

## GETROUWD, GESCEIDEN, VERDWAALD OF TIEN PERSONAGES OP ZOEK NAAR DE VERLOREN TIJD

### Guy Joosten enceneert *Le Nozze di Figaro*

Bram VAN OOSTVELDT

CHERUBIN: (...) wie lang ist denn das jetzt her,  
dass wir nicht mehr zu Hause sind?

SUSANNA *lächelt*: Zweihundert Jahre.

CHERUBIN *grinst*: Mindestens!

(Ödon von Horváth, *Figaro lässt sich Scheiden*)

Hoe behandel je muziektheater in een tijd waarin het deconstrueren van klassieke dramateksten in de opvoering gemeengoed geworden is? Op welke manier vindt die postmoderne esthetica zijn weerslag in het muziektheater? Een vraag die niet alleen haar legitimiteit vindt in de theorie, maar evenzeer van belang is of kan zijn voor de praktijk.

Ten eerste worden we hier geconfronteerd met het probleem van de veronderstelde eenheid die een dramatekst en een muzikale tekst in het muziektheater vormen. Hoewel vanuit hun ontologische status wezenlijk verschillend, zijn beide componenten in het muziektheater toch onlosmakelijk met elkaar verbonden; gevangen en gedisciplineerd door een wederzijdse 'controle' in een meer of minder geslaagd 'huwelijk'. Een ontsnapping uit die delicate constructie van woord en muziek zonder diezelfde constructie op te blazen, schijnt hierdoor onmogelijk. Het sleutelen aan één van beide teksten zou die constructie namelijk tenietdoen. Hierdoor lijkt het op het eerste gezicht alsof het muziektheater aan de golf van fragmentatie, van commentaren, van ingelaste citaten of andere 'postmoderne' procédés die de dramatekst of de muzikale tekst herschrijven, ontsnapt. Het doorbreken van die eenheid, de 'scheiding' binnen het muziektheater blijft hierdoor vooralsnog een taboe.

Schijn bedriegt echter. Niet alleen blijken de economie van de muzikale structuur en de economie van de dramatische structuur, ondanks hun veronderstelde symbiose, niet altijd congruent te zijn.<sup>1</sup> Beide teksten blijven ook, vanuit hun eigen structurerende principes, in een dialogische verhouding staan, veeleer dan dat ze een werkelijke eenheid vormen.

Ten tweede bestaat muziektheater uit meer dan enkel de muzikale tekst of de dramatekst. Het is pas muziektheater indien beide elementen getheatraliseerd worden in de opvoeringtekst. Daarin kan de opvoeringtekst meer zijn dan slechts het kind dat het harmonieuze huwelijk tussen beide componenten bezegelt. Neen, wil het muziektheater blijven vragen oproepen, dan moet dit kind lastig zijn, tegen de schenen schoppen. Dit betekent echter niet alleen de eerder beschreven dialoog problematiseren. De opvoeringtekst kan, wanneer erkend in zijn autonomie, als een rasechte puber de 'boodschap' die beide ouders uitdragen con-testeren, in vraag stellen en confronteren met elementen die buiten dit anders al te saai 'gezin' staan. De opvoeringtekst wordt zo de plaats waar de opera als uitgesproken burgerlijke kunst - als hoeksteen van een maatschappij? - wordt uitgedaagd.

Vanuit dit (post-)Brechtiaans perspectief wordt de oorspronkelijke drie-eenheid ontmanteld en omgevormd tot een paradigma. Deze deconstructie houdt ook de erkenning in van de historiciteit van de verschillende teksten. Meer zelfs, die historiciteit kan juist het onderwerp worden van een nieuwe dialoog tussen de verschillende teksten. De Amsterdamse theaterwetenschapper Mieke Kolk schrijft hieromtrent:

Both the dramatic and the performance text must be considered as texts embedded in their cultural context, as products of ideological and strategic interventions of the author and the director. The differences between these two systems of ordering signal the cultural and/or historical displacement between the two texts.<sup>2</sup>

Het besef van die fundamentele historiciteit van een tekst, vindt Kolk ook terug in de hedendaagse historiografie.

### **Werkelijkheid/waarheid**

Eén van de boeiendste thema's in het gebied van de huidige geschiedwetenschap is de vraag hoe de historische werkelijkheid gepresenteerd wordt in het spreken over die werkelijkheid. Bij dit probleemcomplex wordt het verleden zelf niet langer als een onderdeel van de geschiedkundige kennis beschouwd. Vanuit een postpositivistische en hermeneutische geschiedopvatting is kennis over het verleden slechts een argumentatieve kennis die geen absolute waarheidsaanspraken kan maken. Hiermee wordt niet alleen het a-historisch, inwisselbaar kennend subject van de positivistische geschiedschrijving verworpen, tevens wordt de historiografie ingeschreven in het probleemcomplex van de taal. Zowel de histori-

sche werkelijkheid als de interpretatie ervan worden in de eerste plaats als talige constructies opgevat. Frank Ankersmit schrijft over die taal filosofische interpretatie van het historicisme:

(...) woorden en taal - en, meer in het bijzonder, de door de historicus gebruikte woorden en taal - worden nu vooral gezien als slechts de instrumenten of hulpmiddelen om samenhangen in het verleden te vormen. Of, anders gezegd, het verwijzend vermogen van de taal beperkt zich niet tot het vermogen te verwijzen naar niet-linguïstische objecten, in casu de objecten in (verleden) werkelijkheid: tevens heeft de taal een *zelf*-referentieel vermogen voor zover zij verwijzen kan naar de objecten die zij *zelf* schept.<sup>3</sup>

De 'vertogen' die door de historicus worden geproduceerd verschaffen ons bijgevolg niet alleen kennis omtrent het object waarnaar ze verwijzen, maar evenzeer omtrent de manier waarop die vertogen geconstrueerd zijn.<sup>4</sup> Dit problematiseren van de relatie tussen interpretatie en het object van die interpretatie - het voorgoed voorbij verleden - binnen een taal filosofische context, reduceert de historische activiteit tot een vergelijking van 'teksten'.<sup>5</sup> Geschiedkundig onderzoek wordt zo een oneindig spel van interpretaties uit en over het verleden die met elkaar converseren en elkaar becomingariëren in een medium dat historisch bepaald is. Kortom, onder invloed van een Nietzscheaanse esthetisering of fictionalisering van het wereldbeeld, verschuift de historiografie van een 'wetenschappelijke' activiteit met absolute pretenties, naar een 'esthetische' activiteit als kennissysteem te midden van andere kennissystemen.<sup>6</sup>

Hoewel die reductie van een absoluut weten in een historisch weten op het eerste gezicht misschien een verarming lijkt - wat zeker het geval zal zijn voor positivistische historici -, houdt die nederige opstelling wel een toenemend respect in voor het potentieel aan - opnieuw historische - kennis dat andere culturele systemen in zich dragen. Eén van die andere systemen die nu de poorten van het voorheen gesloten domein van een specifiek weten zegevierend mag binnentrekken, is de kunst.<sup>7</sup>

Vanuit dit paradigma, waarbij door de esthetisering van het wereldbeeld de (mens-)wetenschappelijke avant-garde een dialoog aangaat met de artistieke avant-garde, ziet Mieke Kolk de regisseur niet enkel als kunstenaar, maar ook als historicus.<sup>8</sup> De regisseur in het muziektheater kan namelijk niet meer om de historiciteit van de dramatekst, muzikale tekst en opvoeringstekst heen. Dialogiciteit tussen de verschillende teksten moet hij zien te realiseren op het niveau van de opvoeringstekst. Hier moet het begrip dialogiciteit evenwel verder uitgebouwd

worden. Het gaat hier namelijk niet alleen om een dialoog tussen de drie genoemde teksten, ook andere teksten worden in die constellatie opgenomen. Volgens het intertekstualiteitsbegrip van Bakhtin is iedere tekst ingeschreven in het kader van tal van andere teksten. Het is uit die veelheid van teksten waarnaar de ene tekst impliciet of expliciet verwijst, die hij integreert, becommentarieert enz., dat de tekst 'een' betekenis krijgt.

Gezien de bijzondere relatie tussen de dramatekst en de muzikale tekst binnen het muziektheater, vindt de confrontatie tussen al die teksten daarom in de eerste plaats op het niveau van de niet-muzikale en niet-literaire tekens plaats en wel binnen de opvoeringstekst. Het is in het lichaam van de performer, zijn uiterlijke kenmerken en in de ruimte waarin hij handelt, dat er een pluriform forum ontstaat dat de diverse vertogen en culturele codes een plaats biedt.<sup>9</sup> In dit essay is het de bedoeling om na te gaan hoe Guy Joosten omgaat met die fundamentele historiciteit van de tekst en op welke manier hij die integreert in zijn encensering van Mozarts *Le Nozze di Figaro*. Of, anders gezegd, hoe wordt die historische werkelijkheid gepresenteerd in Joostens spreken over die werkelijkheid?

### Mise-en-scène van geschiedenis

Het is vooral in de ruimtelijke tekens dat in deze encensering de dialoog tussen de verschillende teksten tot uiting komt. De hele handeling speelt zich af tussen de glazen wanden van een ietwat vervallen tuinkamer, badend in het diffuse septemberlicht van een mooie nazomer. Op de vloer, grote plavuizen, overdekt met het hardnekkige stof van losgeraakt cement. Het mos dat tussen de plavuizen opschiet, gaat over in een geschilderd landschap dat wegdeemstert onder een te bruine vernislaag en nog slechts een herinnering is aan Watteaus *l'Embarquement pour Cythère*. Enkele hele en een paar gebroken terracotapotten op een hoopje vervolledigen de sfeer van verval. In die ruimte begint een dolle dag, die al bij voorbaat gebukt gaat onder een zekere vermoeidheid. Hier viert Figaro voor de zoveelste maal zijn bruiloft.

Dit scènebeeld, ontworpen door Johannes Leiacker, refereert aan verschillende historische lagen die Joosten in zijn encensering integreert. In eerste instantie moeten we ons afvragen hoe die vervallen serre betekenis creëert in verband met het libretto en de muzikale tekst. Wanneer men *Le Nozze di Figaro* plaatst tussen de twee andere opera's van Mozart en Da Ponte, *Don Giovanni* en *Così fan tutte*, valt op dat in *Le Nozze di Figaro* in de eerste plaats een verhaal wordt verteld. Reeds van het begin wijst Da Ponte op dit narratief dramatische karakter van het stuk. Hij omschrijft het stuk in de ondertitel heel duidelijk als een *commedia per*

*musica, tratta del francese in quattro atti*.<sup>10</sup> Het libretto staat dus in een nauwe relatie tot de oertekst waarop het gebaseerd is: Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais zijn *La folle journée ou le mariage de Figaro*. Dit beruchte stuk kan worden beschouwd als het tweede deel van een trilogie, waarin de overgang van het Ancien Régime naar het burgerlijke tijdperk op het einde van de achttiende eeuw centraal staat. In het eerste deel *Le barbier de Séville* (1775), schetst de auteur ons een beeld van een postfeodaal tijdperk dat in het tweede deel in een prerevolutionaire fase belandt. In het laatste deel, *La mère coupable* (1792) is die evolutie voltrokken. In dat opzicht moet die trilogie beschouwd worden binnen de opkomst van het burgerlijk drama in de tweede helft van de achttiende eeuw. Daar waar Lillo, Diderot, Lessing en de jonge Goethe het burgerlijk drama tot wasdom brengen binnen de sfeer van het private, is het burgerlijk drama met de trilogie van Beaumarchais in een nieuwe fase beland. Niet alleen probeert het burgerlijke personage als een volwaardig dramatis persona zijn bestaansrecht te legitimeren binnen de veilige muren van het burgerlijke gezin, het wordt nu ook, zeker in *Le mariage de Figaro*, een homo politicus die met zijn eisen de publieke arena durft te betreden.<sup>11</sup> Schoorvoetend, alleen en beschermd door het duister van een nachtelijke tuin - als het ware vanuit de marge -, klaagt Figaro het sociale onrecht aan:

Non monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas... Vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! ... Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire!<sup>12</sup>

Niet alleen in het prerevolutionaire Parijs zorgde het stuk voor heel wat problemen, ook Jozef II vond het stuk "al te vrijzinnig van toon voor een gedistingeerd publiek"<sup>13</sup> en verbood de acteurs van het Wiener Burgtheater het op te voeren. Da Ponte kon dit verbod echter omzeilen door de al te expliciete politieke boodschappen in het stuk af te zwakken.<sup>14</sup> Ondanks die afzwakking, blijft die uitgesproken politieke houding het libretto van Da Ponte beheersen. Ook bij Da Ponte wordt de overgang van het Ancien Régime naar het burgerlijke tijdperk gethematiseerd aan de hand van een conflict tussen meester en knecht.

## Vluchtpunt

Op welke manier verwijst de vervallen serre nu naar het einde van het Ancien Régime? Ten eerste is de serre natuurlijk een deel van het kasteel van de graaf, de plaats waar het hele stuk zich afspeelt. Daarnaast kan ze echter ook gezien worden als de plek waar de verschillende culturele codes van het Ancien Régime

samenkomen. Via een centraal perspectief biedt de serre de toeschouwer een uitzicht op het geschilderde achtergronddoek. Deze ruimtelijke structurering aan de hand van het centraal perspectief genereert hier een specifieke betekenis, die de verwijzing naar de classicistische tuinarchitectuur van Le Nôtre overstijgt. Ze legt een wereldbeeld bloot.

In de barok en het classicisme wordt de dominante culturele code geconstitueerd door datgene wat Erika Fischer-Lichte in haar *Semiotik des Theaters* de 'inventio van het teken' noemt.<sup>15</sup> Aan de basis hiervan ligt het geloof in het schijnkarakter en de vergankelijkheid van de wereld dat de zeventiende eeuw verbijsterde of om in 'verlichte termen' te spreken teisterde. Dit geloof uitte zich in een metafysisch gerichte kunst als manier om de door God ontworpen harmonieuze wereldordening te begrijpen. De enige manier om dat te doen was volgens rationele principes die ordening te beschouwen als een a-priorisch, abstract gegeven. Enkel door de rationele constitutie van tekens, die als 'representatie' in staat zijn om de betekenis van het abstracte, a-prioristische 'idee' op hun meest volkomen manier weer te geven, kan de wereldordening ontcijferd worden. Binnen dit cartesiane gedachtegoed kan de rationele en evenwichtige structurering van de ruimte door het centraal perspectief dan ook gezien worden als een poging om die goddelijke wereldordening op de meest ideale wijze te benaderen.<sup>16</sup>

Die ruimteconceptie verwijst echter niet alleen naar een puur kentheoretisch probleem en de oplossing ervan, maar tevens naar de maatschappelijke consequenties daarvan. Ook de absolutistische staatsinrichting vindt hier een legitimatie. Ze kan zich namelijk beroepen op een hiërarchische, aan het oog onttrokken goddelijke orde, waarin alles geschapen is volgens volmaakte en eeuwige wetten. Dat niet alles er perfect uitziet heeft niets te maken met de schepping of de onvolmaaktheid van het opperwezen, maar met de mens die moeite heeft te zien dat er achter de zintuiglijke wereld, achter het materiële zijn, ook zijn eigen materiële zijn, een volmaakte wereld en een volmaakt zijn schuilgaan. Vanuit het postulaat dat de koning zijn macht rechtstreeks uit goddelijke handen ontving en hij dus beter dan wie ook de volmaakte ordening kon doorgronden, benadert het absolutistische staatsbestel dan ook op een ideale manier de harmonieuze goddelijke orde. Via dit a-prioristische en metafysische gedachtegoed kan bovendien iedere vorm van sociale ongelijkheid als een zinsbegoocheling beschouwd worden. Met andere woorden, die delicate constructie waarin metafysica en macht een bijzondere alliantie aangaan, kan dan ook niets anders zijn dan 'le meilleur des mondes possibles'.



De volmaakte wereld die hier wordt geconstrueerd door het centraal perspectief is misschien wel de meest perfecte manier waarop het absolutisme het subject tracht te disciplineren. Binnen die strikte ordening staat de onderdaan voortdurend bloot aan de blik van anderen. Op die manier wordt hij niet alleen het object van een constante controle, maar onderwerpt hij ook de ander aan een niet aflatende controle. De glazen constructie van de serre beklemtoont dit controlemechanisme nog eens extra. Toch is er slechts één persoon die het geheel vanuit het juiste perspectief kan overschouwen. Degene die recht tegenover het vluchtpunt zit, de vorst uiteraard. Bij hem krijgen de lijnen die hij heeft uitgezet slechts hun volmaakte betekenis. Zo wordt hij de centrale spil van de encensering die hij zelf heeft uitgetekend. Rudolf zur Lippe schrijft hierover:

Der König wurde aber selber mehr betrachtet, als dass er Betrachter gewesen wäre, in dem Sinne, dass alle Handlungen als Geschehen auf ihn bezogen war und seine Anwesenheit tätige Teilhabe daran bedeutete. Er repräsentierte nicht einen in die Subjektivität zurückprojizierten Fluchtpunkt der Perspektive, sondern bildete ein Zentrum, von dem Wirkungen in die Aufführungsrealität ausgingen und in dem bestimmte Figuren, Auftritte, Texte erst ihren eigentlichen Sinne erhielten.<sup>17</sup>

De kritiek op het Ancien Régime die in het libretto en de oertekst van Beaumarchais klinkt wordt in de encensering van Guy Joosten op het niveau van de ruimte gevoerd. In dit ruimtelijke tekensysteem wordt het failliet van dit specifieke systeem van discipline en controle echter niet alleen aangetoond door het verval van die serre. Ook de structurerende principes van de ruimte zelf - het centraal perspectief - worden hier op de korrel genomen. In het eerste bedrijf lijken de perspectieflijnen perfect logisch samen te vloeien in één centraal punt dat zich in het midden van het geschilderde achterdoek bevindt. Wanneer in het tweede en derde bedrijf het achterdoek steeds verder naar achteren schuift en zo de ruimte op een gelijkmatige manier lijkt te vergroten, wordt men echter gewaar dat het hier om optisch bedrog gaat. De personages, die zich tegen het achtergronddoek bevinden verdwijnen bijgevolg niet stilaan in de richting van het vluchtpunt, maar worden integendeel reuzen. De disciplinerende ruimte verwordt hier duidelijk tot een karikatuur van zichzelf. Het is een wereld die te klein en te eng geworden is voor het mondige en verlichte subject. Joosten verwijst hiermee impliciet naar het beroemde antwoord van Kant op de vraag *Was ist Aufklärung?* De filosoof uit Königsbergen ziet de Verlichting als het tijdperk waarin de mens zijn kinderjaren ontgroeit en niet alleen eindelijk zelfstandig durft te denken, maar ook zijn verantwoordelijkheid ten opzichte van dit denken durft te nemen. Het is het tijdperk waarin de mensen op zoek gaan naar "de uitweg uit hun onmondigheid, waaraan zij zelf schuld hebben".<sup>18</sup>

## Natuur

Nu deze ruimte als optisch bedrog is ontmaskerd, rijst de vraag of het disciplinerende effect dat ervan uitgaat nog werkzaam is. Ook hier zien we dat die praktijk tanende is. Op deze dolle dag schijnt niemand zich nog iets aan te trekken van de dwang die van de centraal perspectivische ruimte uitgaat. In dat glazen, heldere bouwwerk, is het wanorde troef. Iedereen holt er door elkaar, van de ene intrige in de andere. Onder al die koortsachtige activiteit, kan dit broze bouwwerk niet anders dan barsten. Dat er af en toe al eens een ruitje van die serre breekt of er een steen door wordt geworpen, alludeert al op die ineenstorting. Het disciplinerende effect dat die ruimte kon uitoefenen door iedereen een welbepaalde plaats, afhankelijk van de sociale positie, in het geheel te geven en zo de identiteit van het subject te bepalen, is hier duidelijk weggefallen. De serre, in de zin van een aristocratische ruimte, heeft haar greep op de dingen verloren. Ze is verworpen tot een treurig relikwie uit vroeger tijden, enkel nog aanbeden door de graaf.

Nu de ruimte als identiteitsverlenend instrument heeft afgedaan, moet iedereen op zoek naar een nieuwe invulling van zijn eigen persoon. Dat dit pad niet over rozen gaat, wordt op een schrijnende wijze duidelijk in het personage van de graaf. Daar waar hij als feodaal heerser in die oude ruimtelijke conceptie recht tegenover het vluchtpunt plaats nam, zodat alle uitgezette lijnen hun volmaakste betekenis slechts bij hem kregen, is die specifieke ruimte voor hem niet langer een instrument om identiteit te verwerven. Niet langer in staat de gebeurtenissen te controleren, ze een plaats te geven, wordt hij weggezogen uit het centrum van wat eens zijn wereld was. Hiermee verliest de graaf zijn eigen positie als 'moderator mundi' en wordt zijn vertwijfelde uitroep "ah wat een komedie" een diep tragische klacht.

Door het failliet van de ruimte als identiteitsverlenend instrument in het aristocratische regime expliciet naar voren te schuiven, laat Guy Joosten de opvoeringstekst op een prachtige manier corresponderen met zowel de oertekst van Beaumarchais, het libretto van Da Ponte, als de muzikale tekst van Mozart. Zowel in de oertekst als in het libretto lijkt iedereen koortsachtig op zoek naar een nieuwe identiteit. De verstoorde wereld van het grafelijk kasteel wordt een laboratorium waarin ieder personage zich probeert te heroriënteren. Vermommingen, allianties en intriges stapelen zich op tot een 'gordiaanse knoop' die geen zinnig mens nog kan ontwarren.



Die alomtegenwoordige verwarring wordt ook nog eens ondersteund door Mozarts muziek. Op muzikaal vlak wordt het onderscheid tussen buffa-personages en seria-personages in dit 'dramma giocoso' uitgevlakt. Zo uit Figaro in zijn aria *Se vuol ballare* zijn voornemen om de graaf in zijn plannen te dwarsbomen in een menuet. Met dit puur aristocratische dansritme wordt Figaro door Mozart niet alleen op hetzelfde sociale niveau geplaatst als zijn meester. Met de verwantschap die bestaat tussen de afgemeten danspassen van het menuet en de passen in de schermkunst, waarschuwt hij de graaf dat hij ook deze aristocratische sport beheerst. En Figaro zou Figaro niet zijn, als hij geen list zou gebruiken. Hoewel hij de graaf uitdaagt in een muzikale vorm die hem vertrouwd is, vervolgt hij zijn aria in een contredanse, een uitgesproken burgerlijke dans.<sup>19</sup> Hiermee rukt hij de graaf uit zijn natuurlijke omgeving en probeert hem te verslaan op zijn eigen terrein. Ook bij Mozart wordt de graaf dus uitgedaagd zijn centrale positie te verlaten en verliest hij zo zijn capaciteiten als moderator mundi.

Op het einde lijkt het er eventjes op dat alles weer in zijn plooi zal vallen nadat de graaf zich voor zijn snode plannen moet excuseren. Toch is dit 'perdono' bijzonder kort, evenals de eigenlijke bruiloft die daarop volgt. Iedereen weet dat de terugkeer naar de oude orde slechts schijn is. Er breekt een nieuw tijdperk aan: het burgerlijke tijdperk. In een Lotmaniaanse zin kunnen we bijgevolg zowel de oertekst, het libretto, de muzikale tekst en de opvoeringstekst als 'sujethaft' beschouwen.<sup>20</sup> Er is hier duidelijke een culturele grens overschreden, die het subject in nieuwe constellaties brengt en een terugkeer naar de oude orde onmogelijk maakt. Dit wordt nog eens onderschreven in het scènebeeld van het laatste bedrijf waarin ook de overblijvende intriges hun ontknoping kennen. In dit bedrijf dat zich afspeelt in de tuin van het grafelijke kasteel is de serre daadwerkelijk in elkaar gezakt. Met een geknakte boom die diagonaal over het podium ligt, eist de romantiek brutaal haar plaats op. Watteau heeft hier plaats gemaakt voor de woeste natuur van William Blake of Caspar David Friedrich. Een overwoekerd graf is het enige wat rest van het Ancien Régime. De verzoening rondom dit graf lijkt dan meer op een macabere dodendans dan op een werkelijk pardon.

Nu de revolutie is uitgebroken en een terugkeer naar de oude aristocratische wereld definitief is uitgesloten, vraagt men zich onwillekeurig af hoe de elf personages die storm zullen doorstaan. Het is alsof Joosten ons hier een antwoord suggereert door met de verwoeste serre in het laatste bedrijf aan te knopen bij de eerste scène van *Figaro lässt sich Scheiden* van Ödon von Horváth. In dit vervolg blijkt er in die nieuwe maatschappij geen plaats meer te zijn voor de graaf en de gravin. Ze worden letterlijk naar de marge verbannen. Met als enig bezit hun hoofd vol herinneringen - een uiterst kostbaar bezit in die tijd - vluchten ze, ver-

gezeld door hun twee trouwste dienaren (wie anders dan Susanna en Figaro) het donkere woud in. Een groter contrast tussen de heldere en hiërarchisch gestructureerde statische ruimte waarover de graaf eens heerste en de grillige, almachtige natuur waarnaar hij nu wordt verbannen is nauwelijks denkbaar. Met die impliciete verwijzing naar het vervolg is het de ruimte die in Joostens encensering het laatste woord krijgt. Geen Goetheaanse 'Verzeihung' bezegelt het lot van de graaf, wel een verschrikkelijke 'vendetta'. De Terreur van de nieuwe ruimte blijkt al even almachtig te zijn als de deus ex machina uit de opera seria. Ze is in staat de Verlichting te laten ontsporen in een dodenmars naar het rijk van de koningin van de nacht.

### Liefde

Het dramatische thema van *Le Nozze di Figaro* steeds maar opnieuw beperken tot een sociaal conflict aan de vooravond van de revolutie, werd door velen beschouwd als een onrecht dat de geniale muziek van Mozart werd aangedaan. De muzikale tekst zou hier echter een alternatieve lezing van het libretto toelaten. Vooral een benadering van de liefde leek een oplossing om de specifieke historiciteit van het stuk te overstijgen en het een universeler karakter mee te geven. De erotisch gekleurde liefde van de man komt dan tegenover de sentimentele liefde van de vrouwen te staan.<sup>21</sup> Op het eerste gezicht lijken hier dan de sociale verschillen tussen de personages weg te vallen en vervangen te worden door het 'eeuwige' sekseverschil. De vrouwen als vertegenwoordigers van die eeuwige liefde krijgen muziek die normalerwijze enkel voor de mezzicarattere voorbehouden is. Het zijn karakters die in de versmelting van opera seria en opera buffa de muziektheatrale pendant vormen van de burgerlijke personages die nu ook buiten de komedie als volwaardige dramatis personae gelden. Het kamp van de mannen daarentegen, die de erotische liefde nastreven, krijgt een muzikale stijl die verwijst naar de opera seria. Door de nobele gevoelens niet in een seria-stijl te vatten, politiseert Mozart de muziek opnieuw.<sup>22</sup>

Dat die lezing een maatschappelijke dimensie blijft behouden, blijkt niet alleen uit Mozarts muziek. Het liefdesbeeld dat hier wordt opgehangen is evenzeer de getuigenis van een maatschappelijk proces dat zich in de loop van de achttiende eeuw voltrok. Het betreft hier namelijk een beeld dat enkel zijn bestaansrecht vindt binnen het instituut van de familie. Een instituut dat zich uit de openbaarheid terugtrekt en zich nestelt binnen de veilige muren van het 'natuurlijke' gezin waardoor het steeds meer evolueert van een sociaal heterogeen samengestelde groep naar een sociaal homogene groep. De 'verspielte intimiteit'<sup>23</sup> van de hofaristocratische liefde wordt stilaan een 'gespeelde intimiteit', verstrikt in de

netten van de burgerlijke sociale conventies. Vanuit dat perspectief kan de enscenering van Joosten net zo goed beschouwd worden als een poging om dit beeld van de eeuwige liefdesstrijd tussen man en vrouw te 'demythologiseren' en na te gaan in hoeverre het een culturele constructie betreft.

De kritiek op het postrevolutionaire burgerlijke tijdperk vindt men dus niet alleen in het laatste bedrijf wanneer het als een destructieve kracht wordt opgevoerd. Men zou de serre net zo goed kunnen opvatten als de biotoop van een burgerlijke familie. Het is die heldere en transparante plek binnen het anders duistere huis van de burgerlijke familie waar men aan de hand van een fatsoenlijke krant zijn opinies vormt, waar men visite ontvangt en ontvangen wordt. Het is de plaats waar het thee-uurtje - volgens Barthes 'un indice bourgeois'<sup>24</sup> - door een hete samovar, dampend als een stoommachine, wordt aangekondigd. Kortom, het is hier dat de discrete charme van de bourgeoisie gestalte krijgt.

Het is echter ook de plek waar de thee, in combinatie met een madeleinekoekje, aanzet tot het zachte bewenen van de vervlogen tijd. Dit gebeurt in de eerste scène van het tweede bedrijf wanneer de gravin, slechts gekleed in een ochtendjapon, zich opricht uit een rotanzetel - ongetwijfeld meegebracht uit de kolonies - en haar beroemde cavatina 'porgi amor' zingt. Door haar expliciet in die omgeving te plaatsen, heeft Joosten van het grafelijke gezin een burgerlijk gezin gemaakt. Hiermee doorprijkt hij evenwel meteen de mythe van dit gelukkige gezin, want ook dit perspectief is vals. De graaf blijft even wispelturig, terwijl ook de gravin enkel voor de buitenwereld, dus goed zichtbaar vanuit de serre, aanspraak mag maken op haar functie van echtgenote. In wezen blijft ze de 'sposa abbandonata' die doelloos in haar glazen kooi ronddooft en vastloopt in haar eigen romantische retoriek. In dit al te broze poppenhuis, blijkt Rosina A. reeds de kiemen van de hysterie en de neurose in zich te dragen. Ze is een patiënte geworden, klaar voor analyse en observatie.

Opnieuw speelt de perspectivische structurering van de ruimte hier een rol. Men zou die ruimte net zo goed kunnen zien als een goed geluchte en verlichte, ruime cel in een psychiatrische of penitentiaire instelling. Het is hier dat de personages onder het mes van de analyse komen te liggen. Een klein theater, dat de personages letterlijk tot acteurs maakt, die hun vreugde, leed en pijn tot in het kleinste detail beleven voor de constante anonieme blik van de toeschouwer. Kortom het principe van het panopticum zoals Foucault het ons beschreven heeft.<sup>25</sup> Hoewel er op het eerste gezicht weinig verschil bestaat met de centraal perspectivisch gestructureerde ruimte van het absolutisme<sup>26</sup>, is het disciplinerende effect van die ruimte toch enigszins anders. Dit komt vooral doordat de plaats

recht tegenover het vluchtpunt - de ideale plaats die het maximum aan informatie samenbundelt - niet meer de exclusiviteit is van één persoon, de vorst. Iedereen krijgt nu, aldus de mogelijkheid om in de centrale toren van het panopticum plaats te nemen:

Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris. (...) Peu importe, par conséquent, qui exerce le pouvoir. Un individu quelconque, presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine.<sup>27</sup>

Die alomtegenwoordige controle van de anonieme blik, maakt dat het subject binnen een dergelijke constellatie zichzelf disciplineert. Hierdoor wordt fysiek geweld overbodig. Hoewel men op het eerste zicht geneigd is het verdwijnen van fysiek geweld als disciplinerend element toe te schrijven aan een voortschrijdende humanisering van de macht, is het zoals uit het panoptisme blijkt, veeleer een gevolg van een reorganisatie van de macht. Een geobjectiveerde macht die via afzondering, catalogisering, en observatie steeds effectiever het subject kan modelleren.

Door de burgerlijke familie in een serre te plaatsen, toont Joosten hier de relatie aan die tussen het panoptische systeem en de burgerlijke familie bestaat.<sup>28</sup> Ook de ruimte waar het burgerlijk gezin zich afzondert - zelfs al heeft het geen serre - kan als een denkbeeldig panopticum beschouwd worden. Het functioneert volgens dezelfde disciplinerende mechanismen. Ook hier trekt de familie zich terug binnen een kleine groep van intimi. Die afzondering gebeurt op basis van sociale gelijkheid, waardoor de afgezonderden duidelijk tot een bepaald segment van de samenleving gaan behoren. Een segment dat door zijn ordening, door zijn classificatie makkelijker te controleren valt. Men zou hier echter kunnen opwerpen dat het burgerhuis, verduisterd door zware fluwelen gordijnen, donkere Perzische tapijten en een overdaad aan bibelots, zich onttrekt aan de alles registrerende blik. Dit is slechts ten dele waar. Enerzijds volledig teruggetrokken in de private sfeer, kan het burgerlijke gezin geen verdere scheidslijnen tussen openbaar en privé maken. Steeds moet het voorbereid zijn op 'de klop op de deur' van de alles registrerende blik, waardoor ditzelfde alziende oog, zelfs al is het afwezig, zijn disciplinerende werk kan doen. Ook hier hoeft het patriarchaal gestructureerde gezin zich niet meer te beroepen op fysiek geweld om zijn autoriteit te bevestigen. Respect voor elkaar in afwachting van wat komen kan, is reeds voldoende en het

laat bovendien minder sporen na. Zelfs wanneer er niet wordt geklopt, blijven de disciplinerende mechanismen hun werk doen door elkaars aanwezigheid of door de aanwezigheid van het huispersoneel. Het is in dit klimaat van ellenlang wachten, dat de vrouw, opgesloten binnen de muren van haar burgerhuis, een beloning eist in de vorm van de eeuwige liefde van haar echtgenoot. Als hij haar eis niet tegemoet komt, verglijdt het hoopvolle wachten meer en meer in een eeuwigdurend spel patience. Ontsnappen uit die hel is bijna onmogelijk. En als ze het toch doet dan heeft ze meer kans onder een trein naar Moskou te eindigen, dan erop.

Net zoals het voor het Ancien Régime, staat de vervallen serre hier voor een sociale organisatievorm, die moe van dit wachten bijna in elkaar stuikt. Ook hier is het de natuur, voorheen nog bondgenoot, die in het vierde bedrijf de doodsteek geeft aan het postrevolutionaire en burgerlijke tijdperk. Dit wordt bovendien al aangekondigd door het feit dat de controlemechanismen binnen die biotoop van het burgerlijke leven niet meer werken. Tijdens die dolle dag raken ze stilaan hun disciplinerende effect kwijt. Zo laat Joosten in de achtste scène van het tweede bedrijf Basilio de echtelijke ruzie tussen de graaf en de gravin - een ruzie die gaat over vertrouwen en echtelijke trouw - bespieden door de vuile ruitjes van de serre. De graaf die echter al gauw het nieuwsgierige gedrag van zijn muzikelaar in de gaten heeft trekt er zich echter weinig van aan, hij sleurt hem naar binnen en daarmee is de kous af.

Dat er weinig of geen aandacht meer wordt geschonken aan die disciplinerende mechanismen, komt het duidelijkst tot uiting in de talrijke ensembles die deze opera rijk is. In vele van die duetten, terzetten of kwartetten uiten de personages gevoelens en intenties die eigenlijk niet voor de anderen bestemd zijn. Daar waar men normalerwijze aan de dramatekst tegemoet komt door de personages dan in de opvoeringstekst ver van elkaar op het podium te plaatsen om de suggestie te wekken dat ze elkaar niet kunnen horen, gebeurt dat hier niet. Integendeel, Joosten plaatst ze vlak naast of achter elkaar. Hiermee lijken ze de ketens van de zelfdiscipline te doorbreken en komen ronduit uit voor hun gevoelens.<sup>29</sup> De mondigheid die de Verlichting ons volgens Kant gaf, lijkt bij Joosten te verwateren tot een partijtje bekvechten.

Dat de burgerlijke disciplinerende conventies steeds meer met voeten zullen worden getreden, blijkt in feite reeds bij de allereerste scène van de opera. Figaro meet hier de maten van het huwelijksbed, de kern van het burgerlijke huis, de enige plek in huis waar de vrouw haar beloning voor het ellenlange wachten hoopt te mogen ontvangen. Het is niet alleen het liefdesbed, maar ook het kraam-



bed, de plek waar de burgerlijke familie dus zijn ultieme realisatie vindt. Hier plaatst Joosten echter twee matrassen op de scène. Dit biedt geen goede perspectieven voor het huwelijk van Figaro en Susanna. Ofwel wijst dit op een verbanning naar de 'saaie Victoriaanse nachten'<sup>30</sup> in lits jumeaux, ofwel ligt er reeds een scheiding in het verschiet. Wanneer in *Figaro lässt sich Scheiden* Figaro's vrijheidsdrang is gestrand in de kleinburgerlijke ambities van een kapper in Grosshaberdorf en hij bovendien hun liefde weigert te bezegelen met een kind, is de maat voor Susanna - altijd al veeleer een volkswrouw dan een kleinburger - vol. Ze begint een affaire met een boswachter, wat het einde betekent van wat eens begon als een hoopvolle, dolle dag.

### Ruïne

Het is dus voornamelijk in de ruimtelijke tekens van de opvoeringstekst dat Joosten de dramatekst en de muzikale tekst een dialoog laat voeren, een dialoog die meer is dan een brave illustratie. Het is hier dat veronderstelde eenheid tussen dramatekst en muzikale tekst binnen het muziektheater doorbroken wordt en doorspekt wordt met commentaren en citaten. Zoals we zagen is de vervallen serre meer dan alleen de biotoop van een aristocratische wereld. Als een stout kind dat rebelleert tegen het huwelijk van zijn ouders, onderwerpt de opvoeringstekst de 'telos' van de dramatekst en muzikale tekst aan kritisch onderzoek. De verschrikkelijke verwoesting van de aristocratische ruimte overstijgt echter de verwijzing naar de Terreur tijdens de Franse Revolutie. Tegen die achtergrond van verwoesting blijkt het burgerlijk 'perdono' of de Goetheaanse Verzeihung op het einde van de opera slechts een schaamlapje te zijn dat de disciplinerende effecten van die nieuwe rationeel gestructureerde ruimte probeert te verbergen.

Toch kan die ruimte niet alleen gezien worden als het fragiele poppenhuis waarin de burgerlijke maatschappij zich heeft genesteld. Haar ultieme betekenis vindt ze als representant van het project van de Verlichting. Dit project dat de mens door het gebruik van de rede dacht mondig te maken, dit project dat in naam van de rede ons de vrijheid beloofde en in naam van diezelfde rede ons veelal van vrijheid beroofde, kortom dit glazen heldere huis is na tweehonderd jaar definitief in elkaar gezakt. Het is in die verwoeste ruimte dat de vraag die Horváth Cherubino laat stellen "wie lang ist denn das jetzt her, dass wir nicht mehr zu Hause sind?", haar diep tragische connotatie vindt, wanneer een hysterisch lachende Susanna antwoordt: "Zweihundert Jahre."<sup>31</sup> Het is hier dat alle personages, dolend tussen de ruïnes van wat eens een 'groot verhaal' was, op zoek zijn naar de verloren tijd.



Alle personages? Neen, één personage van de elf wordt bij Joosten buiten die ruimte geplaatst. In het begin van het vierde bedrijf laat Joosten Barbarina haar tere cavatina *L'ho perduta* voor het doek zingen. Ze beweent er niet, zoals Figaro en Marcellina beweren, haar verloren onschuld. Neen, het jonge wicht is hier de enige die werkelijk beseft dat die zoektocht naar de verloren tijd een onmogelijke zoektocht is. Zij is de enige die tot het inzicht komt dat dit grote verhaal, gevat in die prachtige heldere ruimte, onherroepelijk tot het verleden behoort. In feite had ze hier net zo goed het volgende liedje van Marijke Boon kunnen zingen:

In de hooiberg van het leven  
zoekt éénieder naar de speld,  
maar die is je niet gegeven,  
't is je op de mouw gespeld.<sup>32</sup>

Maar dat kan niet, want tot nader order mogen de dramatekst en de muzikale tekst nog niet gescheiden worden.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Omtrent dit verschil in betekenislagen gecreëerd in de dramatekst en die in de muzikale tekst zijn er reeds verschillende analyses op de Da Ponte-opera's van Mozart uitgevoerd. Cf. o.a. Wye J. Allenbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart's Don Giovanni and Le Nozze di Figaro*, Chicago/London: University of Chicago Press, 1983. Vooral de essaybundel *Opera Buffa in Mozart's Vienna* gaat hier dieper op in. Cf. Ronald J. Rabin, "Figaro as a misogynist: on aria types and aria rhetoric", pp. 232-260; Sergio Durante, "Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera", pp. 311-340, James Webster, "Understanding opera buffa: analysis = interpretation", pp. 340-377, in: Mary Hunter, James Webster (eds), *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- <sup>2</sup> Mieke Kolk, "Historicity, Time, Space and the Other. In case of postmodern theater: Berghaus versus Berg." in: *E-View*, 1999, 1, <http://comcom.kub.nl/e-view/99-1/kolk.htm>, p.3. Hoewel Kolk hier spreekt over de dramatekst en de opvoeringtekst, sluit zij hier ook de muzikale tekst als autonome betekeniscreërende laag niet uit.
- <sup>3</sup> Frank Ankersmit, *De spiegel van het verleden. Exploraties I: geschiedtheorie*, Kampen: Kok-Agora, 1996, p. 123.
- <sup>4</sup> Omtrent de retorische intentie die ieder discours in zich draagt cf. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1970.
- <sup>5</sup> In het postpositivistische historische verklaringmodel gaat Jacques Derrida met zijn stelling 'il n'y a pas de hors texte' het verst. Hij ontkent namelijk het bestaan van een historische context als betekenisverlenend centrum voor een tekst. Het bepalen van een context is volgens Derrida arbitrair, waardoor de vergelijking tussen tekst en context een vergelijking van twee onbepaalden wordt. Cf. Chris Lorenz, *De constructie*

- van het verleden, Amsterdam/Meppel: Boom, 1998 (1987), p. 125.
- 6 Deze esthetisering van het wereldbeeld is volgens Allan Megill te herleiden tot Nietzsche die het begrip kunst uitbreidt naar een breder gebied en hiermee de Kantiaanse scheiding tussen kunst en realiteit opheft. "Recognizing, with Nietzsche, the affinity between aesthetic creativity and creativity in its more 'serious' senses, we are forced to acknowledge that the distinction between 'art' and 'reality' conceals as much as it reveals. The distinction is inadequate because the 'reality' within we live is itself partly the product of our art/interpretation/language." Allan Megill, *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkeley, 1985, p. 264. Deze kritiek op de disciplinerende van het weten in drie rationaliteiten, klinkt ook door in het postmodernisme. Hoewel het bestaan van verschillende soorten weten hier wel wordt erkend, wordt de hiërarchische structuur, waarmee de cognitief-theoretische rede het weten beheerst, resoluut afgewezen. De invloed van die 'esthetisering' van het wereldbeeld op de geschiedschrijving wordt ondermeer uitgewerkt in Chris Lorenz, *o.c.*, pp. 119-136. Voor een meer exhaustieve benadering van dit probleem cf. Frank Ankersmit, *o.c.*, pp. 188-213.
- 7 cf. François Lyotard, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*, Kampen: Kok-Agora, 1987, pp. 22-23 & Mieke Kolk, *Spreken om het leven. Vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, Amsterdam, 1995, pp. 26-27.
- 8 Mieke Kolk, "Historicity, Time, Space and the Other. In case of postmodern theater: Berghaus versus Berg." in: *E-View*, 1999, 1, <http://comcom.kub.nl/e-view/99-1/kolk.htm>, p.1.
- 9 Voor die theatersemiotische benadering cf. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983, deel I.
- 10 Leo Karl Gerhartz, "Midden en begin van een cyclus", in: *Le Nozze di Figaro*, programmaboek, Antwerpen, De Vlaamse Opera, 1995-1996, pp. 11-13.
- 11 William D. Howarth, *Baumarchais and the Theatre*, London: Routledge, 1995, pp. 157-171.
- 12 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *La folle journée ou le mariage de Figaro*, Paris: Booking International, 1994 (1782), p. 136.
- 13 Lorenzo Da Ponte, *Memoires 1779-1792*, Amsterdam: De Nederlandse Opera Stichting, 1993, p. 44.
- 14 William Mann, *The Operas of Mozart*, London: Cassel & Company, 1977, pp. 369-372.
- 15 Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen, 1983, pp. 11-28.
- 16 Erika Fischer-Lichte, *o.c.*, pp. 16-19.
- 17 Rudolf zur Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen. 2: Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1979, p. 59.
- 18 Erhard Bahr (ed.); *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen (Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wieland)*, Stuttgart: Reclam, 1994.

- 19 Wye Jameson Allenbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart's Don Giovanni and Le nozze di Figaro*, Chicago/London: University of Chicago Press, 1983, p. 94.
- 20 Theo Van Loon, 'Het personagebegrip bij Yuri Lotman', in: Mieke Bal (ed.), *Mensen van papier. Over personages in de literatuur*, van Gorcum, 1979, pp. 77-83.
- 21 Hoewel men Figaro hier gedurende een belangrijk deel van de voorstelling als een anomalie in de vrouwenwereld zou kunnen beschouwen, keert hij terug naar het kamp van de mannen met zijn recitatief en aria *Tutto è tranquillo e placido*. Ook Marcellina keert terug naar het kamp van de vrouwen nadat zij in de vijfde scène van het derde bedrijf ontdekt dat Figaro haar zoon is. (Met dank aan Sabien Vanderstappen)
- 22 Allenbrook, *Rhythmic Gesture in Mozarts Don Giovanni and Le nozze di Figaro*, p. 103.
- 23 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1962, p. 56.
- 24 Roland Barthes, "Roland Barthes par Roland Barthes", in: *Oeuvres complètes*, Paris: Le Seuil, III, 1993, s.p.
- 25 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975.
- 26 Zoals Foucault overtuigend aantoonde voert het ontwerp van Bentham voor een panopticum, waarop vele straf- en andere instellingen zijn gebaseerd, terug op de menagerie die Le Veaux bouwde in Versailles. *Id.*, p. 237.
- 27 *id.*, pp. 235-236.
- 28 Een relatie die Foucault zelf reeds suggereerde. "Il faudra un jour montrer comment les relations intrafamiliales, essentiellement dans la cellule parents-enfants, se sont 'disciplinées', absorbant depuis l'âge classique des schémas externes, (...), qui ont fait de la famille le lieu d'émergence privilégié pour la question disciplinaire du normal et de l'anormal", *id.*, p. 251.
- 29 Hier is het terzetto in de derde scène van het tweede bedrijf exemplarisch. Wanneer de graaf voor de kleedkamer van de gravin staat en Susanna beveelt eruit te komen staat de gravin vlak achter hem. Ook Susanna die uiteraard niet in dit kamertje zit, staat vervaarlijk dicht bij de graaf en de gravin wanneer ze de ruzie tussen graaf en gravin becommentarieert.
- 30 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir I*, Paris: Gallimard, 1976.
- 31 Ödon von Horvath, *Figaro lässt sich scheiden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 81-82.
- 32 Marijke Boon, *Ik fiets door het leven op het zadel des tijd*, Utrecht/Antwerpen: Veen, 1988, p. 13.