

STÉPHANE RENARD

PETER DE CALUWE

OPERA

PASSIE EN CONTROVERSE

 | LANNOO

PROGRAMMA

| | |
|--|----|
| PROLOOG | |
| Vestiaire verplicht | 9 |
| DE HOOFDROLSPELER | |
| en de drang naar harmonie | 13 |
| EERSTE BEDRIJF | |
| ‘Het publiek verleiden? Ja, maar niet tegen elke prijs.’ | 25 |
| ENTR’ACTE | 37 |
| <i>Die Zauberflöte</i> | 39 |
| TWEEDE BEDRIJF | |
| ‘Opera is meer dan ooit een politieke kunstvorm.’ | 47 |

ENTR'ACTE

La traviata

61

DERDE BEDRIJF

'Kunst kan niet bestaan zonder **schandaal**. Als we het eens zijn over de betekenis van dat woord, tenminste.'

67

ENTR'ACTE

Foxiel! Het sluwe vosje

85

VIERDE BEDRIJF

'Is cultuur **een kost**? Neen, ze is een meerwaarde.
Voor de mensheid.'

91

EPILOOG

Efemere schoonheid...

107

Papageno

110

PROLOOG

Vestiaire verplicht

Is opera een combatieve vorm van kunst? De vraag tovert misschien spontaan een glimlach op de lippen. Opera is immers ontstaan aan de aristocratische hoven en was vierhonderd jaar lang het privilege voor bepaalde sociale en culturele elites. De kunstvorm staat dus niet meteen bekend om zijn rebelse aard. Een a priori waartegen Peter de Caluwe, algemeen directeur van de Koninklijke Muntchouwborg in Brussel, zich blijft verzetten. Bij het begin van zijn derde mandaat van zes jaar blijft hij vastberaden de koers volgen die hij initieel heeft uitgestippeld. In deze tijd van populistische uitwassen en identitaire koudwatervrees moet opera voor hem meer dan ooit een geëngageerde kunst zijn. ‘Mijn keuzes’, vertelt hij, ‘zijn steeds offensief en zullen dat blijven, want ze staan ten dienste van artistieke creativiteit, en dat zal logischerwijs altijd indruisen tegen een defensieve, ingedekte houding.’.

Dat streven heeft een vruchtbare bodem gevonden. De Munt ligt in het hart van Europa en ‘Brussel kan zaken in beweging brengen, het is een multiculturele stad, zonder afgestompt nationalisme’, benadrukt hij graag. ‘Bovendien zit Brussel niet in de wurggreep van een genre of stijl, zoals

Wenen vereenzelvigd wordt met Strauss of München met Wagner.’

Een context dus waarin het makkelijker is om het keurslijf van de conventie van je af te schudden. Dat hebben Gerard Mortier en Bernard Foccroulle, de voorgangers van Peter de Caluwe, in hun tijd ook al gedaan. Mortier was een vernieuwer en een anticonformist, hij ging als eerste tegen de stroom in. Foccroulle was een intellectueel en humanist, hij bracht opera dichterbij de maatschappij.

Typisch voor de Caluwe is dat hij op zijn beurt het veld van mogelijkheden aftast en kiest voor een nieuw paradigma, waarbij opera niet langer de ivoren toren is die steeds door dezelfde insiders wordt gefrequenteerd. Opera moet aansluiting vinden bij de realiteit en daaraan zijn legitimiteit ontlenu, want al te vaak blijven muziektempels vastgeroest in het verleden. Om het bestaansrecht van de opera in onze huidige leefwereld te verantwoorden is hij vastbesloten voorstellingen te programmeren die deze wereld in vraag durven te stellen.

Deze visie – deze ‘missie’ zoals de intendant het zelf verwoordt – verwezenlijkt hij in eerste instantie dankzij een team van vierhonderd medewerkers en de budgettaire middelen die hem ter beschikking worden gesteld. Daarnaast kiest hij voor kunstenaars die zijn artistieke credo delen, waaronder getalenteerde maar soms omstreden regisseurs als Krzysztof Warlikowski, Romeo Castellucci, Andrea Breth, Olivier Py, Dmitri Tcherniakov, Christophe Coppens... ‘Ik zoek mijn eigen artistieke familie, mensen met wie ik me verbonden voel. Mijn keuzes zijn steeds erg gericht op Europa, zowel op het Zuiden als op de Angelsaksische en Duitstalige gebieden... In onze hoofdstad moet je alle talen kunnen spreken en dus verschillende stijlen presenteren, benadrukt de Caluwe. Met het risico verkeerd begrepen te worden door de conservatiefste habitués? Jawel. Maar even-

eens, en ook dat is een vaststaand feit, om liefhebbers van vernieuwende interpretaties aan te trekken en het internationale imago van de Munt te versterken.

Deze erkenning wordt gestaafd door mooie onderscheidingen, niet onbelangrijk in een tijd waarin de culturele sector meer dan ooit geconfronteerd wordt met de suprematie van het geld boven de geest, van winst boven cultuur. Het budgettaire dictaat in combinatie met de noodzaak om tegen elke prijs te willen behagen, tempert vaak de artistieke durf. Het getuigt dan ook van lef om een weg te kiezen die niet aarzelt om waar nodig heilige huisjes neer te halen en controversieel te zijn, een weg die al wie er zich voor openstelt, aanzet tot nadenken.

Je kunt het zien als een politieke daad in de nobele zin van het woord, iets wat Peter de Caluwe samenvat in een bezwevende formule: 'Het enige wat verplicht is in de opera, is de vestiaire. Laat daar ook je vooroordelen achter. In een tijd waarin onze samenlevingen de grenzen sluiten, zet de opera ze wagenwijd open.'

DE HOOFDROLSPELER

en de drang naar harmonie

Het kantoor van Peter de Caluwe bevindt zich op de vijfde verdieping, net onder het afgeronde koperen dak van de Koninklijke Muntschouwburg, in een doolhof van kamers. Het heeft veel weg van een bescheiden zolderkamertje. Door een schuin raam valt slechts een klein straaltje licht naar binnen, zoals je dat soms ziet in oude films, maar de *maitre des lieux*, een elegante vijftiger met een hartelijke glimlach, hoor je niet klagen. Smalle ruimtes wakkeren de verbeelding aan. Hier, aan de lange conferentietafel die bijna de hele ruimte in beslag neemt, werden tal van gedurfde ideeën goedgekeurd. Of verworpen. Hadden al zoveel geanimeerde discussies plaats. Werden heel wat beslissingen genomen, grote en kleine, onder enthousiast gelach en een enkele keer ook met bittere tranen – in een bedrijf dat emoties aan de man brengt, lopen ze vaak ook hoog op. ‘Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt’, zoals de ‘Sturm und Drang’-beweging het stelde.

Die dag ligt er een immense, hagelnieuwe partituur op het bureau. Een gigantisch monster van papier, waarin noten-

balk per notenbalk, noot per noot, handgeschreven tonen met obsessieve kalligrafische zorgvuldigheid zijn aangebracht. Het is de nieuwe creatie van de Franse componist Pascal Dusapin, geschreven in opdracht van de Munt. De blik in de ogen van Peter de Caluwe lijkt op die van een kind dat voorzichtig de bladzijden van een herbarium en zijn fragiele inhoud omslaat. Iets tussen angst en bewondering. 'Prachtig, is het niet?' Je kunt hem moeilijk tegenspreken. Het is een kunstwerk. Een belofte die zijn tijd afwacht, dat moment waarop het eindelijk in muziek en decors geconcretiseerd zal worden. Een nieuwe horizon...

Hij leeft op bij dat woord: 'Een opera, daar wordt twee, drie of vier jaar lang aan gewerkt. Het is als het leven zelf, het mijne toch in elk geval. Ik kan me geen leven voorstellen zonder die opeenvolging van voortdurend verschuivende horizonten. Telkens als je in een haven aanlegt, tekent er zich een nieuwe af. Veel mensen blijven liever aangemeerd in die ene haven, uit schrik voor wat achter de volgende horizon verschijnt. Door die angst onderschatten we het potentieel dat ieder van ons in zich heeft. Ikzelf heb een perspectief nodig dat ver vooruit in de toekomst blik. En zelfs als ik dan maar honderd meter ver kom, dan heb ik die tenminste toch afgelegd.' Laat het duidelijk zijn: hij die als kind al theaterdromen koesterde, heeft ze nog lang niet allemaal opgeborgen.

PASSIE

Peter de Caluwe werd geboren in Dendermonde, een stadje genesteld in een bocht van de Schelde tussen Brussel en Gent, in een Vlaams gezin uit de middenklasse. Een gezin dat praktiserend katholiek was, dat hard werkte uit traditie, zich openstelde voor cultuur uit interesse en voor het vereni-

EERSTE BEDRIJF

‘HET PUBLIEK verleiden?’

Ja, maar niet tegen
elke prijs.’

‘Ironisch genoeg is het publiek dat om “iets Nieuws” vraagt, precies datzelfde publiek dat van streek raakt en de spot drijft telkens als we proberen het van zijn aloude sleur en gewoontes te doen afstappen... Het klinkt misschien onbegrijpelijk, maar veel mensen ervaren een kunstwerk, een poging schoonheid te scheppen, als een persoonlijke aanval.’

Claude Debussy (1902)

Opera onbetaalbaar? De bewering dat deze kunst een voorrecht is van de rijken, is niet nieuw. Gustave Flaubert definiëerde in zijn tijd al de dilettant als ‘een rijke man met een abonnement op de opera’. Neem je de prijzen voor de beste plaatsen in de meest prestigieuze zalen in aanmerking, zeker als er wereldsterren op het podium staan, dan swingen die inderdaad de pan uit. Maar toch is die vaststelling niet langer overal en altijd geldig. Veel huizen maken hun rode fauteuils vandaag immers heel wat toegankelijker via een politiek van voordeeltarieven voor jongeren, gezinnen, studenten of mensen met een beperkt budget. Niet zelden kost een zitplaats in de opera tegenwoordig een pak minder dan een toegangskaartje voor een rockconcert of een sportevenement.

Die democratisering van de prijzen ging bovendien gepaard met een betere distributie van opera buiten de zalen, via dvd's, televisie, bioscoopzalen en ook via nieuwe digitale technologieën, zoals online streaming. Zo is elke Muntproductie na afloop van de voorstellingen in Brussel een maand lang gratis te herbekijken op de website.

Blijkt de toegankelijkheid van opera niet langer een kwestie van geld, dan blijven de culturele barrières vooralsnog wel overeind. Niet dat de overheid zich geen moeite getroost. Het goede voorbeeld dat André Malraux meer dan een halve eeuw geleden in Frankrijk heeft ingevoerd, heeft sindsdien duidelijk navolging gekregen. Algemeen genomen betwist nu niemand meer dat de democratisering van de cultuur bijdraagt aan de sociale emancipatie.

Toch is de strijd nog lang niet gewonnen, en al helemaal niet op het vlak van opera. Om belangstelling te wekken voor een kunstvorm uit het verleden, ook al is die aangepast aan de smaak van vandaag, moeten we in de eerste plaats de psychologische terughoudendheid doorbreken van zij die niet vertrouwd zijn met de sociale codes. En zelfs als we daarin slagen, is er nog een tweede obstakel dat culturele

openheid bij nieuwkomers in de weg staat: het manco van het kunstonderwijs, flagrant afwezig in de meeste leerprogramma's. Met als pervers gevolg dat opera nog te vaak als het domein van de cultureel bevoorrechte kringen wordt gezien. We zijn veraf van de 18de eeuw, waarin de operateksten enkele weken voor de première werden gepubliceerd, zodat het publiek zich alvast vertrouwd kon maken met het stuk. Zijn geest kon voeden...

Vandaag zou die praktijk overigens minder zin hebben, want theaters geven de voorkeur aan populaire werken die vaak al goed bekend zijn bij het publiek. Aan de publiekssamenstelling zelf verandert dat echter weinig. Het blijft een 'onder-onsje'. Een kring van echte en vermeende intellectuelen.

Hoeft dat een probleem te zijn? In een tijd waarin het culturele aanbod nooit eerder zo groot en gediversifieerd was, wacht tenslotte niet meteen de intellectuele woestijn als je niet per se van belcanto houdt. Vandaar de vraag: putten we ons door koste wat koste een 'nieuw publiek' te willen bereiken niet uit in een ijdele strijd?

Peter de Caluwe: Ik erken het belang van die vraag en het onderliggende antwoord, aangezien het vandaag, en daarover zijn we het eens, niet langer enkel een kwestie van geld is. Dat blijkt alleen al uit het feit dat we per seizoen om en bij de 40.000 jongeren onder de 26 jaar – via workshops, voorstellingen,... – in contact kunnen brengen met opera. Dus ja, in dit digitale tijdperk waarin massacultuur vertienvoudigd is, moeten we vaststellen dat opera inderdaad nog al te vaak hetzelfde publiek bereikt. Terwijl het altijd mijn streven is geweest om die gemeenschap zo veel mogelijk uit te breiden. Maar soms lijkt de uitdaging onoverkomelijk. Ik neem als voorbeeld het participatieproject *Orfeo & Majnun*, waarin we gigantisch veel energie hebben gestoken. Het is een

muziektheaterstuk dat de klassieke mythe van Orpheus en Eurydice samenbrengt met de beroemdste liefdesgeschiedenis uit de Arabische wereld, dat van Leila en Majnun. Het project vergde de samenwerking van talrijke burgers, scholen en verenigingen uit Brussel en was echt een gedroomde voorstelling voor een breed publiek, een multicultureel publiek bovendien. Maar toch heeft het niet het succes gekregen dat het verdiende. Waarom? Omdat de vaste opera-bezoekers van mening waren dat Arabische muziek hen niet interesseerde, terwijl mensen die de opera niet kennen of er schrik van hebben, zich niet betrokken voelden. Als ik een zijweg wil nemen, hoe mooi en makkelijk begaanbaar ook, volgt noch het bestaande publiek van de Munt, noch het potentieel nieuwe.

Een kwestie van communicatie of zit het probleem dieper?

Ik neig naar het tweede, vooral omdat bepaalde mensen mij een dergelijk project zelfs uitdrukkelijk verweten hebben. Ze vonden dat het niet onze rol was om ons op zo'n manier te engageren. Ik blijf er nochtans van overtuigd dat dit soort muziektheater een van onze morele verplichtingen is, een sociale en politieke keuze vol symboliek.

Met het risico dat cultureel elitisme en sociale verplichtingen met elkaar botsen?

Dat risico aanvaard ik, hoewel ik voorzichtig blijf met het gebruik van de term 'elitisme', want die kan verkeerd geïnterpreteerd worden. Ik sta voor een interpretatie die afwijkt van degene die vaak met de opera wordt geassocieerd en die dichter aansluit bij de originele betekenis van het woord. Ik

kies er bewust voor om niet te spreken over de scheiding tussen de zogenaamd superieure, intellectuele cultuur en de inferieure, volkse cultuur. Voor cultuur is een houding van openheid en nieuwsgierigheid nodig, twee begrippen die op geen enkele manier als elitair kunnen worden beschouwd. Daarom verwerp ik ook de banale en pejoratieve connotatie van de term die afgeleid is van het Latijnse *eligere*, 'kiezen, uitkiezen'. Zonder de filosofische en artistieke overtuigingen van enkele verlichte geesten, zou de westerse cultuur niet zijn wat ze vandaag is. Het is dankzij vaak gedurfde en vernieuwende initiatieven en de inbreng van enkelen, van een 'elite', dat we vooruitgang hebben kunnen boeken. Zo zijn elitaire stromingen kunnen uitgroeien tot populaire stromingen. Net als Stefan Zweig, Thomas Mann, Romain Rolland en tal van andere vroegere en hedendaagse auteurs ben ik er diep van overtuigd dat we absoluut moeten blijven geloven in de elite van de geest om onze samenleving te verbeteren. We mogen geen schrik hebben van het woord in se, maar moeten integendeel de betekenis ervan uitbreiden en er een positieve draai aan geven. Voor mij maakt dat soort burgerschap het hart uit van een visie die de zogenaamd elitaire kunstvormen bij een zo breed mogelijk publiek wil brengen.

Wat opera betreft is het de bedoeling om door middel van wat er op het podium gebeurt, de maatschappij te stimuleren met nieuwe ideeën en de heersende concepten in vraag te stellen. Dat is trouwens de roeping van het theater *tout court*. Volle zalen trekken is uiteraard handig en nuttig op financieel vlak, maar op filosofisch vlak lijkt het me veel belangrijker om een voorstelling te geven die *relevant* is, een voorstelling die een echte boodschap meegeeft. Om het anders te zeggen: het aantal zitjes dat bezet is, interesseert mij minder dan de kwaliteit van de mensen die er eentje innemen.

Maar ook de toeschouwers zijn geen homogene groep. Er zijn op zijn minst twee soorten publiek: het publiek dat komt om zich te ontspannen en geen zin heeft in verrassingen en een ander publiek dat graag omvergeblazen wordt door een creatievere aanpak. Hoe kun je die twee verzoenen?

Moeten die twee per se verzoend worden? Het zijn in elk geval niet dezelfde mensen, want ze koesteren uiteenlopende verwachtingen. Opera kent, net als de rest van de klassieke muziek en alle andere podiumkunsten, inderdaad twee verschillende vormen van culturele expressie. De eerste vorm is *entertainment* en die heeft terecht een plaats in onze maatschappij verworven, omdat ze zorgt voor de momenten van rêverie en fantasie die we allemaal zo hard nodig hebben. De tweede vorm focust op een *higher purpose*, een hoger doel, en ziet cultuur als een katalysator voor inspiratie en opvoeding. Een soort antgift dus tegen banaliteit en middelmatigheid.

Een deel van het publiek, meestal het grootste deel, beschouwt de opera als een plek waar het komt om even weg te dromen en aan de buitenwereld te ontsnappen. Vergeet niet dat opera lange tijd vooral spektakelkunst voor het volk was. In de 19de eeuw begonnen de voorstellingen in de Munt om 17 uur. Het podium was constant bezet, met inbegrip van de balletten tijdens de pauzes, en het publiek liep de zaal voortdurend in en uit... Het is waar dat liefhebbers van ontspannende opera's vaak op hun hoede zijn voor producties die afwijken van een bepaalde traditie, om nog te zwijgen over radicaal nieuwe lezingen. Die trekken dan echter weer een ander publiek aan, een publiek dat zoekt, dat zich vraagt stelt. Ikzelf omschrijf me als voorvechter van 'offensieve creativiteit'. Samengevat, een deel van het publiek komt voor zijn vaste stoel en zijn comfort, een ander deel voor het pro-

ject. In een ideale wereld zouden ze natuurlijk voor de twee redenen komen en een minderheid doet dat effectief ook. Het is zelfs een groeiende minderheid.

Deelt het publiek die honger naar nieuwe, soms confronterende creaties?

Niet per se, maar als we ons niet meer aan iets nieuws durven te wagen, dan blijven we voor altijd steken in het repertoire van het verleden en ligt de kunstvorm op sterven. Het staat vast dat een deel van de operabezoekers steeds weer dezelfde stukken wil zien en dat een ander deel de opera bezoekt om zich te laten zien. Dat laatste intrigeert me. Op een dag woonde ik een *Aida* bij, met zo'n slechte enscenering en een dirigent die zijn tempi zo traag koos dat het werkelijk een beproeving werd. Ik richtte mijn aandacht dan maar op de zaal. En wat zag ik? De mensen gaapten – en dat is geen beeldspraak. Maar ze moesten daar aanwezig zijn. En ze hebben ook luid geapplaudisseerd, want er stonden enkele heel grote namen op de affiche. Vreemd toch? En tegelijk voorspelbaar... Ik weiger echter om een bepaald publiek uit te sluiten, welk publiek ook, want ik hoop altijd dat ik het toch kan winnen voor ons project, dat ik zijn nieuwsgierigheid alsnog kan prikkelen.

Maar, even eerlijk, zijn we in de opera niet allemaal bourgeois?

Uiteraard. En ik ben er ook een. Maar wel een bourgeois die zichzelf in vraag stelt. Ik zet me hard in om alles wat de opera al gecreëerd heeft te bewaren, maar dat betekent niet dat ik wil dat de opera conservatief is. Ik weet niet of de weg die

ik heb ingeslagen de juiste is, maar het is mijn weg. Mijn missie. Een productie is geslaagd als de toeschouwers, zelfs al zijn het er maar een paar, zich na de voorstelling vragen stellen.

En de anderen?

Ze bestaan en ik heb er diep respect voor. Maar als het publiek bepaalt wat wij moeten brengen, dan is het afgelopen met de artistieke vrijheid. En die vrijheid is essentieel, want het is een van de laatste vrijheden die ons rest, zelfs in onze democratische maatschappij. Het drama van onze samenleving is dat ze niet zoveel ruimte laat aan de vrijheid van meningsuiting als men zou wensen. Het stelsel van participatie functioneert enkel op basis van compromissen en daarbij komt het al te vaak tot schipperen met het geweten, zelfs tot populisme. Een politicus heeft geen totale vrijheid van meningsuiting, vooral omdat hij zijn uitspraken richt op wat de mensen denken te willen horen. Welke manoeuvreerruimte rest ons in dergelijke situatie nog om een ambitieus en onpartijdig beleid voor de toekomst uit te tekenen? Precies daarom is artistieke vrijheid voor mij zo belangrijk. Het is ons privilege. Een privilege dat in het huidige tijdsgewricht steeds wankeler wordt.

Om de relevantie van een opera of de vragen die hij oproept aan te voelen, moet je over een aantal sleutels beschikken, op muzikaal en op vocaal vlak, maar ook in termen van sociale codes en intellectuele kennis. Dat zijn een hoop barrières. Moeten die niet eerst worden afgebouwd?

Ik heb er bij mijn programmeringen altijd naar gestreefd om me niet te laten sturen door doelgroepen, op grond van leef-

tijd, geslacht, sociale klasse, etnische achtergrond of wat dan ook. Ik wil me inzetten voor iedereen die interesse heeft in cultuur in het algemeen. Daarom wil ik me niet beperken tot een voorspelbaar programma dat iedereen aanspreekt, een programma waarvan het succes gegarandeerd is. Je moet mensen de kans geven stukken te ontdekken die niet of weinig bekend zijn, echte creaties, en daarnaast ook radicaal nieuwe bewerkingen van klassiekers. Zelfs als je weet dat je met een regisseur als Romeo Castellucci voor *Die Zauberflöte* een interpretatie krijgt die controversie zal veroorzaken. Wanneer ik een seizoen samenstel bouw ik dus deels op de steun en het vertrouwen van ons publiek.

Vertrouwen is overigens een erg fragiel concept. We hebben over het algemeen enkel vertrouwen in de mensen met wie we ons willen omringen, omdat we hun diepste gevoelens en drijfveren begrijpen. Maar aan de andere kant kan het vermijden van vragen een vorm van verdediging zijn tegen de bezorgdheid over wat we geen plaats kunnen geven of niet kunnen veranderen. Vertrouwen kent geen dogma of recept; het is gebaseerd op zeer persoonlijke keuzes. Misschien daarom dat ik graag uitpak met de woorden die Lohengrin richt aan Elsa: 'Vraag nooit hoe ik heet of vanwaar ik kom.' Wat vraagt hij meer dan dat de andere hem vertrouwt? Ik beantwoord uw vraag dus met een andere vraag: is vertrouwen niet de manier waarop barrières afbrokkelen?

Afbrokkelen is iets anders dan vallen...

Dat klopt. Maar je moet erin geloven. Het publiek dat massaal was opgekomen toen Alain Platel het *Requiem* van Mozart enceneerde, was daar omdat Mozart hen aansprak. Platels zeer moderne regie week echter ver af van het traditionele en was onvoorspelbaar. Datzelfde publiek was wellicht heel ver-

baasd. Verbaasd genoeg – en in de positieve zin – hoop ik, om ook andere, minder bekende producties te ontdekken. Dit gezegd zijnde, het publiek moet hoe dan ook telkens weer overtuigd en teruggewonnen worden, vooral wanneer het gaat over onderwerpen die op een directe manier confronteren. Toen de grote Oostenrijkse cineast Michael Haneke *Così fan tutte* regisseerde, moest de Munt mensen weigeren. Maar toen ik naar zijn film *Amour* ging kijken, een schokkend verhaal over de fysieke aftakeling van een bejaard echtpaar, was ik bijna alleen in de zaal. De vergelijking gaat misschien niet op, maar goed, ik stel toch vast dat we bij moeilijke onderwerpen echt op zoek moeten gaan naar een publiek. Dat moeten we ook doen als we eigentijdse componisten op het programma plaatsen, voortrekkers op het artistieke strijd-toneel. Ik denk bijvoorbeeld aan Wolfgang Rihm en Pascal Dusapin. We hebben de plicht hun stukken op te voeren, vooral omdat dergelijke projecten in onze tijd zijn geschreven, vanuit de urgentie om te creëren. Die vitale drang die sommige componisten voelen, put niet uit het verleden, maar kijkt vooruit. Dat is de manier waarop kunst beter wordt, vragen oproept, ons verder brengt. Telkens we erin slagen onze toeschouwers te verrassen is de reactie overwegend heel positief. Alles hangt af van de kwaliteit op scène, maar ook van het publiek. Ik heb het niet over de ene of andere categorie mensen, maar over de gemeenschap die zich vormt rond een operahuis en het project waar het achter staat.

De toeschouwer heeft dus niet per se altijd gelijk?

'Il botteghino ha sempre ragione' – 'De box office heeft altijd gelijk' – zei Verdi. Ik ben dol op deze componist, samen met Mozart en Janáček een van de meest humane überhaupt. Alle drie interpellieren ze de maatschappij door middel van

uiterst begrijpelijke en directe verhalen. Maar wat dit betreft ben ik het helemaal niet met hem eens. Had hij gelijk, dan waren de premières van *La traviata* en *Carmen* destijds nooit een flop geweest.

In feite is verleiden gemakkelijk als je oppervlakkig blijft. Maar als je iedereen probeert te verleiden, bestaat het risico dat je niemand meer bevalt. Elke creatie houdt dus weloverwogen keuzes en beslissingen in. Anders loop je in de val van het compromis en die hoort niet thuis in een artistieke productie. Kunst heeft veel te winnen bij gedurfde keuzes.

Vreemd genoeg reageert het publiek helemaal anders als het voor een schilderij van Titiaan, Caravaggio of Velázquez staat. De beschouwer van die werken weet dat ze belangrijk zijn, omdat het hem zo verteld is en omdat die boodschap in zijn onderbewustzijn gegrift staat. Hij probeert er bijgevolg de zin van te begrijpen, het belang, de eventuele symboliek, de mogelijke betekenissen.

In de opera gelden die reflecties niet, want zelfs al weten we dat Mozart en Wagner grote namen zijn, we zijn ervan overtuigd dat we gemakkelijk kunnen absorberen wat we zien. Dat brengt ons terug bij het directe belevingsplezier, iets wat ik zeker niet contesteer, maar het is slechts een van de benaderingen van opera. Veel operahuizen slagen er met succes in zich daarachter te verschansen. Maar voor de Munt, in het hart van Europa, koester ik toch meer ambities.

Toegeven, dat komt neer op risico's nemen. Onderschat niet wat voor een negativiteit en naijver je opwekt bij een deel van de pers en collega-operadirecteurs als je een programma durft te brengen dat van het traditionele afwijkt.

Denk u hierbij aan de term *eurotrash*?

Die uitdrukking, die je zou kunnen vertalen als 'Europese troep', duikt inderdaad regelmatig op in Amerikaanse en

Mecenaat

De Nederlandse vertaling van het origineel Franstalige boek werd mogelijk gemaakt dankzij de genereuze steun van Simonne Timmermans-De Rop, Marc Timmermans, Mia en Bernard Van Hool, Patrick Maselis en Leo Van Tuyckom.

www.lannoo.com

Registreer u op onze website en we sturen u regelmatig een nieuwsbrief met informatie over nieuwe boeken en met interessante, exclusieve aanbiedingen.

Omslagfoto: © Mireille Roobaert

Vertaling uit het Frans: Katrien Meuleman, Erik Tack

Nalezen: Jan Vangansbeke

Omslagontwerp: Dominique Hambye

Vormgeving: Marie-Rose Crits – www.mccompo.be

© Uitgeverij Lannoo nv, Tielt, 2019

D/2019/6852/19

Wettelijk depot: september 2019

ISBN 978-2-39025-096-8

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.