

# DE ESTHETIEK VAN HET POLYFONE GEBAAR

Meester van de traagheid  
en de vormelijke abstractie.

ROBERT WILSON als regisseur in de opera.

door Jos Hermans



Richard Wagners opvatting over het geïntegreerde kunstwerk begint met een kritiek van de onevenwichtige machtsverhoudingen binnen de opera van zijn tijd: de dominantie van de zanger over de componist, van de aria over het orkest, van de muziek over het drama, van het melodramatisch declameren over het betekenisvolle acteren. Het orkest doet immers nauwelijks meer dan de aria van de solist begeleiden, de muziek overschaduwde de dramatische component van het stuk en de zangers acteren enkel om hun aria's te benadrukken. Het is door een rigoureuze formele analyse van de opera en een herziening van zijn componenten dat Wagner hoopt het geïntegreerde kunstwerk tot stand te brengen dat bekend staat als het Gesamtkunstwerk. Het nieuwe van zijn concept lag niet hierin dat hij alle kunsten opeiste om een gecombineerde kunstvorm te bereiken –dat was tenslotte ook het oorspronkelijke idee van opera maken sinds Monteverdi- maar dat zij zouden worden samengebracht op een bijzondere wijze, rekening houdend met hun respectievelijke rol en relaties evenals hun beperkingen. Wagners kritiek emancipeert die componenten van de traditionele opera waarvan hij vindt dat ze in een valse ondergeschikte positie verkeren. Meer bepaald beoogt hij een hervorming van het acteren dat voorheen teveel den dienste stond van de dominerende aria. Zijn bekommernis met het acteursgebaar is een voortdurend terugkerend thema in *Oper und Drama*. Acteren in de traditionele opera lijkt hem te zeer op pantimime, want het doet nauwelijks meer dan datgene herhalen wat in de muziek of de aria reeds aanwezig is. Het resultaat van zijn analyse is dat de imitatieve relatie tussen aria, gebaar en orkest moet worden afgeschaft en dat elke component een nieuwe zinvolle plaats moet krijgen.

Binnen zijn concept van het Gesamtkunstwerk zullen de acteurs ernaar streven om datgene uit te drukken

wat alleen zij kunnen uitdrukken: gebaren zijn volgens Wagner de expressie van datgene wat niet kan worden uitgedrukt. Wagner reserveert een domein voor het acteursgebaar zodanig dat dit nooit herhaalt wat een andere dimensie van de opera –aria of libretto- reeds uitdrukt. Het orkest dient niet langer om de aria's te begeleiden maar zal helpen om het acteursgebaar te verhelderen. Het gebaar wordt een ruimer begrip dat het zuiver monologische gebaar van het individu overstijgt om een "polyfoon" gebaar ("vieltimmige Gebärde") te worden. De nieuwe opera is dus een geïntegreerd kunstwerk waarin het orkest en de acteurs hun traditionele imitatieve afhankelijkheid van de melodische aria opgeven ten voordele van een nieuwe vorm van gesticulatie die orkest en acteurs verenigt in een polyfonie van gebaren op het toneel en in de orkestbak.

Wagners formulering ten aanzien van een nieuwe esthetica van het theatergebaar zal twintig jaar later worden opgepikt door Adolphe Appia, die met *Die Musik und die Inszenierung* (1899) de basis zal leggen van het niet-literaire theater waarop Wieland Wagner zijn theatervernieuwing zal bouwen en dat verder ook zal leiden naar het postmodern beeldentheater van Robert Wilson.

## Symbolen van de moderniteit

Robert Wilson is een kunstenaar die alle elementen van het theater gebruikt –licht, geluid, decor, acteren, choreografie, tekst, kostuums- om ons onderbewustzijn met verbeelding te overspoelen. Wat meteen opvalt is de verwantschap met het werk van Wagners kleinzoon Wieland. Ook diens werk werd beheerst door een wilde, instinctieve, primitieve zinnelijkheid. Het anecdotische weerde hij systematisch en enig realisme was slechts aanwezig voor zover het een symboolfunctie had. En Wieland was ook een virtuoos magiër met licht. Niettegenstaande alle verschillen tussen beide erkent Robert Wilson de verwantschap met Wieland Wagner: *"Hij gaf het werk ruimte en verloor het van de 19<sup>e</sup> eeuwse romantiek. En voor alles dacht hij abstract. Tot en met vandaag is het moeilijk om zangers ervan te overtuigen dat datgene wat zij doen abstract is. Dat behoort niet tot hun achtergrond. Nochtans zijn mensen vandaag in staat om een schilderij van Rothko te appreciëren voor zijn vorm of zijn kleuren, zonder te begrijpen wat het betekent. Ik denk dat dat ook in het theater mogelijk is, dat men gewoon kijkt en naar de muziek luistert (...)* Charles Baudelaire schreef, nadat hij in Parijs Tannhäuser had gezien: „Ik bevond mij voor iets geheel nieuws: ik beleefde een schouwspel van licht en ruimte, dat ik nog nooit

gezien had. Dat was in 1861! En de mensen denken nog altijd dat mijn lege ruimten en mijn licht nieuw of avant-gardistisch zijn...”

Maar anders als Wieland Wagner, die zich met zijn radicaal abstraherende stijl in het naoorlogse Bayreuth van de nazistische receptie van Wagners werk distancieerde, is Wilsons werk niet tegen één of andere traditie gericht: *“Ik voer geen oppositie, ik doe datgene wat mij juist en natuurlijk voorkomt. En mijn werk, mijn manier van denken is in de grond zeer traditioneel als men de gehele theatergeschiedenis in ogenschouw neemt. Denk maar aan het theater in Japan, Indonesië, Afghanistan, Afrika, bij de Eskimo’s.. Ik zou het grootste deel van de wereld kunnen noemen. Allen maken zij formeel theater dat zich ver houdt van psychologische en naturalistische tendensen. Ons Westers theater speelt zich af in een klein hoekje van de wereld. Wij zijn zo blind, zo gedesinformeerd ten aanzien van wat elders gebeurt! Enkele jaren geleden heb ik in Bali een meisje ontmoet dat 375 manieren kende om de ogen te bewegen. Als ik dat van een operazanger zou verlangen...Er gaat veel tijd voorbij voor dat zulke dingen gaan functioneren”*

Zoals hij het zelf vaak stelt, onderlegt hij zich in „autistisch“ theater, theater dat geen expliciete boodschap brengt of één bepaalde interpretatie opdringt, maar beelden genereert die de toeschouwer alle ruimte laten er een eigen verbintenis mee aan te gaan, eigen beelden te laten interfereren met wat er zich op de scène afspeelt. Het theater van Robert Wilson is een kunst ruimte waar naturalisme noch psychologisering een plaats krijgen: *„Mijn werk is formeel theater. Ik ben niet geïnteresseerd in naturalisme. Ik haat naturalisme. Naturalistisch acteren is liegen. Ik verkies geen interpretatie op te dringen, maar het publiek de scène te laten betreden uit vrije wil, op zichzelf. Wij zijn er enkel om suggesties te maken, niet om aan te dringen.“*

Wilson's interpretatieafkeer mag op het eerste zicht op postmoderne intellectuele luiheid lijken, voor Robert Wilson is zij een premisse tot werkgetrouwheid: *“Enerzijds is men de meester respect verschuldigd maar anderzijds moet men er zich voor hoeden zijn slaaf te worden. Wanneer men zich teveel aan een zaak overgeeft dan wordt men ongeloofwaardig. Er zijn punten waarop ik met Wagner overeenstem maar ook punten waarbij ik hem tegenspreek. Wanneer ik met theatermensen spreek en verlang dat iets abstract moet zijn dan leidt dat meestal tot verwarring. Het abstracte denken is in het Westers gesproken theater en in het muziektheater nauwelijks verankerd. (...) Ik geloof niet dat Mozart begreep wat hij schreef. Ik geloof niet dat Shakespeare begreep wat hij schreef. Men kan erover nadenken maar het nooit volledig begrijpen. De werken zijn groter dan de kunstenaar. Het is onmogelijk om King Lear volledig te begrijpen. Het is kosmisch. Ik ben het soort kunstenaar die niet pretendeert te weten wat hij doet omdat ik denk dat dat een leugen is. Als ik zou zeggen dat ik een werk begrip, zou ik mijzelf tekort doen. Ik zou de vele interpretatieve mogelijkheden over het hoofd zien die in elk groot kunstwerk steekt door slechts één enkel perspectief naar voor te halen“*

In Wilson's theater ruimt bespiegeling of discussie de plaats voor een heel ander soort dialoog: die van de

ervaring. Wat Wilson toont getuigt in zijn perfectie van een quasi dictatoriale hand, waarbij acteurs tot marionetten worden herleid. Daartegenover staat dat hij de toeschouwer niets wil opdringen. Die krijgt de kans op een ervaring, maar is vrij die ervaring te weigeren.

Als basis neemt Wilson een architecturaal ruimteontwerp en vult dat met abstracte scènes volledig toegespitst op het poëtische. Elk van zijn spektakels draagt dan ook het stempel van de uiterst verfijnde estheet. Steeds kiest hij voor een leeg toneel en plaatst hij de mens in een enorme, bijna kosmische context. Hij ontvoert de kijker naar een droomland van metamorfoses, dubbelzinnigheden en associaties, een sprookjesachtige wereld waarin geometrische verhoudingen zich speels kunnen wijzigen en die vaak herinnert aan die van *Alice in Wonderland*. In Wilson's theater lijken magische krachten aan het werk die de figuren, zonder zichtbare motivatie, doen bewegen als poppen aan onzichtbare draden. Belangrijk is het achterdoek: een horizon waartegen objecten en acteurs mooi afsteken.



Das Rheingold . Zürich, oktober 2000

Robert Wilson's werk is te verklaren vanuit een esthetische innovatie, als een breuk met bestaande regels, normen en conventies. Ten dele is het echter ook een vorm van compensatie en sublimatie van een vroeger gebrek, een vorm van auto-therapie. Voor zijn vroegere werk ging hij, wat de keuze van acteurs betrof, vaak zoeken buiten het theatercircuit: bij mensen met een totaal andere belevingswereld als doofstommen, schi-

zofrenen of mentaal gehandicapt. Daarin werd hij ongetwijfeld beïnvloed door het feit dat hij zelf zo hevig stotterde dat hij tot zijn zeventiende gedwongen was nagevoel sprakeloos door het leven te gaan.

### De kracht van vloeibaar licht

De scenografie van *Madame Butterfly* (Parijs, 1993) demonstreert op typische wijze de elementen van zijn hoogst efficiënte vormtaal: een vloer met enkele treden en lichte niveauverschillen, de horizontale lijn als horizont, het achterdoek als toneeloverspannende hemel en enkele objecten (een stoel om te rusten, een zwaard, een hoofdsteun, een rots). Elk object is anti-descriptief en bestemd voor een abstract toneelstuk waarin de acteurs zich met mathematische nauwkeurigheid onderwerpen aan zijn ijzeren alfabet van gebaren. Enkel het kind geniet de vrijheid zich te bewegen zoals het wil. Het is het enige personage dat de bodem zal aanreken met de handen of zal opkijken naar de hemel. Tegenstellingen en contrastwerking zijn steeds een effectief ingrediënt van het theater van Wilson.

Eén van Wilsons eerste operaensceneringen was Richard Wagners *Parsifal*. Het kan op het eerste zicht opmerkelijk lijken dat Wilson, die zich in principe van literaire teksten afzijdig houdt zich al vrij snel waagde aan één van de culturele monumenten die een loodzware interpretatiegeschiedenis met zich meesleurt: „Ik heb *Parsifal* gedaan omdat het mij tegenstaat een godsdienstoefening op het toneel te zien. Een hoogmis in het theater is voor mij een onding en een heiligschennis. En het is altijd volstrekt lachwekkend wanneer de heilige graal aangedragen wordt en glitter van de toneelzouder naar beneden dwarrelt –dat hoort thuis in Las Vegas! *Parsifal* heeft een diepere betekenis en ik geloof dat Wagners eigen voorstellingen meer met spiritualiteit vandoen hebben. *Parsifal* is met zekerheid een werk met een algemene geldigheid een niet noodzakelijk een christelijk ritueel.“

*Parsifal* werd door Wilson ontworpen als een ruimtelijke ervaring van de tijd. Voor de prelude ontwierp Wilson een lichtcompositie als een waterachtige substantie, die breed uitgesmeerd over het doorzichtige achterdoek, zich via een trage en hallucinatoire zonsopgang oploste in een soort vloeibaar licht. Wilsons productie was volledig afgestemd op die transformeerbare, vloeibare kwaliteit van licht. Enkel de solisten verschenen op het toneel. Het koor bleef off-stage of in de orkestbak. Er was geen woud, geen kasteel, geen tovertuin, geen graalsburcht. Er was ook geen kus. De letterlijke aspecten van het quasi-religieuze ritueel werden verwijderd maar Wilson behield de pathos van de mythe. Die kwam des te meer tot haar recht door de statueske poses van de personages en de mysterieuze aard van het spektakel. Aldus ontstond een sterke esthetische ritualisering van Wagners emotioneel geladen muziek vol pijn en hunkering.

Voor Lohengrin (Zürich, New York) ontwierp Wilson een doorzichtig blauw achterdoek dat hij doorkliefde met horizontale en verticale stralen van zuiver wit licht die zich in fase met Wagners muziek over de ganse breedte van het toneel verplaatsten.

### Op het kruispunt van tijd en ruimte

De tijd speelt een speciale rol in Robert Wilsons theatervoorstellingen. Het publiek wordt zich bewust van de tijd omdat sommige scènes extreem traag zijn. Zelf vindt hij zijn theatervoorstellingen niet traag. Naar zijn idee werkt hij juist in de ware tijd en is er in conventionele theatervoorstellingen te weinig tijd. Ze gaan hem te snel. Er is niet genoeg ruimte voor de handelingen. Bij Wilson hebben woorden en gebaren een bepaald belang en gewicht, afhankelijk van de ruimte eromheen. Hoe meer ruimte, hoe groter ze worden: „Als ik een kop koffie in een compleet lege ruimte zet, een klein kopje in een enorme ruimte, dan lijkt dat kopje veel groter dan in een ruimte met een decor. Hetzelfde geldt voor een beweging in de tijd. Ik weet nog dat ik voor het eerst theatervoorstellingen bezocht en het gevoel had dat er teveel gebeurde. Ik kon me niet op alles tegelijk concentreren. Alsof ik werd gebombardeerd met te veel dingen. (...) Toen ik in 1969 „*The life and times of Sigmund Freud*“ maakte, beschouwde ik het toneel als een accu van beweging. Op het toneel waren allerlei energieën, als het ware een reflectie van het publiek. Je had haast onwaarneembare trage bewegingen, hele snelle bewegingen, er vonden minime tempowisselingen plaats. Het was een constructie van verschillende soorten beweging. De beweging in de rust van het zitten, het besef van de beweging in het staan en het lopen. Mensen zeiden dat alles in slow motion gebeurde, maar zo heb ik er nooit tegenaan gekeken. Voor mij is tijd geen vastomlijnd begrip, en als je mijn voorstellingen als traag bestempelt, ga je voorbij aan een heleboel dingen. Of een gebaar nu snel of traag is, het is altijd verzadigd van tijd en daarom van allerlei soorten energie.“

Toen hij pas in New York woonde, bezocht hij abstracte dansvoorstellingen en bestudeerde schilderijen, beeldhouwwerken, tekeningen. Het teksttoneel ervoer hij als een belabberde lezing. Nooit voelde hij zich op zijn gemak. Er was niet genoeg virtuele ruimte op het toneel en niet genoeg mentale ruimte in de enscenering. Dat veranderde toen hij in aanraking kwam met het oosterse theater en Suzushi Hanayagi zag, de Kabuki-actrice. Met haar theatervoorstellingen had hij meteen een grote affiniteit, omdat er zoveel vrijheid was. Maar aanvankelijk hield hij van het werk van George Balanchine en Merce Cunningham –het was abstract, klassiek, architecturaal. Zij construeerden een ruimte die het hem onmogelijk maakte op hetzelfde moment te kijken en te luisteren, een mentale ruimte die gelegenheid voor gedachten bood.

Zo is elke enscenering is een constructie van ruimte en tijd: „Het is een raamwerk dat ik aanbreng waarbinnen allerlei tegenstellingen mogelijk zijn: traag, snel, innerlijk, uiterlijk, lang, kort, hard, zacht... De rustigere en tragere momenten krijgen een ander gewicht door wat eromheen gebeurt. Hoe meer ruimte iets krijgt, des te makkelijker je het kunt zien of horen. Mijn theatervoorstellingen zijn niet naturalistisch, maar mijn tijd is wel de zogenoemde ware tijd, zoals je bijvoorbeeld naar voorbijrijvende wolken kijkt. Normaalgesproken worden we in het theater gedwongen een verhaallijn te volgen, we moeten begrijpen wat zich op het toneel afspeelt. Onze geest moet alert blijven om de teksten van de acteurs te

volgen. In mijn voorstellingen kun je jezelf laten meedrijven met de woorden en beelden. Je hoeft ze niet aandachtig te volgen. Je kunt vrijelijk associëren, dagdromen. In het theater hebben we vaak geen tijd om na te denken, omdat er gewerkt wordt met een versnelde tijd, met anekdotes, met plots die nodig zijn om van het ene moment naar het andere te komen, terwijl onze gedachten geen enkele ruimte wordt gegund. Het theater gaat steeds meer op televisie lijken, ook in Duitsland. Als je naar een voorstelling op Broadway gaat, zul je merken dat er om de dertig seconden een publiekreactie is geprogrammeerd. Er wordt een prikkel gegeven om een respons van het publiek uit te lokken: gelach, verbazing, begrip. De teksten bestaan uit one-liners, net als op de televisie; kleine blokken, snelle reacties. We zijn zo bang onszelf te laten gaan, om onszelf te verliezen. Maar dat is juist goed, mensen moeten de tijd nemen. (...)

Tijd bestaat via ruimte. De ruimte om de tijd vormt de constructie. En omgekeerd. Het één staat niet zonder het ander. Weliswaar maak ik meestal nogal strakke raamwerken, maar tijdens een opvoering moet je daar eigenlijk niet over nadenken. Tijd is geen vastomlijnd begrip. Mijn voorstellingen zijn verzadigd van tijd. Als je daarover gaat nadenken mis je de ervaring. De constructie van tijd en ruimte is niet iets mechanisch of wetenschappelijks, het is iets wat je ervaart. Door jezelf open te stellen, zowel geestelijk als lichamelijk, kan er verrijking plaatsvinden, kunnen zich betekenissen openbaren. Als je trager moet bewegen dan normaal en daarover gaat nadenken, wordt het saai. In die traagheid liggen allerlei energieën en snelheden besloten. En dat komt door de ervaring van tijd. Ervaren is een niet-intellectuele manier van denken. Je doet het met je hele lichaam. Ik zeg altijd dat de geest een spier is: in je elleboog, in je tenen, in je vingertoppen. En dat gevoel, dat je met je hele lichaam iets kunt ervaren, maakt dat mijn werk verzadigd is van tijd; het is niet tijdloos, maar verzadigd van tijd."

Robert Wilson beschouwt tijd als een deel van een kruis, een lijn van het middelpunt van de aarde naar de hemel. Tijd is een verticale lijn, ruimte een horizontale. En dit kruis van ruimte en tijd is de architectuur van alles: „Wat me interesseert, is de spanning tussen die twee lijnen: het is mogelijk dat tijdslijnen en ruimtelijnen elkaar snijden, elkaar ondersteunen, parallel lopen zelfs. Ik denk er steeds meer over na. Als ik een lezing moet geven, als ik Hamlet moet spelen, als ik een acteur probeer duidelijk te maken wat hij moet doen. Het is een manier om mijn fysieke aanwezigheid te construeren. En er zijn zijn nog twee lijnen –de natuurlijke en de bovennatuurlijke. Het naturalisme in het theater verveelt me meestal: naturalistische ruimtes, naturalistische tijdseenheden, naturalistisch licht. Ik vind het interessant om de natuurlijke en bovennatuurlijke lijnen elkaar te laten kruisen.“

Bovennatuurlijke lijnen treft Robert Wilson aan in alle kunstvormen: „Als je Mozart speelt op een piano en een toets indrukt, maakt die verbinding met een snaar en stijgt de klank de ruimte in. Als Cézanne een gouache maakte zette hij op de ene plek een horizontale penseelstreek en op de andere een verticale. Als je een huis bouwt maak je gebruik van draag- en steunbalken. In

tafels, stoelen, altijd is dat kruis aanwezig. Het kan van alles wezen. Dat is wat kunstenaars doen: ze nemen beslissingen, maken constructies in ruimte en tijd. Creëren is construeren.“



Madame Butterfly. Parijs november 1993

### Opera als cheeseburger

Robert Wilson is het afgelopen decennium steeds meer opera gaan regisseren, een kunstvorm waarin het begrip tijd sterk gedetermineerd wordt door de muzikale partituur en de vrijheid van de regisseur op het eerste zicht sterk inperkt. Het heeft zijn concept van de theatrale tijd nauwelijks veranderd: „Normaal is de handeling op het toneel zo druk en gecompliceerd dat men van het luisteren wordt afgeleid. Wagners muziek steekt zo vol emotie en passie dat ik geloof dat men haar scenisch het beste heel nuchter brengt. Het kontrapunt tussen de passionele akoestische componenten en de klare, visuele lijn verleent het werk dan een structuur, een architectuur. Als het optische element enkel de muziek illustreert dan is hetgeen men ziet zwak, zuiver decoratief. Volgens mij heeft het geen zin iets dat an sich erg passioneel is net zo passioneel weer te geven.“

Opera beschouwt Wilson als een constructie waarin de muziek, de tekst en de beweging allemaal hun eigen laag hebben. Al die lagen kennen hun eigen regels en wetten: „Ik geloof niet dat in een opera de tekst hoedanoek de muziek moet volgen, zelfs niet als dat oor-

*spronkelijk wel de bedoeling was. De muziek kan een andere mentale ruimte hebben dan de tekst. En het is mogelijk dat de fysieke bewegingen, de virtuele ruimte, de decors en de gebaren allemaal een eigen ritme bezitten en toch een geheel vormen, maar in verschillende mentale ruimtes. Het is maar hoe je die lagen rangschikt...(…) Het is zoals bij een cheeseburger. Je hebt brood, mayonaise, uien, kaas en mosterd, allen tesamen vormen ze een sandwich. Dat zijn verschillende structuren, verschillende lagen, die samen horen, die mekaar aanvullen of soms in oppositie staan. Bij de opera is dat net zo. De muziek kan bijvoorbeeld erg snel zijn terwijl de zangers daarbij zeer langzaam bewegen. Dat levert een zekere spanning op. En als het goed gedaan is dan helpt het om de muziek beter te horen”*

Van de postmoderne cheeseburger tot het geïntegreerde kunstwerk uit Richard Wagners *Oper und Drama*, het lijkt maar een kleine stap. Niet toevallig kunnen Wagners woorden in Parsifal *“Ich schreite kaum, doch wahn ich mich schon weit, Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“* als een pregnant en karakteristiek element van elke encensering van Robert Wilson worden beschouwd.

Bronnen:

- De macht van het beeld, Het theater van Robert Wilson, Skript, november 1991, nr.7
- Robert Wilson and Umberto Eco. A conversation. Performing Arts Journal, january 1993, No. 43, Vol. XV
- Wilson/Wagner. Performing Arts Journal, january 1993, nr.43,vol. XV
- Robert Wilson and Umberto Eco. A conversation. Performing Arts Journal, january 1993, nr.43, vol. XV
- Das Hirn ist ein Muskel. Der Spiegel, december 1996
- Tijd is geen vastomlijnd begrip. Een gesprek met Robert Wilson. Theaterschrift, dec. 1997, nr. 12
- Wilson, Wagner and the Met. PAJ, A journal of Performance and Art, no. 60,sept.1998
- Het esthetisch universum van Bob Wilson. Theatermaker, juni 1999, Jaargang 3, nr. 5
- Polyphonic Gestures: Wagnerian modernism from Mallarmé to Stravinsky. Criticism, Winter 1999, Wayne State University Press
- Eine Oper ist wie ein Cheeseburger, Der Tages-Anzeiger, 26 mei 2001
- Robert Wilson im Gespräch. Programmaboek Die Walküre, Opernhaus Zürich, mei 2001