

## De vernieuwende Puccini-cyclus van de Vlaamse Opera

### PARELVISSEN ONDER HET OPPERVLAK VAN HET VERISME

Robin STEINS

Marc Clémour, intendant van de vernieuwde Vlaamse Opera, kondigde in 1989 een ambitieuze Puccini-cyclus aan die te vergelijken zou zijn met de Mozart-cyclus die de Brusselse Muntchouwburg in de jaren tachtig onder Gerard Mortier had gebracht : een radicaal vernieuwende lezing van de overbekende materie. De opzet van deze vernieuwende cyclus was tweevoudig. Enerzijds zou dirigent Silvio Varviso de haast impressionistische subtiliteiten van Puccini's rijke orkestratie blootleggen en de muziek ontdoen van de dikke pathosklanken die er te vaak werden ingelegd. Anderzijds zou ook het scènebeeld ontdaan worden van de pathos, sentimentaliteit en het doorgedreven naturalisme. Deze opvoeringstraditie van Puccini's opera's, die decennia lang de operatonelen bleef teisteren en blijkbaar zeer moeilijk doorbroken kon worden, zou van tafel geveegd worden. Voor deze uitdaging stond de Canadese regisseur Robert Carsen.

Het einde van de cyclus komt in zicht : *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Turandot*, *La Bohème* en *Madama Butterfly* zijn door het duo Carsen/Varviso duchtig afgestoft. In juni staat ons de première van *La Fanciulla del West* te wachten en in het seizoen 1996-1997 wordt de cyclus afgerond met *Il Trittico*. (*Edgar* en *La Rondine* werden concertant uitgevoerd.) Critici en publiek zijn het er volmondig over eens dat er in de Vlaamse Opera nieuwe Puccini wordt getoond en verklankt. Hoewel het niet duidelijk genoeg gesteld kan worden dat de vernieuwing van de Puccini-opera's in deze cyclus zowel een vernieuwing is van het klankbeeld als een vernieuwing van de beeldentaal van de encscenering, wil dit artikel zich concentreren op de vernieuwing die regisseur Robert Carsen heeft doorgevoerd in de vijf producties die de cyclus nu rijk is.

Aan de basis van Robert Carsens vernieuwing van Puccini's opera's ligt een eenvoudig principe. Het vertrekpunt voor zijn encsceneringen is niet zozeer het 'verhaaltje' wat we in de opera's kunnen aantreffen maar wel het achterliggend thema van de opera, dat waar het in wezen om draait. Dit vormt de kern van zijn encscenering, zijn regieconcept. De voorgeschreven plaats- en tijdsaanuiding en het anekdotische 'verhaaltje' zijn hieraan ondergeschikt. Op zich is dit geen vernieu-

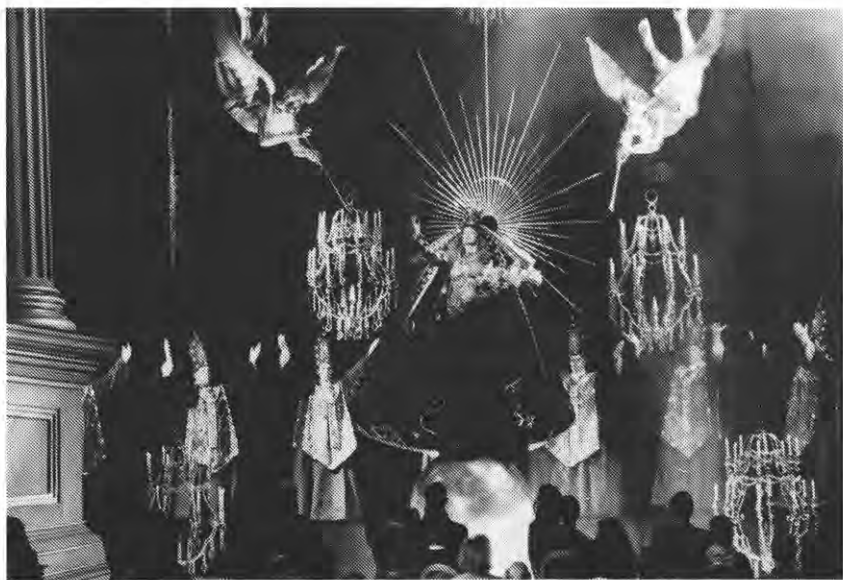
wende werkwijze om een repertoire-stuk te benaderen. Velen hebben dit principe voor hem toegepast maar bij het insceneren van Puccini's veristische opera's kwam men blijkbaar zelden verder dan het uitbeelden van het 'verhaaltje' in een uitermate naturalistische setting, waarbij soms het tijds kader van het verhaal werd geactualiseerd. Is een verklaring hiervoor misschien dat Puccini's opera's vaak ook in een traditionele inscenering kunnen aangrijpen en nog sterk theater kunnen opleveren? Hoe het ook zij, de opvoeringstraditie van Puccini's opera's bestond toch voornamelijk uit sentimentele, tranerige insceneringen die te vaak voorspelbaar waren. Na de vijf reeds historische insceneringen van deze cyclus kunnen we stellen dat Carsen in de Vlaamse Opera een nieuwe norm heeft gesteld voor het opvoeren van Puccini. Laat ons de vijf insceneringen even overlopen om ons een beeld te vormen van Carsens vernieuwing.

### *Manon Lescaut*

Gebaseerd op de achttiende-eeuwse roman van Prévost vertelt *Manon Lescaut* het verhaal van de jonge vrouw Manon Lescaut die niet kan kiezen tussen luxe en rijkdom en de liefde van haar arme minnaar Des Grieux. Dramatisch gezien is *Manon Lescaut* niet Puccini's beste werk. De tragische geschiedenis van de geliefden wordt in de opera gepresenteerd in vier bedrijven waartussen enorme hiaten vallen. Hierdoor kunnen we amper spreken van een coherent verhaal en worden vele handelingen te weinig gemotiveerd. Het is Carsens kracht geweest deze hiaten te overbruggen door zich te concentreren op de evolutie en ondergang van Manons personage waarbij de scenografie deze evolutie (ook letterlijk) weerspiegelt. Carsen stapt af van het naturalistische decor - al zijn er nog wel verwijzingen naar de achttiende eeuw in terug te vinden - en laat de geschiedenis plaats vinden in een open ruimte die achteraan omgeven wordt door een gebogen blauwe bakstenen muur die beschilderd is met witte wolken. In het tweede bedrijf, wanneer Manon de luxe en rijkdom geniet van de oudere, rijke minnaar Géronte, kan ze haar geluk en succes spiegelen in drie enorme, met goud omlijste, vooroverhellende spiegelwanden. Carsen plaatst het verhaal dan ook temidden van een overvloed van goud en spiegels, symbolen voor Manons honger naar luxe en haar ijdelheid en narcisme. In deze overdaad van goud en spiegels, neigt het scènebeeld bijna naar kitsch wanneer Manon zich in het tweede bedrijf hult in een blinkende gouden japon en de muzikanten die haar moeten pleziereren op gouden instrumenten spelen. Reeds vanaf het eerste bedrijf zaait Carsen twijfel over de eigenlijke motivatie van Manon: de geliefden Manon en Des Grieux vluchten op het einde van het eerste bedrijf in Gérontes gouden koets. Nu kunnen we ons de vraag stellen of Manon zich op dat moment laat verleiden door de liefde van Des Grieux of door de schittering van de gouden sprookjeskoets om Des Grieux te volgen.



*Het eindbeeld van **Manon Lescaut**. Manon laat een verbitterde Des Grieux achter temidden van de puinhoop die ze van haar leven maakte. (Foto: Annemie Augustijns)*



*De apotheose van de diva: Tosca stijgt ten hemel als de Madonna in Carsens encenering van **Tosca**. (Foto: Annemie Augustijns)*

Manons ondergang die vanaf het einde van het tweede bedrijf onafwendbaar is, wordt verdubbeld in het gouden spiegeldecor dat per bedrijf stelselmatig wordt afgebroken. Uiteindelijk wordt Manon als overspelige vrouw naar Amerika verscheept, vergezeld door haar trouwe minnaar Des Grieux. In het laatste bedrijf verkommert ze van dorst en uitputting in de dorre vlakke nabij New Orleans. In deze encenering echter laat Carsen dit bedrijf niet afspelen in de Amerikaanse woestijn die het libretto voorschrijft maar temidden van de puinhoop die bestaat uit gebroken gouden decorstukken van het tweede bedrijf. Carsens Manon lijdt niet onder lichamelijke dorst of uitputting maar lijdt onder het gebrek aan luxe en rijkdom. Hierbij kan Des Grieux haar niet helpen. Wanneer hij zich even verwijderd, zoekt Manon soelaas in een juwelenkistje. Nog een laatste maal siert ze zich met een halssnoer, oorhangers en armbanden. Carsens Manon kan haar geluk enkel in de weelde van deze juwelen vinden. Haar dorst naar luxe is sterker dan haar dorst naar Des Grieux' liefde. Des Grieux ziet dat zijn geliefde opnieuw bezweken is voor de rijkdom en beseft dat ze hem nooit trouw zal kunnen zijn. Manons laatste woorden "Mijn zonden zullen vergeten worden maar mijn liefde ... zal niet sterven.", kunnen hem niet overtuigen. Na haar dood valt Des Grieux dan ook niet gek van verdriet op het dode lichaam neer -zoals het libretto het voorschrijft- maar keert zich van haar af om de felverlichte puinhoop te overschouwen die Manon van hun leven heeft gemaakt. Carsen keert het dramatisch sentimentalisme de rug toe : geen huilende Des Grieux besluit de encenering, wel een verbitterde jongeman.

### *Tosca*

*Tosca* is wellicht Puccini's meest veristische opera. Het ultieme doel van de veristen was het leven zelf op het operatoneel te brengen maar ergens moet dat schoentje wringen. Opera is immers de meest artificiële kunstvorm die er bestaat en het meest van alle kunstvormen gebonden aan conventies en tradities. Dit heeft Carsen maar al te goed beseft want zijn interpretatie van *Tosca* is een ironische lezing van Puccini's veristisch meesterwerk.

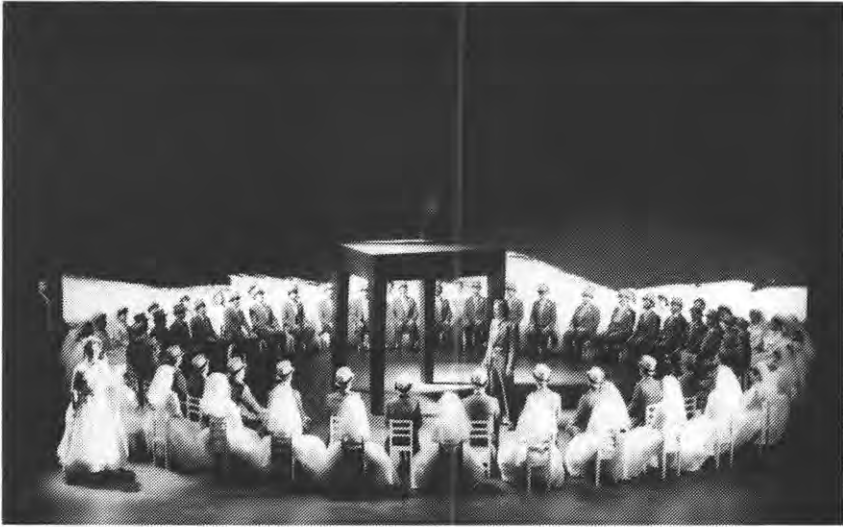
Centraal in Carsens regie staat niet in de eerste plaats de waarachtigheid van het gepresenteerde verhaal maar wel het theater zelf, het theater van het gebeuren en de theatraliteit van de operadiva Floria Tosca. In deze encenering vinden we dan ook geen kerkinterieur, geen Palazzo Farnese en ook geen Engelenburcht terug maar vinden al de handelingen plaats in een theater : theater in het theater is troef in deze produktie. Natuurlijk zijn niet alle details uit het libretto overeen te stemmen met Carsens nieuwe setting maar voor de meeste heeft hij zeer interessante alternatieven bedacht die perfect passen in zijn concept. Laten we even enkele elementen uit het eerste bedrijf van de opera onder de loep nemen in Carsens produktie. Het libretto

schrijft de kerk Sant' Andrea della Valle voor. In deze produktie zien we op de scène een zestigtal stoelen met de rugleuning naar de toeschouwersruimte netjes in rijen opgesteld. Links achteraan bevinden zich twee indrukwekkend grote zuilen. De achterzijde van het toneel is aan het oog onttrokken door een rood fluwelen toneelgordijn. Tosca komt bloemen brengen voor de madonna. Hiervoor verdwijnt ze achter het fluwelen toneelgordijn, alsof het beeld van de madonna erachter staat. Later, voor het Te-Deum, komen verscheidene personen het toneel op, sommigen hebben een programmabrochure bij zich zoals de (reële) toeschouwers in de zaal. De (fictieve) toeschouwers op het podium - de leden van het koor die het Te Deum zingen - nemen plaats op de opgestelde stoelen. Bij de laatste klanken van het eerste bedrijf, schuift het rode toneeldoek achteraan weg waardoor Tosca zichtbaar wordt, die uitgedost als de madonna ten hemel stijgt. Carsen vermengt in dit ene beeld voorgeschreven elementen uit het libretto en zijn visie op het gegeven. Theater en kerk zijn hier een. Daarenboven is deze presentatie voor de diva Floria Tosca het ultieme staaltje egotripperij. In de hele produktie domineert Tosca de scène als een vrouw die weet dat ze bewonderd wordt en ervan geniet. Voortdurend speelt ze een spel met haar omgeving : ze schakelt vlekkeloos over van werkelijkheid naar toneelspel waarbij het overdreven, theatrale gebaar (bewust) niet geschuwd wordt. De pathetische acteerstijl die taboe is in de hedendaagse operaregie, zien we hier als ironische commentaar op deze oude opvoeringspraktijk. Gedurende de hele voorstelling speelt Carsen met de illusies van het theater en tast hij de grens af tussen 'werkelijkheid' en 'toneelspel'. Het kan op zijn minst een *tour de force* genoemd worden dat Carsen erin geslaagd is met Puccini's meest veristische opera zo'n sterk commentaar op theatraliteit te leveren.

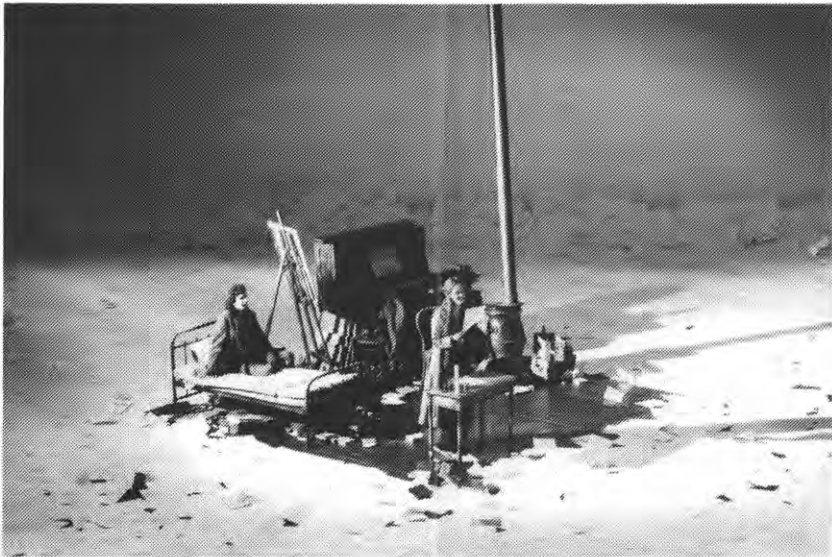
### **Turandot**

Terwijl de voorgeschreven plaatsaanduidingen nog wel enigszins af te leiden waren uit de decors van *Manon Lescaut* en *Tosca*, breekt Carsen in zijn encensering van *Turandot* volledig met de voorgeschreven Chinese setting. In deze encensering is er geen plaats voor chinoiserie, want Carsen interpreteert dit sprookje van de ijskoude, onmenselijk wrede prinses Turandot als een psychologisch portret van een vrouw die niet in staat is een volwassen seksuele en emotionele relatie aan te gaan met een man. Hij laat de opera dan ook plaatsvinden in een noch plaats-, noch tijdsgebonden ruimte waarin de seksuele krachten die in de personages woekeren, op elkaar worden losgelaten.

Carsen gaat in deze encensering op zoek naar de drijfveren van Turandot die steeds weer demonische raadselpletjes bedenkt om aan het huwelijk te ontsnappen. Ze zit gevangen in een duistere, ijzige gevoelswereld waar ze niemand toelaat.



*Turandot als het psychologisch portret van een vrouw die niet in staat is een volwassen seksuele en emotionele relatie aan te gaan met een man. (Foto: Annemie Augustijns)*



*Rodolfo's mansarde temidden van volgekribbelde papieren. Liefde en leven van jonge kunstenaars en wereldverbeteraars in **La Bohème**. (Foto: Annemie Augustijns)*



Alleen een waardige tegenstander kan haar koelheid breken en haar op de knieën krijgen. Drie zwarte meubelstukken (een kast, een stoel en een bed) staan in de encenering symbool voor Turandots seksueel isolement, de duistere diepten van haar psyche, haar macht en haar psychologische evolutie. Elk bedrijf wordt gedomineerd door een van deze meubelstukken. Ook hier slaagt Carsen erin met relatief weinig middelen een uiterst coherente voorstelling te creëren, op zo een logische manier opgebouwd dat je niet anders kan dan de regisseur te volgen in zijn interpretatie.

De tweede protagonist in Carsens encenering is het koor. In tegenstelling tot andere opera's van Puccini speelt het koor een belangrijke rol in *Turandot*. In vele scènes beheerst het koor het toneel door de indrukwekkende koorregie en -choreografie. Nog nooit was de openingsscène van *Turandot* zo indrukwekkend en agressief als in deze produktie: Turandots decreet, dat meldt dat weerom een prins gefaald heeft Turandots raadsels op te lossen en zodoende zal worden onthoofd, wordt gezongen door de mandarijn (die hier gekleed is in een zwarte smoking) maar het hele koor, dat achter hem staat, lipt het decreet mee. Zij richten zich hierbij expliciet naar de toeschouwers in de zaal. Daarna storten de koorleden zich als een uitzinnige massa op de drie meubelstukken die vooraan op de scène staan, sleuren ze uit elkaar en trekken zichzelf de kleren van het lijf zodat ze allen enkel nog hun uniforme zwarte onderkledij dragen. Tot het einde van de opera is er in deze massa geen plaats meer voor individualiteit. Ook Turandot zelf onderscheidt zich niet van de andere leden van de massa: ook zij draagt als de andere vrouwen een zwart satijnen onderjurk. In plaats van te stellen dat Turandot deel uitmaakt van de massa, zouden we evengoed kunnen stellen dat de massa met haar snel wisselende emoties de theatrale verwerkelijking is van de emoties die woekeren in Turandots psyche.

Carsen belicht deze *Turandot* als een gegeven dat ons allen aanbelangt. Hij puurt het sprookje uit tot een actueel statement over seksuele angsten en frustraties en de gewelddadige dreiging van een individuloze, manipuleerbare massa. Wat Carsen hier deed met een Puccini-opera was ongekend in de operawereld. De breuk met de sentimentele, tranerige opvoeringstraditie was volledig. De internationale erkenning voor deze vernieuwing bleef dan ook niet uit: het vaktijdschrift *Opernwelt* riep Carsens *Turandot* in november 1992 dan ook uit tot 'encenering van de maand'.

### ***La Bohème***

Ongetwijfeld is *La Bohème* één van Puccini's meest bekende en populaire opera's. De opvoeringstraditie van de opera heeft steeds weer het accent gelegd op het sentimentele liefdesverhaaltje. Men kan natuurlijk niet om de liefdeshistorie van

Mimi en Rodolfo heen - ze loopt immers als een rode draad doorheen de vier bedrijven - maar de eigenlijke kern van het verhaal moeten we toch elders zoeken: in de vier bedrijven van de opera heeft Puccini het leven geschetst van jonge, onbezorgde, levenslustige kunstenaars en wereldverbeteraars. *La Bohème* is een nostalgische lofzang op de jeugd en het jong zijn, maar wel met het besef dat deze jeugd onherroepelijk zal eindigen. Zo sterft Mimi als een allegorie van die jeugd die niet kan blijven bestaan.

Verrassend is dat Carsen na de drastische scènevernieuwing in *Turandot* een opvallend tekstgetrouwe presentatie van *La Bohème* brengt, weliswaar ontdaan van de vele clichés die er tijdens honderd jaar opvoeringstraditie zijn ingeslopen. Centraal op het toneel staat Rodolfo's zolderkamer: een vierkant grondplan (3m.80 bij 3m.80) volgestouwd met meubels, schildersdoeken, kleren, papier en rommel. Dit zeer realistische zolderkamerinterieur plaatst Carsen in een irreële setting. In het eerste bedrijf wordt de zolderkamer omgeven door witte papieren vellen die beklad zijn met schetsen, verzen of gekrabbel. Enerzijds refereert dit scènebeeld naar de sneeuw, koude en winter van het eerste bedrijf, anderzijds wijzen deze volgekladde papieren op de talrijke mislukte schrijfselen en schetsen van de dichter Rodolfo en de schilder Marcello en zodoende op hun artistieke onbekwaamheid. In welke mate Rodolfo en Marcello echte kunstenaars of *would be*-kunstenaars zijn, laat Carsen in het midden. In het laatste bedrijf vinden we de zolderkamer terug temidden van duizenden narcissen. Het nieuwe leven en de warmte van de lente dringen met deze gele bloemen als het ware de kleine zolderkamer binnen. Door de schoonheid van dit beeld wordt de onvermijdelijke dood van Mimi op het einde van dit bedrijf natuurlijk nog pijnlijker.

Wat in grote mate de kracht van deze produktie bepaalt is de frisse, haast spontane acteerstijl van de jonge cast. Carsens verhaal over jonge levensgenieters wordt geloofwaardig door een jonge cast die perfect op elkaar weet in te spelen en zich met een enorm enthousiasme overlevert aan ironische dikdoenerij en onnozelen. De beperkte speelruimte in de zolderkamer noodzaakt de zangers tot een gedetailleerde, haast filmische acteerstijl en hoewel er ongetwijfeld achter de actie in de zolderkamer een ingenieuze choreografie schuilgaat, oogt het resultaat zeer natuurlijk en spontaan.

Carsen slaagde erin *La Bohème* te ontdoen van de pathos, de tranerige sentimentaliteit en de *boeketreeks*romantiek: deze bohémiens leven, drinken, vrijen en maken plezier. Carsens produktie overstijgt de anekdotiek en wordt zodoende een ode aan de jeugd en het leven. De grote kracht van deze voorstelling schuilt niet zozeer in een originele herinterpretatie van de opera maar in de vernieuwende presentatie ervan,



in de dynamiek, spontaneïteit en ongedwongenheid van het acteursspel en de mooie beelden die in deze voorstelling terug te vinden zijn.

### *Madama Butterfly*

Voor de produktie van *Madama Butterfly* werd in de Vlaamse Opera geopteerd voor de originele, zelden opgevoerde versie van 1904. In deze eerste versie wordt de cultuurkloof tussen oost en west veel directer en scherper getekend. Het harde, compromisloze, moraliserende standpunt van deze eerste versie werd in latere versies ingeruild voor een zeemzoete, sentimentele sfeer. Het is dan ook logisch dat de Puccini-cyclus van de Vlaamse Opera, die Puccini uit de sfeer van het sentimentalisme en de tranerigheid wil halen, kiest voor de oorspronkelijke versie.

In Carsens encenering staat het cultuurconflict centraal. De Japanse en Amerikaanse leefwereld zijn zeer present op het toneel en vooral de Japanse pogingen om zich een Amerikaanse houding aan te meten zijn treffend gevisualiseerd. De scène is omgeven door enorme rijstpapieren wanden. In het eerste bedrijf heeft de voorsteven van Pinkertons Amerikaanse schip de linkerwand doorboord en lijkt de rode houten vlonders, waarop de personages zich bewegen boven een ondergrond van blauwe kiezels, uit elkaar te hebben gedreven. Alsof de Amerikaanse invasie de coherente Japanse samenleving uit elkaar drijft. In het tweede bedrijf is het schip samen met Pinkerton verdwenen. De rode vlonders zijn gereduceerd tot de vier grootste eilanden van de Japanse archipel. Butterfly's woning is als het ware Japan zelf en hiermee breidt Butterfly's tragedie zich uit tot een tragedie van Japan. Het 'Japanse' decor werd gekleurd naar de kleuren van de Amerikaanse vlag : witte rijstpapieren wanden, rode houten vlonders, blauwe kiezels geharkt als een Japanse tuin. Een gelijkaardig effect zien we bij Butterfly's eerste verschijning. Zij is gekleed in een traditionele Japanse kimono maar deze is uitgevoerd in een rood-wit gestreepte stof, terwijl de *obi* (d.i. de brede band die enkele malen rond het middel over de kimono wordt gewikkeld) is uitgevoerd in kobaltblauw, bedrukt met witte bloem- of sterachtige motieven. De link naar de *Stars and Stripes* van de Amerikaanse vlag is overduidelijk. Onder deze kimono, die ze voor de huwelijksnacht met Pinkerton uitdoet, draagt ze een witte, westerse bruidsjurk. Butterfly kiest dan volledig voor de Amerikaanse/westerse cultuur van haar echtgenoot Pinkerton. Deze drastische omschakeling van de Japanse cultuur naar de Amerikaanse is gedoemd te mislukken. Dit illustreert Carsen bijvoorbeeld met de westerse voorwerpen die Butterfly hanteert. Ze omringt zich met westerse snuisterijen zoals o.a. sigaretten, een aansteker en lippenstift en is haast fanatiek in het gebruik ervan. Alleen weet ze ze niet altijd juist te gebruiken. Zo steekt ze bijvoorbeeld twee sigaretten tegelijk aan, om er dan een aan te bieden aan de Amerikaanse consul of ze steekt lucifers aan met

de aansteker of ze maakt haar wangen wat roder met de lippenstift. We zien ook dat ze Japanse gebruiken overhevelt en invult met westerse elementen. Zo behoudt ze het Shintoïstisch gebruik om poppetjes te vereren die de zielen van de voorouders zouden bevatten maar vervangt de religieuze Japanse poppetjes door de poppetjes die op haar westerse bruidstaart stonden, die ze dan vereert als behoeders van haar huwelijk met Pinkerton. Carsens regie zit vol met details die dit cultuurconflict illustreren.

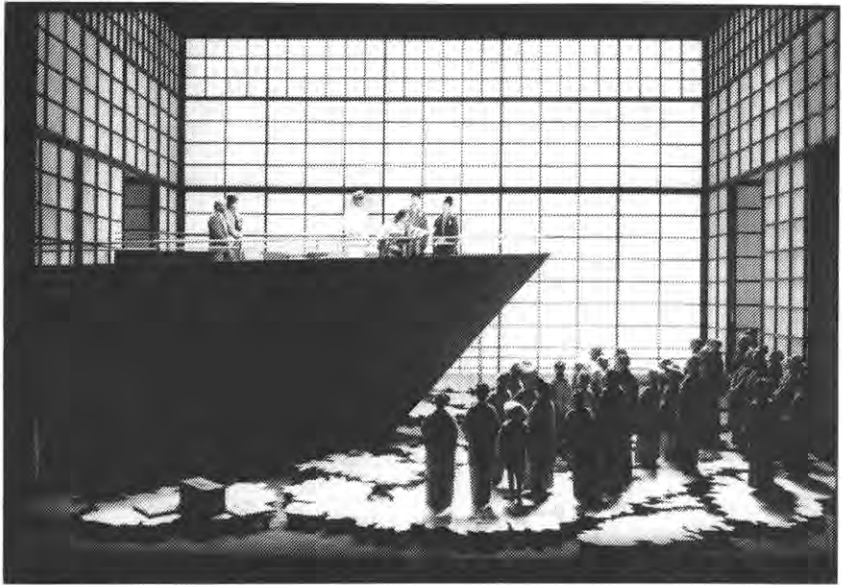
Wanneer Butterfly uiteindelijk geconfronteerd wordt met Pinkertons ontrouw en beseft dat ze zich rechthield aan een illusie, rest haar niets anders dan te kiezen voor een eervolle Japanse zelfmoord. Even radicaal als ze koos voor de Amerikaanse cultuur, keert ze zich er van af. Carsen voegt nog een pijnlijk element toe aan Butterfly's dood. Butterfly's kind, zagen we in de voorstelling gekleed als een klein Amerikaans matroosje, in navolging van zijn vader, luitenant Pinkerton. In de laatste scène echter, wanneer Pinkerton het kind komt halen om mee te nemen naar Amerika, is het kind gekleed als een Japans jongetje. Met het korte zwaard in de hand, waarmee zijn moeder zelfmoord pleegde, wacht het kind zijn vader op. Carsen breidt de tragedie uit naar de tweede generatie. Gewrongen tussen de twee culturen, hoort Butterfly's kind in geen van beide thuis.

Carsen tekende in deze *Madama Butterfly* op een heldere manier twee verhaallijnen uit. Er is de tragedie van Butterfly, een vrouw die bedrogen wordt door haar geliefde en die zichzelf bedriegt door haar eigenheid te verwerpen en te vervangen door die van haar echtgenoot. En er is de tragedie van Japan, de cultuur die zich laat overrompelen door de dominante Amerikaanse cultuur; een confrontatie waarbij onvermijdelijk slachtoffers vallen. Carsens verhaal hoeft daar niet op te houden. Het is aan de toeschouwer om de draagwijdte van de voorstelling uit te breiden naar andere cultuurconfrontaties en -conflicten, naar de dominante en superieure positie die de westerse cultuur zich aanmeet.

### *Parallele lijnen in de verschillende ensceneringen*

Uiteraard zijn de ensceneringen van deze vijf opera's veel rijker dan hierboven vermeld kon worden, maar de grote lijnen en de eigenheid van Carsens afzonderlijke regies zijn hiermee wel aangeduid. Hoewel de ensceneringen er telkens totaal anders uitzien (*La Bohème*, *Turandot* en *Manon Lescaut* zijn in zeer uiteenlopende stijlen gevisualiseerd; Carsen werkt immers met verschillende scenografen) zijn er doorheen Carsens verschillende regies toch heel wat parallele lijnen te trekken.

Steeds gaat Carsen uit van een regieconcept dat het centrale thema van de opera



*Japan en het Westen: de tragedie van een cultuurschok in Madama Butterfly. (Foto: Annemie Augustijns)*

in zich draagt. Tijdens de zoektocht naar dit centrale thema laat hij zich zo weinig leiden door irrelevante periode- en plaatsbepalingen, handelingen of anekdotes die in het libretto terug te vinden zijn (het 'verhaaltje' moet plaats ruimen voor de onderliggende betekenis van de opera) of door traditionele, ingesleten opvoeringspraktijken. Carsen duikt met zijn produktieteam a.h.w. onder het oppervlak van Puccini's veristische opera's op zoek naar diepere waarden en symboliek. Eens Carsen zijn regieconcept heeft bepaald, gaat hij op zoek naar beelden die bij dit concept aansluiten. Dit resulteert in een doordachte en coherente visuele presentatie die de hele voorstelling ondersteunt en, onvermijdelijk, in een vernieuwing van het scènebeeld. Deze vernieuwing van het scènebeeld is geen doel op zich maar vloeit voort uit de vernieuwende aanpak en interpretatie van de opera's.

De oorspronkelijke, door het libretto voorgeschreven, naturalistische decors worden keer op keer opzij geschoven om plaats te maken voor een theateraal kader. Er zijn nog wel realistische elementen te bespeuren in de decors maar een compleet realistische afbeelding van een plaats of ruimte vinden we in Carsens Pucciniensceneringen niet meer terug. Iets in het decor verraadt het onnatuurlijke, het theatrale van de presentatie. Voorbeelden hiervan zijn de met wolken beschilderde

bakstenen wand in *Manon Lescaut*, de zwarte kale ruimten van *Turandot* met een centraal geplaatst, reusachtig meubelstuk, de zolderkamer tussen vellen papier of narcissen in *La Bohème* en de houten vlonders in de vorm van Japan binnen een ruimte omringd door rijstpapieren wanden in *Madama Butterfly*. De afbeelding van het theater op de theaterscène in *Tosca* is wel realistisch maar verwijst zelf naar een theatrale context. Hierbij moet echter vermeld worden dat Carsens decors of decoronderdelen soms realistischer zijn dan in vele traditionele Puccini-ensceneringen, zo is bijvoorbeeld de oppervlakte van de zolderkamer in *La Bohème* uitermate realistisch in tegenstelling tot sommige producties van deze opera waarbij Rodolfo's zolderkamer haast zo groot is als het volledige operatoneel. Ondanks het vernieuwde scènebeeld verliezen de decors niet altijd de relatie met het libretto: Japan is in de encenering van *Madama Butterfly* prominent aanwezig, de verwijzingen naar de achttiende eeuw vinden we zonder problemen terug in *Manon Lescaut* en in *La Bohème* staat de voorgeschreven mansarde van Rodolfo de hele tijd centraal op het toneel.

De coherentie van elke encenering wordt, naast de decors, ook bereikt door een logisch doordacht gebruik van kostumering (zoals bijvoorbeeld de verdeling van Japanse en westerse kledij en de vermenging van beide in *Madama Butterfly*) en gehanteerde objecten. Dit zijn telkens zeer alledaagse voorwerpen die een symbolische geladenheid meekrijgen en in de hele voorstelling zeer regelmatig opduiken: de spiegels en het juwelenkistje in *Manon Lescaut*, de programmabrochure die we in de zaal en op het podium aantreffen in *Tosca*, vellen beschreven of onbeschreven papier in *La Bohème*, de sigaretten of de (religieuze of bruids-)poppetjes in *Madama Butterfly*, om er maar enkele te noemen.

Carsens vernieuwing van Puccini's opera's is meer dan een louter visuele vernieuwing. Hij maakt volledig komaf met oubollige acteerpraktijken die we in operavoorstellingen konden (en af en toe nog kunnen) aantreffen. Het grote gebaar of een statische personenregie vinden we bij Carsen niet terug, hetzij als ironisch commentaar in *Tosca*. Carsen slaagt erin de (meestal) jonge zangers zeer natuurlijk te doen acteren, waardoor zeer geloofwaardige personages ontstaan. Nog regelmatig zien we op de podia van verschillende operahuizen de jonge dichter Rodolfo uit *La Bohème* vertolkt worden door een veertiger. Hiermee kan men natuurlijk onmogelijk een geloofwaardige productie brengen over de jeugd. Met Carsens geloofwaardige personenregie gaat vaak een vernieuwende karaktertekening, niet zelden van de vrouwelijke protagonisten, gepaard. We haalden reeds de nieuwe benadering van Turandots personage aan. *Tosca* presenteerde Carsen als een vrouw die geen scheidingslijn kan aanbrengen tussen de werkelijkheid en haar theaterrollen. Carsens Manon kon haar lust naar luxe en rijkdom niet overwinnen en sleurt

daardoor haar geliefde mee de diepte in. Butterfly wordt in Carsens encenering een zinnebeeld voor haar land en staat symbool voor al diegenen die hun eigenheid en cultuur verloochenen om die in te ruilen voor een andere, vreemde cultuur.

De opzet van Marc Clemeur, intendant van de Vlaamse Opera, was Puccini te ontdoen van de ingesleten clichés, de pathos, het sentimentalisme en het doorgedreven naturalisme. Er zou hedendaags muziektheater gebracht worden en de relevantie van Puccini's opera's zou worden getoond. Deze Puccini-cyclus zou een nieuwe maatstaf introduceren voor deze veristische repertoirestukken. Dat de Vlaamse Opera geslaagd is in haar opzet, moet ik eigenlijk niet herhalen. De achterhaalde, oubollige en tranerige opvoeringstraditie van Puccini's opera's werd van tafel geveegd om plaats te maken voor heldere, uitgekiende en coherente interpretaties. Carsens duik onder het oppervlak van Puccini's verisme leverde keer op keer relevant en boeiend theater op en steeds weer wist hij de veristische repertoirestukken een interessante symbolische lading te geven. Dat er in Antwerpen en Gent een nieuwe maatstaf voor het enceneren van Puccini werd ingevoerd, daarvan getuigen de eerste vijf enceneringen van deze cyclus, vijf parels aan de kroon van de Vlaamse Opera.