

In het verleden heb je verschillende films voor het theater bewerkt. Waarom vertrek je als theaterregisseur zo graag vanuit filmmateriaal?

Voor het theater bewerkte ik onder andere films van Cassavetes, Bergman, Pasolini en Visconti, cineasten die stuk voor stuk een grote affiniteit met theater hadden. In hun films vond ik thema's die nauwelijks in toneelstukken behandeld worden. Zo is 'Rocco en zijn broers' van Visconti tegelijk een familietragedie en een sociaal drama over immigratie en integratie. 'Kreten en gefluister' van Bergman gaat dan weer over doodgaan, een thema waarover ik eigenlijk geen goed toneelstuk ken. Doordat deze cineasten een achtergrond in het theater hadden, gaven ze ook uitstekende dialogen aan hun acteurs. Vaak is er weinig tekst, maar wat er gezegd wordt is dan wel essentieel. Als theaterregisseur moet je met dit materiaal een wereld vanaf nul scheppen. De theatervoorstelling kan immers alleen maar heel anders zijn dan de film, omdat film een heel andere grammatica en woordenschat dan theater heeft. Terwijl film bepaald wordt door de montage, zorgen de acteurs in het theater voor de continuïteit. Een filmbewerking is telkens een wereldpremière. Er zijn geen vergelijkingspunten met andere ensceneringen, zoals dat bij grote klassiekers uit het theaterrepertoire wel het geval is. Filmbewerkingen gaven mij dan ook steeds de kans om mezelf te herontdekken.

Hoe reageerde je toen Gerard Mortier jou vroeg om een opera over 'Brokeback Mountain' te regisseren?

Ik ben een fan van het werk van Ang Lee, onder andere van de film 'Ice Storm'. Ook zijn 'Brokeback Mountain', met een onderwerp dat in Hollywood allesbehalve vanzelfsprekend is, vond ik bijzonder overtuigend. Toen Gerard Mortier mij vroeg om de opera 'Brokeback Mountain' te regisseren heb ik niet getwijfeld. Ik had het gevoel dat hij mij om de juiste redenen vroeg, dat hij er vertrouwen in had dat ik dit verhaal op een integere, onsentimentele en niet nutteloos provocerende manier zou brengen. Een andere reden waarom ik meteen aanvaardde is dat Annie Proulx, de schrijfster van de novelle waarop de film gebaseerd is, zelf het libretto voor de opera van Charles Wuorinen heeft geschreven. Ze legt er andere accenten dan in de film. De vrouwen zijn er bijvoorbeeld veel sterker uitgewerkt. Het is een libretto van een bijzonder hoge kwaliteit.

Jouw enscenering wordt dus anders dan de film...

Totaal anders. In het verhaal van Brokeback Mountain speelt de berg een hoofdrol. Op het toneel kan je die onmogelijk even realistisch tonen als in een film. Wat je wel kan tonen is waar die berg voor staat, wat hij betekent. Dit is geen bucolisch berglandschap. Dit is een verpletterende natuurkracht, het noodlot ook. Het is een plek waar Jack en Ennis helemaal alleen zijn, ver van de 'normale' bewoonde wereld. Het is een plek waar een onmogelijke liefde in onmogelijke omstandigheden tot bloei komt. Met video proberen we een theatrale omzetting te maken van de desolate bergwereld die scherp contrasteert met de gesloten, bekrompen dorpswereld van de familielevens van Jack en Ennis.

Charles Wuorinen stelde ons voor een grote uitdaging omdat hij vaak bliksemsnel van de ene locatie naar de andere verspringt, van de berg in Wyoming naar een stadje in Texas bijvoorbeeld zonder overgangsmuziek. Gelukkig heb ik veel ervaring met Shakespeare, bij wie dergelijke bruuske locatiewissels ook vaak voorkomen. Visueel hebben we ons laten inspireren door de schilderijen van Edward Hopper en de films van David Lynch. Net als sommige beelden uit 'Twin Peaks', 'Blue Velvet' en 'Mulholland Drive' kan je elementen uit onze enscenering met de term 'American Gothic' omschrijven, een soort verheven hyperrealisme waarbij er achter de realiteit een diepere betekenis schuilt. Er zijn cowboys te zien op scène, maar we vermijden de anekdotiek en de folklore.

Je werkt zoals steeds met Jan Versweyveld als je vaste scenograaf. Hoe zijn jullie bij de voorbereiding van Brokeback Mountain tewerk gegaan?

Het publiek in Madrid kent Jan al van het decor van 'Boris Godunov' vorig seizoen. Hij is iemand die nauwgezet de tekst én de muziek van een opera bestudeert om van daaruit een decor te ontwerpen, dat de zangers ondersteunt. In Brokeback Mountain moet je drie werelden tonen: de korte periode op de berg, vervolgens het jarenlange leven van Jack en Ennis met hun respectievelijke families in een conservatieve, homofobe dorpsgemeenschap en ten slotte het leven na de dood van Jack. Zoals gezegd geven we de bergwereld met video weer, terwijl de scène grotendeels leeg blijft. We willen een onherbergzame, onleefbare plek suggereren. De ranch-wereld, waarin Wuorinen en Proulx voortdurend van het ene stadje naar het andere springen, wordt bij ons één enkele ruimte, een harde homofobe samenleving waarin afwijkende relaties geen plaats hebben. De wereld van Jack en zijn vrouw Lureen loopt er over in die van Ennis en Alma. Na de moord op Jack is er in de laatste scènes van de opera alleen nog leegte. De berg is slechts een verre herinnering. Het decor drukt een verlangen naar de vervlogen tijd op de berg uit, naar het leven met Jack. De hele opera gaat voor mij over puur verlangen.

Het was een mooi idee van Gerard Mortier om 'Brokeback Mountain' parallel met 'Tristan und Isolde' van Wagner te programmeren in Madrid. Beide werken gaan over een grote onmogelijke seksuele liefde, die slechts buiten de 'normale' gemeenschap kan beleefd worden. Hierin schuilt voor mij het maatschappelijke belang van een uitvoering van 'Brokeback Mountain'. Ook in heel wat westerse landen blijven vandaag heel wat mensen – bewust of onbewust – problemen hebben met homoseksualiteit. Het is in ruimere zin de angst voor de Ander, voor het vreemde. Deze angst duikt vooral weer heftiger op in tijden van crisis en onzekerheid. Dan zoeken sommige mensen zondebokken. Het is de crux van de opera dat een van de twee mannen het slachtoffer wordt van de homofobe gemeenschap.

Je regisseerde al heel wat opera's. Vaak waren dat grote klassiekers van Mozart, Wagner, Verdi of Janacek. Hoe anders is het om een wereldcreatie te regisseren?

Het enige verschil is dat ik de muziek niet op voorhand kan beluisteren. Voor de rest ga ik met 'Brokeback Mountain' om zoals met eender welke andere opera. Ik probeer elke opera, ook degene die al enkele eeuwen oud is, te bekijken alsof het een eigentijds werk is en ik stel mezelf steeds de vraag wat het belang is van deze opera voor ons vandaag.

Dat ik de muziek nu niet op voorhand kan beluisteren, betekent niet dat ik mij nu enkel op de tekst concentreer. Ik bestudeer ook de partituur. De keuze voor een componist als Wuorinen is interessant, omdat hij er een verhaal voor de 21^{ste} eeuw van maakt. Bij een geschiedenis als die van 'Brokeback Mountain' had Puccini muziek kunnen schrijven. Maar Wuorinens muziek, die niet sentimenteel is maar wel erotisch kan klinken, maakt het verhaal pregnanter, ruwer, harder en meedogenlozer. Het valt me op dat de scènes zelf erg transparant georkestreerd zijn en dat de muziek daar het tempo van de gesproken taal volgt. Het tempo is dat van teksttheater. Tussen sommige van die scènes schrijft Wuorinen echter rijk georkestreerde tussenspelen, waarin grote emotionele en psychologische krachten vrijkomen. Deze tussenspelen kenmerken vooral het eerste deel van de opera, het deel op de berg. In het tweede deel verspringt Wuorinen vaak zonder orkestraal tussenspel van de ene scène naar de andere. De hartslag van het stuk zit in het eerste deel, dat schril afsteekt tegen het tweede deel, waarin de berg slechts een verre, onbereikbare herinnering is.