur bij dit alles is de sluwe Henry Kissinger.

In de versie die Sellars met Alice Goodman gemaakt heeft, blijft van die achtergrond nauwelijks iets over. In een eerste bedrijf krijgen we een hyperrealistische reconstructie van de eerste dag van het bezoek. Het vliegtuig *The Spirit Of '76* ('76 is de datum van de Amerikaanse revolutie) landt, Nixon heeft een gesprek met Mao en een groot banket sluit de eerste fase af. In het tweede bedrijf begint het libretto duchtig te ontsporen. Eerst zien we hoe Pat Nixon als toeriste door Peking loopt (heel grappig), en dan krijgen we de scène in het Chinese theater. Hier blijkt Kissinger plots geëngageerd te zijn om in een ballet (magere choreografie van Marc Morris) de rol van het laagste krapuul te vertolken. Kissinger ziet daar geen graten in, maar Pat Nixon vindt de vernedering die de actrice daarbij moet ondergaan, zo gortig dat ze