

Dichter bij Da Ponte en Mozart dichter bij ons -Over twee trilogieën-

Hoogtepunt van het theaterseizoen 2006/2007 en van het Mozartjaar 2006 was – misschien ook internationaal – de Mozart-Da Ponte-trilogie bij de Nederlandse Opera, geregisseerd door Jossi Wieler en Sergio Morabito. In Nederland heeft niemand de vergelijking gemaakt met dezelfde trilogie, zoals die een kleine twintig jaar geleden is geregisseerd door de Amerikaan Peter Sellars. Max Arian doet een poging; de grote, maatschappijkritische lijnen van Sellars tegenover de psychologische benadering tot op de millimeter van Wieler en Morabito.

Max Arian

In Nederland raakten de recensenten vooral in de war toen ze in november 2006 de drie opera's die Mozart maakte op libretto's van da Ponte op drie achtereenvolgende avonden in een zeer ongebruikelijke vorm te zien kregen bij de Nederlandse Opera. Ze hadden vooral moeite met de volstrekt tegendraadse *Don Giovanni* van regisseurs Jossi Wieler en Sergio Morabito. Kasper Jansen had het in *NRC Handelsblad* over "de merkwaardigste, maar ook meest intrigerende Don Giovanni" die hij ooit heeft gezien. Roland de Beer sprak in *de Volkskrant* over een "meesterlijke Mozart". Maar ze konden niet goed uitleggen wat er zo goed aan was, en maakten zich er van af door uitgebreid in te gaan op het boegeroep van het premièrepubliek. In Duitsland werden meer en langere stukken geschreven over de Amsterdamse trilogie, maar al in de koppen lees je dat ze daar zo moe waren van het Mozartjaar 2006 ("Mozart zonder einde") dat het experiment door hen bij voorbaat als megalomaan en mislukt werd beschouwd. In Oostenrijk en Zwitserland daarentegen waren de critici opgetogen, vooral Peter Hagemann in de *Neue Zürcher Zeitung*: "Een kapitale operaprestatie, waar maar weinig theaters op kunnen bogen. Geprezen zij het Mozartjaar 2006."

Nu worden de drie Da Ponte/Mozart-opera's uit de jaren 1786 tot 1790 wel vaker als een trilogie gebracht, maar dat gebeurt meestal in opeenvolgende jaren, nooit als een gezamenlijke cyclus, een "Ring van Mozart". Ook nu kwamen de beide regisseurs er al snel achter dat het niet mogelijk was deze drie opera's – *Così fan tutte*, *Don Giovanni* en *Le nozze di Figaro* – onder één noemer te brengen en ze bijvoorbeeld in één en hetzelfde decor te laten spelen. Daarvoor blijven het toch teveel zelfstandige werken. Inhoudelijk sluiten ze niet op elkaar aan, wel in thematiek (liefde en verraad) en in sfeer (een aan cynisme grenzende ironie).

Le nozze di Figaro is gebaseerd op het beroemde en in zijn tijd revolutionaire toneelstuk van de Franse satiricus De Beaumarchais uit 1784 (dus van net vóór de Franse Revolutie), waarin Figaro als dienstknecht van graaf Almaviva zal trouwen met de schone kamermeid Susanna, maar allerlei moeilijkheden ondervindt, omdat de graaf ook een oogje op haar heeft. *Don Giovanni* is natuurlijk gebaseerd op de Don Juan-mythe en volgt min of meer de plot van

het stuk van Molière: aan het einde verdwijnt de vrouwenverleider tot ieders opluchting aan de hand van een door hem gedode Commendatore naar de hel. *Così fan tutte* bevat een door de libertijnse vrijdenker en levensgenieter Lorenzo da Ponte zelf bedachte plot: twee jonge minnaars sluiten een weddenschap met een oudere vriend, dat hun twee geliefden hen onvoorwaardelijk trouw zullen zijn. Na veel verkleedpartijen en persoonsverwisselingen blijkt dat ze de weddenschap droevig verliezen.

De overeenkomsten en verbindingslijnen tussen de opera's zijn ongrijpbaar en zullen door elke toeschouwer anders worden geïnterpreteerd. In de kritieken kwam men meestal tot de conclusie dat er geen enkele lijn in viel te bespeuren. In Nederland deed alleen Hans Visser in het *Noord-Hollands Dagblad* een poging: "Het is de worsteling van de hoofdpersonen met de heersende moraal van Mozarts tijd, die deze opera's bindt. Een tijdgeest die vaak lijkt op die van de afgelopen vijftig jaar." Volgens de Zwitser Peter Hagmann gaan deze drie opera's over "Identiteit, liefde en seksualiteit, maatschappelijke omwenteling." Suzanne Benda uit Stuttgart zag dat in de muziek van Mozart alle mensen alles kunnen zijn: dienaren en heren, goeden en kwaden, winnaars en verliezers. Ze *worden* geen broeders, ze *zijn* het al. En volgens Christine Lemke-Matwey van de Berlijnse *Tagesspiegel* wijzen de figuren van Mozart voortdurend met de vinger naar ons: "U wordt bedoeld. U daar in de zaal. Niemand anders."

Twintig jaar geleden

Er was maar één recensent die de trilogie van Wieler/Morabito vergeleek met dezelfde drie opera's die door Peter Sellars zijn geregisseerd, eind jaren tachtig in Boston en in 1990 op video vastgelegd. Het is N. Eckert in *Das Opernglas* die zeer negatief is over de Amsterdamse producties en mismoedig constateert: "Es ist lange her, dass Peter Sellars dieselben Mozartopern so verblüffend wie schlüssig aktualisierte."

Ik kon er coregisseur Sergio Morabito naar vragen. Hij heeft de drie ensceneringen van Peter Sellars lang geleden op tv gezien en beschouwt ze als een mijlpaal in de receptiegeschiedenis van deze opera's, vooral de *Nozze di Figaro* was voor hem intertijd een echte openbaring. Maar hij en Jossi Wieler hadden niet het gevoel dat ze zich er tegen hoefden af te zetten. Die ensceneringen zijn immers al weer van bijna twintig jaar geleden.

Het is eigenlijk verbazingwekkend dat deze Sellars-producties al weer zo oud zijn. In mijn herinnering – ik ken ze alleen van de videoreportages – zijn ze zeker niet verouderd, maar dat geldt altijd voor de regies van Peter Sellars; die hebben, als je ze op video terugziet of zelfs maar als je er over nadenkt, de verbluffende eigenschap dat ze naar mate de tijd verstrijkt niet verouderen, maar steeds actueler worden. *Julio Cesare in Egypte* van Händel voorspelde de Golfoorlogen; *The Death of Klinghoffer* van John Adams liep al vooruit op de reeksen Palestijnse aanslagen; *The Persians* van Aeschylus liet tien jaar terug het overmoedige optreden van Bush II zien, in *The Children of Hercules* van Euripides zien we mevrouw Verdonk en haar keiharde redematies, om maar een paar voorbeelden te noemen. Sellars is nog altijd, al is hij intussen de vijftig aan het passeren, het onstuimige Amerikaanse wonderkind. Hij inspireert tot nieuwe muziektheaterwerken (meestal met muziek van John

Adams) waardoor onze politieke werkelijkheid een klassieke of poëtische dimensie krijgt (*Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer*, en heel recent *dr. Atomic*) en hij moderniseert op brutale wijze klassieke en barokopera's en zet ze naar zijn hand, zodat ze iets lijken te zeggen over onze dagelijkse, actuele, politieke werkelijkheid.

In mijn ogen hebben de twee Mozart/Da Ponte-trilogieën – die van Sellars en die van Wieler/Morabito – twee dingen gemeen. In de eerste plaats de opvallende en brutale actualisering. Geen hoepelrokken en witte pruiken. Mensen van nu in soms lelijke, dagelijkse kleren in felle kleuren. Wat de twee drielijken ook gemeen hebben, is dat door deze manier van regisseren nieuwe inzichten over deze meesterwerken worden opgeroepen, zoals dat bij een Rococo-uitvoering nooit mogelijk zou zijn. Om een voorbeeld te geven uit de cyclus van Peter Sellars, *Le nozze di Figaro* zet hij in New York, in onze eigen tijd, aan het eind van de twintigste eeuw en wat de plaats betreft heel precies: in de prestigieuze, gouden *Trump Tower* aan de rand van het Central Park, de meest poenige omgeving die denkbaar is. Daardoor is direct duidelijk dat het in deze opera niet om overgeërfde adellijke voorrechten gaat, zoals het *ius primae noctis*, dat de adellijke heer recht gaf op de eerste nacht met zijn vrouwelijke ondergeschikte, maar dat het allemaal een kwestie is van geld, geld en nog eens geld. Ik moest er niet alleen de tekst van het libretto van de opera, maar ook het toneelstuk van De Beaumarchais bij halen om te zien dat het ook oorspronkelijk niet om het verschil in stand, maar om het verschil in rijkdom gaat. De Beaumarchais is moderner dan je zou denken en loopt al vóór de Franse Revolutie vooruit op de situatie daarna. De graaf Almaviva heeft immers het *ius primae noctis* juist met veel vertoon afgeschaft! Hij wordt daar uitvoerig om geprezen. Hij moet op een andere manier aan zijn gerief komen en dat doet hij door chantage te plegen met de bruidschat die hij het paar Figaro en Suzanne zou meegeven. Daarom is de nevenintrige over de oude Marcellina die Figaro geld heeft geleend met zijn trouwbelofte als onderpand, niet alleen maar een komische zijlijn, maar essentieel. Figaro kan zijn schuld niet afbetalen, de bruidschat van Almaviva is dringend nodig, hoe kan Suzanne die krijgen zonder de vuige lusten van de graaf te bevredigen? In de versie van Wieler en Morabito hebben we niet te maken met het grote geld, maar in het klein is de situatie niet anders en ze gaan nog een stapje verder. Ze verplaatsen de handeling van het eind 18^e-eeuwse grafelijke paleis naar een luxe autoshowroom in onze tijd. De machtsverhoudingen zijn echter even bikkelhard. De mannen zitten achter de vrouwen aan, de meisjes moeten hun eer duur verkopen. Figaro – hier een zeer jonge, slungelige boekhouder – leert een dure les: zijn huwelijk met Suzanne is door de garagehouder Almaviva bekookstofd, omdat hij zo Suzanne dicht bij zich in de buurt hoopt te krijgen.

Drie verschillende klassen

Wat zijn nu de verschillen tussen de opvattingen van Sellars en die van Wieler/Morabito?

Ze hebben vooral te maken met een bredere maatschappijvisie van Peter Sellars tegenover een zeer gedetailleerde, psychologische beschouwing in de Amsterdamse producties. Peter Sellars heeft de drie opera's gesitueerd in drie zeer verschillende klassen van de Amerikaanse maatschappij anno 1990.

Le nozze di Figaro speelt helemaal aan de top, hoog in de gouden Trump Tower in het milieu van de superrijken. *Così fan tutte* is geplaatst in een typisch Amerikaanse snackbar, ergens aan een snelweg, een foeilijk ding, waar verveelde middenstanders niets beter weten te doen dan elkaar uit te dagen en stuivertje te verwisselen. *Don Giovanni* speelt op straat in een zwarte achterbuurt, de bedrogen Donna Elvira is een door de wol geverfde prostituee (de intussen gestorven zangeres Lorraine Hunt), het boerenmeisje Zerlina is nu een onnozel Chinees meisje van de straat, de heren zijn gangsters en het duo Don Giovanni en zijn knecht Leporello worden heel spectaculair gespeeld door een tweeling, twee jonge zwarte mannen (Eugene en Herbert Perry). Je snapt nu eindelijk waarom beide hoofdrolspelers baritons zijn en hun rolverwisselingen zijn uiterst natuurlijk, maar er is nog iets. Juist doordat beide mannen er identiek uitzien, zijn de verschillen tussen hen (Giovanni machtig en aantrekkelijk voor vrouwen, Leporello ondergeschikt en als partner ongewenst) niet een kwestie van uiterlijk of leeftijd, maar alleen een zaak van maatschappelijke positie: Giovanni is hier een drugshandelaar, Leporello zijn hulpje. Dus kan Giovanni Leporello overal naar toe sturen waar hij hem naar toe wil hebben en moet Leporello hem, mopperend en klagend, in alles gehoorzamen.

In de Amsterdamse uitvoeringen is er geen sprake van dergelijke maatschappelijke verschillen tussen de drie opera's. Ze spelen alle drie in upper middle class milieus. *Così* in een zomerkamp, ergens aan een kust, waar piepjonge meisjes en jongens hun eerste liefdes ervaren, begeleid door Don Alfonso, een joviale jeugdherbergvader. *Don Giovanni* speelt in een milieu waarin de ouderwetse, 19^e eeuwse katholieke moraal nog heel zwaar weegt, gepersonifieerd door de dode Commendatore, die lang en dreigend als de Dood van Pierlala ligt opgebaard op zijn bed. *Le nozze* vindt plaats in een patserige autosalon. De regisseurs hebben er geen dwingende lijn in gelegd, maar als toeschouwer vraag je je af, of je een opeenvolging in de tijd zou kunnen zien. *Così* speelt zich af aan het eind van de – als onschuldig voorgestelde – jaren vijftig. De continuo-partij wordt hier gespeeld door een gitarist die uitgedost is als een jaren zestig-hippy. Dat suggereert dat de tijdloos gekostumeerde Don Giovanni in de jaren zeventig zou kunnen spelen, de tijd van de seksuele revolutie en de individuele bevrijding. Met *Le nozze di Figaro* zijn we beslist in het materiele en zelfzuchtige heden van het begin van de 21^{ste} eeuw. Sergio Morabito zei het zo tegen mij: je komt van het paradijs in *Così*, via het voorgeborchte van *Don Giovanni* in de hel van het heden.

Lessen in liefde en leven

De maatschappijkritiek van Peter Sellars is globaal. De rijken hebben de macht, of ze nu door hun grote vastgoedkapitalen in de Trump Tower zitten of via de drugshandel de baas zijn op straat. Wieler en Morabito zijn subtieler. Ze constateren allerlei machtsverschillen in een autobedrijf, tussen mannen en vrouwen, tussen de mannen onderling en minder tussen de vrouwen die in deze opera aanvankelijk tegenover elkaar staan, maar aan het einde kiezen voor solidariteit. In *Don Giovanni* is het niet zozeer geld of macht, maar een verstikkende, hypocriete, preutse moraal die de mensen onderdrukt en ongelukkig maakt. In *Così* is 't het leven zelf, dat de vier hoofdpersonen nog moeten leren te leven.

De lijn die ik bij het op drie achtereenvolgende dagen achter elkaar zien van de Amsterdamse producties zag was vooral: het zijn alle drie lessen in liefde en leven. In *Così fan tutte* is dat essentieel en het zit ook in het libretto. Maar door hier zulke jonge mensen met een ideale leraar (Garry Magee) en een door de wol geverfde Despina (een weergaloze Danielle de Niese) te confronteren wordt dit leer-element nog eens sterk benadrukt. Don Alfonso is geen door het leven getekende cynicus, hij is een vriendelijke en vaderlijke onderwijzer met een pijp en hij wil zijn pupillen duidelijk maken hoe de wereld in elkaar zit. Vertrouw niet te veel op het uiterlijk en je overspannen verwachtingen. Deze voorstelling werd van de drie het meest algemeen toegejuicht, de gekozen vormgeving past dan ook uitstekend bij de inhoud van de opera. Het heeft ook een nadeel. Doordat de vier hoofdpersonen zó onschuldig en jong lijken (15, 16, 17 jaar) verliest de opera iets van zijn dramatiek. Pubers moeten nu eenmaal af en toe hun hoofd stoten en zullen, wijzer geworden, nog wel eens een andere liefde tegenkomen. Toch is de jonge sopraan Sally Matthews aangrijpend als een twijfelende Fiordiligi. Misschien is het meest tragische dat de twee stellen aan het slot besluiten toch maar met elkaar te trouwen?

Na deze *Così* zag ik ook in de volgende twee opera's vooral levens- en liefdeslessen. Is het toevallig dat in de Amsterdamse *Don Giovanni* het onschuldige meisje Zerlina, dat aanvankelijk nog zoveel over leven en liefde moet leren, een belangrijker rol heeft dan anders? Dit komt ook doordat alle zangers tijdens de hele opera op het toneel zijn. Maar Zerlina wordt gespeeld door de jonge, zeer expressieve, Nederlandse sopraan Cora Burggraaf en zij maakt tijdens deze opera een enorme ontwikkeling door. Van preuts meisje op de dag van haar bruiloft wordt zij door het wel zeer hevige contact met Don Giovanni (haar witte bruidsjurk kleurt rood van het bloed) een vrouw die begrijpt dat zij met haar seksuele aantrekkelijkheid mannen kan troosten, maar daardoor ook macht over ze kan uitoefenen. En vervolgens koelt zij stevig haar woede op Giovanni's dienstknecht Leporello, maar (in een meestal weggelaten aria) ook op alle mannen die haar te na zouden willen komen. Zij wordt dus van bleu meisje via seksueel actieve vrouw een ware feministe! Maar niet alleen Zerlina, alle personages worden in deze voorstelling door het optreden van Don Giovanni bevrijd en gaan op weg zichzelf te vinden. Aanvankelijk liggen ze verveeld en geïsoleerd op ouderwetse bedden en weten zich met hun leven geen raad. Niet zozeer de persoon Giovanni, maar het idee van een Don Juan die zou kunnen komen brengt ze tot leven en activiteit. In de slotscène, die er anders enigszins bijhangt, zijn de personages nieuwe relaties, misschien liefdes, misschien vriendschappen met elkaar aangegaan. Ze zijn bevrijd: niet van Don Giovanni, maar van de drukkende 19^e-eeuwse moraal van de Commendatore.

In *Le nozze di Figaro* zijn het vooral de mannen die een lesje te leren krijgen. Dat is op zich een gegeven in de opera zelf, maar het krijgt in de interpretatie van Wieler en Morabito veel meer nadruk, omdat ze voor Figaro een heel jong uitziende zanger hebben gekozen, Luca Pisaroni, die in het begin van de opera meer aandacht heeft voor zijn berekeningen op de computer, dan voor

zijn jonge, exotische bruid Susanna (weer zo'n stralende rol van sopraan Danielle Deniese). Hij heeft een hoop te leren in deze opera. Dat hij wel eens wat aardiger mag zijn voor zijn verloofde. Dat het huwelijk bedisseld is door Almaviva met niet zo zuivere bedoelingen. Dat geld een factor is die hem kan maken en breken. Dat zijn Susanna haar mannetje staat en Almaviva met kracht van zich af kan houden. Maar als Figaro eenmaal geleerd heeft de mensen niet zomaar op het eerste gezicht te vertrouwen, slaat hij door naar de andere kant. Hij vertrouwt ook zijn Susanna niet meer en laat zich bijna door haar voor de gek houden, wanneer zij hem de indruk geeft dat zij wel degelijk op de avances van Almaviva in zal gaan (in werkelijkheid gaat het om de gravin in de kleren van Susanna). Almaviva, of hij nu graaf is of autoverkoper, krijgt ook een duur lesje. En in deze versie wordt ook de lange en stijve Bartolo (Mario Luperi) stevig aangepakt door Marcellina (een weergaloze Charlotte Margiono), die hem knevelt, ronddraait op een bureaustoel en alle hoeken van het toneel laat zien. Op het eind van de opera hebben alle personages geleerd dat ze in wezen alleen zijn en toch misschien contact met elkaar moeten zien te zoeken. Het is een ontroerend, abstract einde van een superrealistische voorstelling.

Grote kunstwerken interpreteren

Ik ben blij dat ik niet hoeft te kiezen tussen de maatschappijkritische trilogie van Sellars en de veel meer psychologische en existentiële interpretatie van Wieler en Morabito. Beide interpretaties kunnen heel goed naast elkaar bestaan en dat geeft tegelijk aan dat het hier om grote kunstwerken gaat, dat deze opera's heel goed een moderne opknopbeurt kunnen doorstaan en dat hun interpretatie daarmee heel veel kan winnen. Zoals de Figaro van Peter Sellars de bedoelingen van Beaumarchais en Da Ponte verduidelijkt, zo zou het ook wel eens kunnen zijn dat de verbijsterende omkering die Wieler en Morabito in *Don Giovanni* teweeg brengen Da Ponte zeer zou hebben bevallen. In Amsterdam is niet Don Giovanni de schurk, maar de Commendatore, de vader van Donna Anna. Don Giovanni verkracht haar niet, hij zit een beetje te mijmeren bij het bed van het meisje en hij speelt met haar pop, die sprekend op haar lijkt. Hij doodt ook haar vader niet, hij gooit in een symbolisch gebaar die pop naar hem toe en de Commendatore sterft zomaar. Aan een hartaanval? Uit schuldgevoel (omdat hij zijn dochter misschien zelf heeft verkracht)? Hier wordt er geen mausoleum voor de Commendatore opgericht en geen stenen beeld van hem gemaakt. De oude man ligt op zijn doodsbed, midden op de scène en beheerst de handeling. Aan het eind vaart niet Don Giovanni naar de hel, maar de Commendatore. Giovanni loopt gewoon weg en duikt helemaal aan het slot nog even vrolijk op. De 19^e-eeuwse moraal is overwonnen, de mensen kunnen zelf voor hun eigen bestaan kiezen. Deze omkering werd in de Nederlandse kritieken nauwelijks begrepen. Zoals het decor werd gezien als een "beddenpaleis", niet als een abstracte voorstelling van een wereld waar mensen geïsoleerd van elkaar op bedden liggen of, als je wilt, als levende doden op hun graven.

In het algemeen vond men *Don Giovanni* de minste van de Amsterdamse trilogie, zoals ook het abstracte einde van de *Nozze di Figaro* niet werd gewaardeerd. Ik denk er anders over. Het aan het tragische grenzende einde van de *Nozze* ontroerde me zeer en ik meen dat deze interpretatie van *Don*

Giovanni uiteindelijk als revolutionair te boek zal staan. Misschien moeten we daar nog enigszins aan wennen, en dat kan. Eind 2007 komen de DVD's van deze opera's uit. In de volgende seizoenen zullen de drie opera's worden hernomen, dit keer één voor één. Sergio Morabito hoopt dat de critici zich dan alsnog zullen schamen voor hun aanvankelijke, negatieve oordeel. Ik hoop dat deze drie opera-uitvoeringen net zo maatgevend zullen worden als die van Peter Sellars nog altijd zijn.

Max Arian (1940) studeerde Politieke Wetenschappen in Amsterdam. Hij was lang redacteur van het weekblad De Groene Amsterdammer en schrijft nu als free lance journalist over toneel en de theaterkant van opera in Theatermaker, De Groene en Roodkoper.