

De apotheose van de diva, de ondergang van de koning

Na een zwakke seizoensopening twee voltreffers in de Vlaamse Opera: *Tosca*, de tweede opera in de Puccini-cyclus en een twintigste eeuwse opera King Priam van Michael Tippett.

Het seizoen 91-92 ging in de Vlaamse Opera zeer zwak van start. Zowel *Der Fliegende Holländer* als *Il Ritorno d'Ulisse* kunnen beter met de mantel der liefde worden bedekt. Afgaande op de teksten en interviews in programmaboekjes en maandblad, waren beide produkties niet vrij van enige artistieke pretentie, maar op het toneel was daar zeer weinig van te merken. Ze bleven steken in de grauwe middelmaat; het was allemaal goed bedoeld, maar het overtuigde niet. Twee deprimerende en frusterende opera-

ervaringen rijker, was het dan ook met een eerder bang hart dat ik uitkeek naar de produktie *Tosca* in de regie van Robert Carsen en onder muzikale leiding van Silvio Varviso. Het ging om het tweede deel van de met veel bombarie aangekondigde Puccini-cyclus, die vorig jaar startte met *Manon Lescaut*. Hoewel over het algemeen gunstig ontvangen kon *Manon* mij niet bekoren (Etcetera nr. 34), origineel, maar 'overdone': te veel psychologie, te veel decor, te veel symboliek en zangers die in die over-

vloed verdronken. Deze poging om Puccini au sérieux te nemen was mislukt.

Het concept en de uitwerking van deze *Tosca* verschilden in die mate van *Manon* dat je je afvroeg of hier wel dezelfde regisseur en decorontwerper aan het werk waren. De decoratieve overladenheid had plaats gemaakt voor een sober toneelbeeld, dat hierdoor in zijn dramatische functie aan duidelijkheid won. Er werd niet geprobeerd om een psychologische rechtvaardiging te vinden voor de peripetieën op de scène, in de plaats daarvan werd de toeschouwer vergast op een ironische commentaar op *Tosca*. Hierdoor kreeg je een grappige en boeiende lezing van een tot op de draad versleten stof, uitgehoud door ontelbare onbereflecteerde 'realistische' interpretaties. Deze voorstelling maakte ook duidelijk waarom zulk realisme aan zijn doel voorbijschiet: *Tosca* gaat helemaal niet over de realiteit, ondanks de misleidende historische referenties. *Tosca* is niet meer dan een vehikel voor zangers die ongebreidelde emotionaliteit moeten verklanken tot meerdere eer en glorie van een publiek dat, met zijn kritisch vermogen op nul, zich maar al te graag laat meeslepen door de zoete illusie van een oorstrelende en zinneprikkende theatrale schijn.

Madonna

Robert Carsen slaagde erin op een onna-drukkelijke wijze, op een manier die ook de toeschouwer zelf in staat stelde een en ander met elkaar in verband te brengen, te tonen wat *Tosca* werkelijk is: een theatrale machinerie die

Tosca, De Vlaamse Opera / A. Augustijns



een diva in staat stelt het publiek te verleiden. Vandaar dat decorontwerper Anthony Ward de hele handeling in het theater laat spelen: geen kerk van Sant' Andrea della Valle, geen Palazzo Farnese, geen Engelenburcht. Deze historische lokaties worden herleid tot wat ze in wezen zijn: theater in het theater. Het eerste bedrijf speelt zich af voor het rood fluwelen toneelgordijn. Stoelen staan netjes opgesteld. Hierop zal het koor plaats nemen om zich op het einde van het bedrijf te vergapen aan de ultieme apotheose van de diva: Tosca stijgt als een Madonna ten hemel. Het tweede bedrijf toont een kale Bühne voor een neergelaten brandscherp, waarop - om elke twijfel te vermijden - in koeien van letters *Vietato fumare* vermeld staat. Dat neemt natuurlijk niet weg dat Scarpia, de gewetenloze belager van Floria Tosca, rustig een sigaretje rookt, terwijl hij de geestelijke en lichamelijke martelingen uitbroedt, waaraan hij Floria Tosca en haar vriendje Mario Cavaradossi wil onderwerpen. In het derde bedrijf lijkt de spectaculaire zelfmoord van Tosca (een jump van de Engelenburcht) verdacht veel op een vorm van 'stage-diving'. Zij springt achteraan van het toneel in een fictieve toeschouwersruimte; het voetlicht gaat aan waar ze in de diepte verdween. Een waardiger en passender einde van een primadonna is nauwelijks denkbaar.

Karen Huffstodt is niet Tosca, zij speelt Tosca en doet dit op onnavolgbare wijze. Een sterk staaltje van personenregie en een zangeres die de intenties van de regisseur weet waar te maken: elementaire voorwaarden voor een overtuigende voorstelling, die in de opera eerder uitzondering dan regel zijn. In dit geval waren beide aanwezig en het resultaat was er naar. Huffstodts Tosca is een primadonna, ijdel en naïef, irritant en hartveroverend. Zij is zich steeds bewust van de aanwezigheid van het publiek dat zij voor zich wil winnen. Haar motoriek is hierop afgestemd en veel minder op een interactie met haar medespelers: daarbij wordt het grote gebaar en het pathetische 'overacting' niet geschuwd. Deze speelstijl is in de opera nog altijd gebruikelijk, zangers bezondigen er zich voortdurend aan door onkunde, luiheid en een ongereflacteerd reproduceren van achterhaalde codes. Carsen laat Huffstodt deze vorm van 'acteren' vertolken zonder voluit te parodiëren, en dat maakt deze Tosca zo overtuigend. Zij is de vleesgeworden leugen, een aantrekkelijke leugen, maar desalniettemin een leugen.

Kunst en liefde

Een mooi voorbeeld van Carsens aanpak is de aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* ('Ik leefde voor de kunst. Ik leefde voor de liefde'). Huffstodt begint links, neergeknield, aan de toneelrand, staat dan langzaam op en begeeft zich meer naar het midden en richt zich daarbij expliciet naar het publiek. Wat een intieme overpeinzing lijkt te zijn, ontloopt zich tot een extraverte gevoelsontlading, waarvan de enige functie is de zangeres bij het publiek te laten scoren. Carsen

beklemt dit door de zangeres in de lichtcirkel van een schijnwerper te plaatsen op een voor de rest verduisterd toneel. Tegelijkertijd licht de toneelopening op: magie wordt opgeroepen en tegelijkertijd als theatertruuk ontmaskerd.

Falk Strukmann zet een briljante Scarpia neer, een heerlijke booswicht, zo weggelopen uit een of ander mafiadrama. De zanger speelt de rol met een sardonisch genoegen. Zijn granieten bariton, die op het einde van het eerste bedrijf gemakkelijk boven het *Te Deum*-koor uitstijgt, klinkt misschien nogal Germaans, maar past bij het personage zoals het hier getekend wordt. 'Die bigotte duivel die religieuze praktijken vermengt met libertijnse wellust' verdringt gemakkelijk het bleek uitgevallen personage van Mario Cavaradossi van het voorplan. Nochtans doet Fabio Armiliato zijn best ook scènisch een overtuigend figuur neer te zetten, vocaal is hij een stralende en krachtige Cavaradossi. Voor een Italiaanse tenor acteert hij erg overtuigend. Alleen bij het *Recondita armonia* in het eerste bedrijf vervalt hij in de traditionele, slechte gewoonten, maar hij herpakt zich vrij vlug. Wie hem vorig seizoen in *MacBeth* zag stuntelen, kan niet anders dan Carsen bewonderen voor de metamorfose die hij bij deze zanger bewerkstelligd heeft.

King Priam

Er bestaat een groot contrast tussen de makkelijk aansprekende melodiek en het levendige koloriet van Puccini's muziek en de harde, strenge klank van Michael Tippett's *King Priam*. De oorzaak daarvan is de orkestbezetting: weinig strijkers, maar een uitgebreide blazerssectie, piano en veel slagwerk. Tippett bouwt de scènes vaak op met afzonderlijke instrumentengroepen, zodat de toehoorder de indruk krijgt van klankeconomie. Deze leidt nochtans tot beklijvende en theatraal sterk aansprekende muziek. Ik denk aan de grillige strijkersfiguren voor Hecuba, een van de opvallendste leidmotieven in het werk. Bij de wereldcreatie waren de strijkers niet in staat de technische moeilijkheden van deze begeleiding onder de knie te krijgen, zij werden vervangen door een piano. Voor de productie in de Vlaamse Opera stelde de dirigent Elgar Howarth als voorwaarde dat dit gedeelte van de partituur zou uitgevoerd worden door de strijkersgroep zoals voorgescreven door de componist. Zo gebeurde en het getuigt van de kwaliteit van het orkest van de Vlaamse Opera dat het zich daar naar behoren van kwijtte.

Ook andere scènes hebben een uitgekende klankdramaturgie. Bij het begin van het derde bedrijf is er de confrontatie tussen Hecuba, Andromache en Helena. Hecuba wordt begeleid door de hoge strijkers, Andromache door de celli en Helena krijgt een veel ijlere klankconfiguratie door de piano en de harp. Zij blijft immers een veel enigmatischer figuur dan haar schoonmoeder en schoonzuster, die een uitge-

sproken visie op de gebeurtenissen hebben. De eigenlijke discussie tussen de drie vrouwen wordt ondersteund door een nerveus pizzicato.

De confrontatie tussen Hector en Paris bij het begin van het tweede bedrijf krijgt een ongemene dramatische spanning door de pauken, voor het overige blijft het orkest stil. Tom Cairns, de regisseur van de productie, slaagde erin voor dit duet sterke beelden te vinden, zodat het een der hoogtepunten van de voorstelling werd. Paris zit verscholen in een soort scheefgezakte claustrofobische bunker, terwijl Hector hem vanop het dak verwijten toeslingert. Dan laat hij zich door het mangat in de "kooi" zakken en gaat er Paris te lijf.

King Priam was een opdracht ter gelegenheid van de heropening van de kathedraal van Coventry in 1962. Benjamin Britten schreef voor die gelegenheid zijn *War Requiem* dat getuigt van een manifest pacifisme. Ook *King Priam* handelt over de oorlog, maar de boodschap is heel wat minder eenduidig. De oorlog wordt niet getoond, de enige echte gewelddaad op het toneel is de dood van Koning Priamos op het einde. Toch is de oorlog alomtegenwoordig, hoorbaar in de fanfares die voortdurend weerklinken, in de woordeloze zang van het onzichtbare koor, en in de gesprekken van de personages.

A father and a king

De opbouw van het werk is in zekere zin paradoxaal: hoe meer de oorlog de handeling beïnvloedt, des te sterker komt de lyrische kwaliteit van de partituur naar voor. Zo stelt Achilles zich aan het publiek voor met een op gitaar begeleid melancholisch lied over zijn geboorteland: 'O rich-soiled land, O land of Phthia, were we grew to manhood...' John Graham-Hall zingt dit bijna constant sotto-voce om dan in de daarop volgende dialoog met Patroclos over te schakelen naar een heel wat dramatischere voordracht. Het contrast is adembenemend en maakt van Achilles een veel gevaarlijker heerscher, dan dat men hem als een antieke Rambo met wagneriaanse stentorstem zou hebben getekend. Achilles is hier een landerige, nukkige figuur, van wie desondanks dreiging uitgaat die niets te maken heeft met fysieke kracht maar alles met een psychische constitutie. Een ander sterk tafereel: een volkomen lege scène met een kampvuur op de achtergrond waarbij Patroclos hurkt. De eenzaamheid en de desolaatheid kan niet treffender opgeroepen worden. Maar het gaat om stilte voor de storm. Het einde van het tweede bedrijf eindigt op de hallucinante oorlogskreet van Achilles: de Trojanen die de rode omgevallen zuil willen oprichten, die in het decor het mannelijke, patriarchale element schijnt op te roepen, deïnen verbijsterd terug. Hector met de buitgemaakte wapenrusting van Achilles wordt vooraan op het toneel geïsoleerd. Hij heft het zwaard op, even nog houdt hij de schijn op, speelt de held, maar weldra krijgen wanhoop en ontzetting hem in hun greep.



King Priam, De Vlaamse Opera / A. Augustijns

David Pittman-Jennings speelt Priamos. Hij slaagt daar vrij goed in, als hij maar niet gedwongen wordt tot een gestileerd acteren, zoals in het begin van het eerste bedrijf. Dan bezondigt hij zich aan overdrijving en weet geen raad met zijn lichaam. Nadat Paris opnieuw opduikt in zijn leven en hij een mens, *a father and a king*, vertolken mag en niet langer een mythologische figuur, staat de regisseur hem een 'natuurlijker' spelen toe en dit gaat hem duidelijk beter af. Nochtans had ik de indruk dat uit deze rol meer te halen was dan deze zanger deed. Pittman - Jennings had de rol niet gespeeld in de Opera North (Leeds) waarmee de Vlaamse Opera coproduceerde. Hij heeft *King Priam* op vrij korte tijd moeten instuderen, en dit gebrek aan vertrouwdheid met de veeleisende partij, heeft hem op sommige momenten misschien parten gespeeld. Maar zijn tocht naar Achilles, nadat hij zijn kleren afgelegd en een soort boetekleed aangetrokken heeft, was erg sterk. De confrontatie met Achilles bij het bebloede lijk van zijn zoon groeide uit tot de emotionele climax van de opera, mede door Tippettsublieme muziek in de 'second interlude' waarbij resoluut elke sentimentaliteit vermeden wordt.

vooral de frisse benadering die bekoorde, de homogeniteit van de produktie en de kwaliteit van de muzikale uitvoering. *King Priam* was een iets minder homogene voorstelling, ze had minder sterke momenten, maar het werk zelf bleek heel wat interessanter, zowel muzikaal als dramatisch, dan *Tosca*, een verhaal dat enkel nog met de nodige reserves en kanttekeningen verteld kan worden. Dit deed Carsen schitterend. Maar *King Priam* grijpt naar de keel, hier is geen plaats voor ironie, maar zien de uitvoerders zich genoodzaakt de complexiteit en de verschillende lagen van het werk op een adequate manier voor het voetlicht te brengen. In zekere zin is *Tosca* inderdaad 'divertiment' terwijl *King Priam* een moeizaam en raadselachtig verhaal is, geconcipieerd met deze uitspraak in het achterhoofd: 'Do not imagine all the secrets of life can be known from a story.' Dat er voor *King Priam* weinig publieke belangstelling was, is frustrerend en een cynisch antwoord op de vraag boven deze conclusie. Laten we hopen dat de directie van de Vlaamse Opera tegen beter weten in de artistieke moed zal opbrengen een cyclus van twintigste-eeuwse opera's op te starten. Het publiek verdient wakker geschud te worden.

Een nieuwe lente?

Met deze twee produkties heeft de Vlaamse Opera revanche genomen voor de middelmatige produkties die zij in het verleden afgeleverd heeft. Misschien betekent dit een nieuwe start, nu Marc Clément meer greep schijnt te krijgen op hetgeen er gespeeld wordt. In *Tosca* was het

Gunther Sergooris