

beuren. Dat is geen ideeëntheater maar een theater van vermoedens en onbeantwoorde vragen.

4. Gastronomie

Een verhaaltje. Na de voorstelling in de Munt kun je naar de Archiduc gaan, of – als die nog open is – naar de Mokafé. Of uiteraard naar de Mort Subite. Voor één keer is dat niet nodig want regisseur Herbert Wernicke heeft het café naar de bühne verplaatst. 'A la Mort Subite' – het gaat tenslotte over de naar de onderwereld ontvoerde Eurydice – valt uiteindelijk onder het gewicht van een stoomlocomotief in puin, aldus de Olympus transformeerd tot Hades (of, zoals er in het libretto staat, tot garçonnière van Pluto).

U volgt niet meer? Dat hoeft ook niet. Weet alleen: *Orphée aux Enfers* van Offenbach is één grote cancan, het godenzootje is een paffende, zuipende en neukende bende (waar de drie gratiën te pas en te onpas hun rokken optillen voor een cancan-beenzwaai), en soms is het ook lonend om toe te kijken bij wat er op en onder de cafétafels gebeurt. Maar de meest prikkelende momenten zijn die waarop je loomheid en melancholie door dit orgiastische sociëtschuim voelt waaien. En achter het gebras en geslemp gaat een grote leegte schuil, achter het tempo een grote verveling, achter de gulle lach een helse grijns. Zoals in elk onderdeel.

'L'opéra, c'est un bordel.' Zeer zeker, in meer dan één zin, maar het is daarnaast, en naast een café, ook een driesterrenrestaurant. Zolang er publiek betaalt om naar de opera te gaan (en dat gebeurde voor het eerst in Venetië in de eerste helft van de zeventiende eeuw), is er een publiek geweest dat vermaakt, verblijft, onderhouden en gezinnestreed wilde worden. Sommige librettisten en componisten kwamen daar zonder verpinken aan tegemoet, enkelen weigerden het en de allerbesten deden alsof en deden daarnaast hun ding: Monteverdi, Mozart en Verdi zijn er de beste voorbeelden van. Vele regisseurs uit de 'traditionele' operawereld blijven – vooral als ze over veel geld kunnen beschikken – in deze wereld zwelgen; zij hoeven ons hier niet te interesseren. Enkele uit de 'nieuwe' opera weten echter die culinaire interesse van het publiek uit te buiten en om te buigen naar hun eigen wereld. Herbert Wernicke is er met zijn overweldigende – en in minder geslaagde momenten ook het stuk verengende en verdrukkende – decors een goed voorbeeld van, maar ook het echtpaar Herrmann – dat in Brussel mee aan de wieg van de nieuwe richting stond – heeft een uitbundige kant, denk maar aan de gedenkwaardige *Traviata* in de Munt. In de Vlaamse Opera waren vooral de Puccini-enscenerin-

gen van Robert Carsen toonbeelden van intelligente sensualiteit. Intelligentie, of beter cleverness, is trouwens het geraffineerde tegenwicht waarmee wordt vermeden dat dergelijke voorstellingen afglijden naar de trivialiteit en waardoor ze in het beste geval toch de gevoelens kunnen wakker roepen die onder, of beter, ver binnen het kunstwerk verborgen liggen. Op die manier – en door de intelligente orkestbenadering van Silvio Varviso – konden deze producties aantonen dat Puccini niet de schmierer is waarvoor hij door velen wordt versleten maar dat hij integendeel een onovertroffen meester is in het raken van onze irrationele zwakheden: liefde, jaloezie, verlatenheid, teleurstelling, angst.

Ook dit is wezenlijk voor de opera. Door de immense emotionele kracht die de muziek, en meer bepaald de menselijke stem, aan het theatrale gebeuren verleent, zijn puur intellectualistische benaderingen of objectiverende tekstzeggings nagenoeg ondenkbaar en is anderzijds de verleiding tot meedeinen op de emotie en dus tot het aanreiken van vele sensuele beelden bijzonder groot. De alternatieven daartoe zijn zelfs beperkt: interiorisering, vervreemding, symbolisme.

5. Mode

Een verhaaltje. Een man komt thuis uit de oorlog. Zijn vrouw heeft op hem gewacht. Of heeft ze toch met de jonge plaatsvervanger...? De intrige is de voortzetting van de oorlog met vreedzame middelen, tot de dood erop volgt; vooral als ze gebruik maakt van de grootste zwakheid van de man, de jaloezie. Tot die eenvoudige waarheid heeft regisseur Willy Decker Verdi's *Otello* gecondenseerd, in eenvoudige maar ijzingwekkende en pregnante beelden.

Beelden of symbolen? Een groot kruis betekende bij het begin Otello's redding; later is het getuige en symbool, wapen en graf. Het is het centrale attribuut – voor de rest is er alleen nog een boom als een roofvogel in het tweede bedrijf en een grote spiegel in het derde, die ons duidelijk maakt dat Jago (al is hij blank en zijn meester zwart) alleen maar het donkere spiegelbeeld van Otello is. Otello breekt het kruis in zijn woede en zal het niet meer kunnen lijmen. Desdemona slaagt er bijna in bij haar Ave Maria maar uiteindelijk schopt Otello het weer aan stukken. Het keert dan nog een allerlaatste keer weer in verkleinde vorm: de dolk waarmee Otello zichzelf doodt. Grote, expressionistische beelden dus, die het formaat van Verdi's muziek hebben, maar ook symbolen. De kritiek viel over de zware symboliek waarmee (de Duitser) Willy Decker het stuk van (de Italiaan) Giuseppe Verdi had beladen en

kraakte om die reden de voorstelling. Dat was vorig jaar in de Munt; was het tien jaar vroeger gebeurd, dan had diezelfde kritiek gejuicht. Symbolisme is lang in de mode geweest en nu is het uit. Heldere lijnen en kleuren hebben hun tijd gehad; daarna kwam het hyperrealisme waarin de korenaren en de bomen echt moesten zijn of tenminste uit echte zaadjes, stelen en blaadjes aan elkaar geplakt. Zijde was zijde en geen ingenieus belichte kunststof.

Uit de aard van de zaak is mode voorbijgaand en kan ze dus op geen enkele manier de toekomst bepalen. Waarom moet ze dan hier ter sprake komen? Omdat men zich niet van de indruk kan ontdoen dat de tijd steeds meer een opeenvolging van modes is en dat het collectieve geheugen zich vooral deze nog herinnert. Dat is een bijzonder deprimerende gedachte.

6. Geen uitweg

Een verhaaltje. Een binnenkoer van een huurkazerne; afbladderende verf, in het midden een groen geoxideerde, nauwelijks nog functionerende fontein. De verdiepingen reiken tot in de toneelhemel; een echte hemel is niet te zien. Uit vensters kijken mensen in ondergoed naar wat er daar beneden allemaal gebeurt. In één appartement repeteert een mannenkoor; achter een ander raam repeteert een viola-d'amorespeler. Tristesse, uitwegloosheid: de mensen staan met hun gezicht tegen de muur.

Zo zag het decor er uit dat Anna Viebrock had gemaakt voor Christoph Marthalers encenering van *Katya Kabanova* van Janacek in Salzburg. Dat is inderdaad een verhaal over bekrompenheid, sociale controle en de wanhopige poging van een vrouw daar uit te breken. Maar het leek ook wel een symbool (weer een?) voor de uitzichtloosheid van het operabedrijf. Marthaler had de natuur verbannen naar een ingelijste prentkaart aan de muur en naar de orkestbak, waar Janacek het water van de Wolga laat stromen, de vogels laat zingen, de bomen ruisen en het onweer rommelen. Wat blijft is wat de mens allemaal fout heeft gedaan: zijn uitzicht volgebouwd, zijn slaapkamer volgestouwd, zijn hersenen uitgehold. Wat blijft is af en toe een danspasje. Maak zo nog maar eens opera. Waarover? Voor wie? Waartoe?

Het zal wel niet toevallig zijn dat deze productie werd gespeeld op het festival dat geleid wordt door Gerard Mortier, de man die al sinds jaren het einde van de opera voerspelt. Het is niet ondenkbaar dat hij gelijk heeft. De bedreiging van een externe teloorgang door de commercialisering en hebzucht en een interne uitholling door stuurloosheid, verwaandheid en eventueel ook resignatie is reëel.