

Freudiaanse huwelijksanalyse

Turandot in de Vlaamse Opera

In het Puccini-feuilleton van de Vlaamse Opera, met als vaste protagonisten regisseur Robert Carsen en dirigent Silvio Varviso, zag Gunther Sergooris de derde aflevering.

Na de lichtvochtig-ironische *Tosca* van verleden jaar waren de verwachtingen hoog gespannen. De productie van *Turandot* ging echter onder een slecht gesternte van start. Stefano Algieri, die prins Calaf zou zingen, moest voor de première afzeggen. Carsen zelf lipte de rol op de scène en tenor Federic Kalt zong de rol in de orkestbak. Kalt werd dan in twee dagen klaargestoomd om de rol op het toneel te vertolken. Tijdens de tweede opvoering die ondergetekende bijwoonde, deed hij dat zo goed en zo kwaad als het ging. Hij is echter geen begenadigd acteur en stond er het grootste deel van de tijd nogal hulpeloos bij. Hij zong de rol en deed dat niet slecht, maar aan een vertolking kwam hij niet toe. Slechts even leek het personage tot leven te komen: nadat Turandot de laatste vraag heeft gesteld die Calaf, wil hij zijn hoofd niet verliezen, moet beantwoorden, toont Calaf zelfverzekerd glimlach dat hij het antwoord kent.

Kalt heeft zonder twijfel een mooie stem. Hij spint Puccini's cantilenen uit zoals het hoort, krachtig en toch soepel. Het timbre is helder en aangenaam; hij zingt met veel smaak en laat zich nergens verleiden tot forceren. Het wordt echter ook duidelijk dat hij bij het bijna ingetogen voorgedragen *Nessun dorma* zijn bestepijlen verschoten heeft, het slotduo is er te veel aan. Als men dan in zijn biografie leest dat hij van plan is Otello te zingen, dan kan men alleen huiveren voor zoveel overmoed. Een stem met dit potentieel verdient meer zorg en behoedzaamheid. De onmiskenbare vocale kwaliteiten

helpen hem niet een theatraal overtuigende Calaf neer te zetten. Wat de stem suggereert, vindt geen lichamelijke expressie. Op die manier zakt zijn personage als een pudding in mekaar, het krijgt geen substantie en ontwricht het geheel. Het publiek stoorde zich daar niet aan, in beide opvoeringen die ik zag ging Federic Kalt met het meeste applaus lopen.

Ook de *Turandot* van Johanna Meier was problematisch. Hier lag het niet zozeer aan de zangeres, maar wel aan de visie van de regisseur op de wrede prinses. *Turandot* is het archetype van de onaantastbare, ongenaakbare moederfiguur, tegen wie alle vrouwen het moeten afleggen. Om haar te veroveren moet Calaf niet alleen drie raadsels oplossen, maar wordt hij ook gedwongen Liu, de slavine die hem totaal onderdanig is, op te offeren. Dat doet hij zonder al te veel wroeging. Carsen maakt van *Turandot* geen ongenaakbare mythische figuur maar een heel menselijk personage. Zij troont niet op een monumentale troon uit boven de gewone stervelingen. Vanaf haar eerste woorden *In questa Reggia...* toont ze zich emotioneel en kwetsbaar. Haar wreedheid, kenmerkend voor haar 'onmenselijkheid', wordt eerder verdoezeld. Die visie is zeker te verdedigen en geeft b.v. de confrontatie van Liu en *Turandot* een warmte, die eigenaardig genoeg helemaal afwezig is in de relatie tussen Liu en Calaf. *Turandot* lijkt eerder een vrouw die zich op alle manieren aan het juk van het huwelijk poogt te onttrekken, ondanks de druk van haar vader en van het volk, die haar

op die manier willen aanpassen aan de maatschappelijke conventies. Op het einde van het tweede bedrijf, nadat Calaf de drie raadsels heeft opgelost en recht krijgt op *Turandot*, en op het moment dat zij zich verslagen weet, trekt ze onder het zingen van de woorden *Non sarò tua! Non voglio! Mai nessuno m'avrà!* het bruidskleed uit dat zij van bij het begin draagt. Zij weigert haar belofte na te komen, het huwelijk is aan haar niet besteed.

Menswording

Op die manier verliest het slotduo zijn betekenis, het zou immers de menswording van *Turandot* gestalte moeten geven. Bij Carsen is dat immers al lang gebeurd. Wat overblijft is een poging tot een psychologisch verklaarbaar maken van het feit dat *Turandot* ten slotte door de knieën gaat.

In de Vlaamse Opera gebruikte men daartoe de integrale Alfano-versie van de finale van *Turandot*, waar deze traditioneel ingekort wordt. Puccini slaagde er immers niet in zijn laatste werk te voltooien. Vanaf de dood van Liu bleef de partituur onafgewerkt. Franco Alfano werkte de opera af, steunend op de door Puccini nagelaten schetsen. Men vond dat het volledige slot de metamorfose van *Turandot* geloofwaardiger kon maken.

Deze goede bedoelingen ten spijt, loopt het met een sisser af. Wat het culminatiepunt had moeten worden, onttaardt in een conventionele, houderig geacteerde, liefdesverklaring in operastijl. Hier heeft Carsen het moeilijk de geschikte beelden te vinden, een bijna pijnlijke anti-climax na de schitterend geënceneerde dood van Liu.

Misschien is dit happy-end ook moeilijk geloofwaardig te brengen omdat het niet aan de innerlijke logica van het stuk en niet aan de Pucciniaanse denkwereld beantwoordt. Puccini zelf had er grote moeilijkheden mee; het is bekend dat hij droomde van een groot liefdesduet à la *Tristan und Isolde*. Maar hij aarzelde en was onzeker, hij schoof de karwei voor zich uit tot de dood hem van de beëindiging van het werk verlost. *Turandot* is immers een atypisch personage voor Puccini. Liu is dat niet, zij is een doorslag van *Butterfly* en *Mimi*. 'Ik denk dat Liu ten koste van enige smart moet opgeofferd worden, maar ik zie niet in hoe we dat kunnen doen, tenzij door haar de marteldood te laten sterven. En waarom niet? Haar dood zou kunnen helpen het hart van de Prinses weker te maken... Ik word heen en weer geslingerd op golven van onzekerheid. Dit onderwerp verontrust mijn geest enorm.' Het verontrustende zit in de paradox dat, terwijl *Turandot* aangegrepen wordt door Liu's dood, Calaf verplicht wordt zich daar (al te



Turandot, De Vlaamse Opera/ Annemie Augustijns

gemakkelijk overheen te zetten. Hij boet aan menselijkheid in om Turandot tot mens te maken. Met een slecht geweten heeft de componist in dit werk de psychologie aan de conventie van het happy end ondergeschikt gemaakt. *Gefundenes Fressen* voor psychoanalitici.

Freudiaans

Het is duidelijk dat Robert Carsen *Turandot* vanuit deze invalshoek benadert. Positief in deze aanpak is dat er abstractie wordt gemaakt van elke 'chinoiserie' in decor en kostuums (Nigel Lowery). Het geheel speelt zich voor het grootste deel af op een lege, zwart geschilderde scène. Ook de kostuums van de hoofdpersonages en het koor zijn zwart. Hiermee in fel contrast staat het wit van de fel uitgelichte toneelopening en van de bruidsjaponnen van de vrouwelijke koorleden in het tweede bedrijf. Wit voor maagdelijkheid, maar ook voor de ijsskoude gevoelswereld van prinses Turandot (*Principessa di gelo!*).

Soms leidt deze Freudiaanse aanpak tot wat voor de hand liggende symboliek, zoals het reusachtige bed, dat Calaf bij het begin van het derde bedrijf verlaat om *Nessum Dorma* te zingen. Het eerste bedrijf werd gedomineerd door een reusachtige kast, waarin de Perzische Prins verdwijnt om gedood te worden en waarheen ook Calaf zijn schreden wendt om zich aan de vuurproef van de drie raadsels te onderwerpen. In het tweede bedrijf fungeert een eveneens overgedimensioneerde stoel zowel als (lege) troon waar de oude keizer zou moeten plaatsnemen, maar

ook de associatie met een schavot ligt voor de hand. Stoel, tafel en bed, maar dan normaal geproportioneerd, zijn de enige rekvisieten in de eerste scène van het tweede bedrijf, waarin de ministers Ping, Pong en Pang hun hoop uitdrukken op een man die hun prinses Turandot tot een wat geciviliseerder omgang met de heren der schepping kan bewegen. In het slotduo, waar hun wens in vervulling lijkt te gaan, zijn deze meubels ook weer present.

Deze productie van *Turandot* was interessant, zonder dat ze volkomen geslaagd kan worden genoemd. Ze miste de homogeniteit van *Tosca*, maar waagde zich nog verder van het traditionele Puccini-beeld. Wat deze *Turandot* echter heel speciaal maakt, is de prestatie van het koor van de Vlaamse Opera. Nog nooit heb ik een operakoor met zoveel fysieke inzet zien acteren en zingen. De dynamiek en spanning die van zijn ageren uitging, droeg de hele theatrale actie. De protagonisten konden zich met moeite staande houden tegen de haast roekeloze inzet waarmee de koorleden de hun toegedachte complexe choreografie invulden. Zij waren zonder meer verantwoordelijk voor de meest beklievende beelden van de regie. Zo is er de onvergetelijke dood van Liu. Het koor staat diagonaal over de hele breedte van het toneel opgesteld. Liu komt van links achteraan langzaam naar voor, waar Turandot zich bevindt. Terwijl ze zich langzaam langs de mensenhaag begeeft, wordt gelijktijdig de dolk doorgegeven die samen met Liu Turandot bereikt. Liu grijpt de hand van Turandot en dwingt haar zo haar neer te steken. Het koor stormt naar voor,

om buigend over de stervende Liu haar alsnog de naam van de prins te ontrukken. Heel deze beweging verloopt perfect getimed en met zoveel energie, dat muziek en beeld elkaar volmaakt aanvullen. Een moment van perfectie dat voor kippevel zorgt...

Het koor als afspiegeling van de massa, dat was de bedoeling van de regisseur. Dat die gevaarlijke fascinatie en de hallucinante schoonheid van een groep die volgens eigen wetmatigheden lijkt te bewegen en daarbij toch niet meer dan een instrument is in de handen van enkelingen, voor het publiek uiterst direct tastbaar gemaakt werd, was het werk van dit koor. Een operahuis dat zo'n groep in huis heeft, is het aan zichzelf verplicht naar regisseurs te zoeken, die de mogelijkheden van het koor ten volle weten te benutten. Koorleider Simon Halsey lijkt er na deze productie garant voor te staan dat de muziek niet lijdt onder de extreme dramatische eisen die kunnen worden gesteld.

Gunther Sergooris