

ROSA, A HORSE DRAMA EEN FILMISCHE OPERA?

Peter Greenaway en Louis Andriessen vernieuwen het operagenre

Mieke KOLK

In 1994 verraste filmauteur Peter Greenaway zijn trouwe Nederlandse publiek met een opera: *Rosa, a horse drama* in een productie van de Nederlandse Opera. Greenaway schreef de tekst en ensceeneerde de opvoering. Louis Andriessen componeerde de muziek. Ik ben me ervan bewust dat deze volgorde in auteursnamen niet gebruikelijk meer is. Maar ik zal proberen aan te tonen dat ze terecht is. Als precedent in de recente operageschiedenis is daar de *Driestuiversopera* waarbij schrijver en theoreticus Bert Brecht ook altijd wordt genoemd vóór componist Kurt Weill. En dit ondanks het feit dat Weills songs, evenals die uit hun tweede opera *Opkomst en verval van de stad Mahagonny*, langer in het culturele geheugen blijken voort te leven dan de opera's zelf, die zelden worden opgevoerd. Waar het in beide gevallen om lijkt te gaan, is een vernieuwingsmoment in het operagenre zelf, dat samenhangt met de inzet van een eigentijds filosofisch/theoretisch kader omtrent de specifieke functies en eigenschappen van de tekst, de muziek en de beeldregie die een nieuwe verhouding tot elkaar zoeken.

Interessant daarbij is dat Brechts modernistische ideeën over de episering van het verhaal in de montage, de scheiding van de functies van tekst, muziek en vormgeving als elkaar becommentariërende delen, in het scenario en de uitbeelding daarvan door Greenaway terug te vinden zijn. Nieuw is echter de wijze waarop tekst en beeld zich verhouden. Waar Brecht zich plaatste binnen een dialectische werkmethode die zich op verschillen concentreerde, daar kiest Greenaway voor een 'dialogische', die, in de zin van Michael Bakhtin, een culturele en historische dimensie van tekst en beeld in zich meedraagt. Niet alleen nemen de tekst en het visuele register elkaars functies over, het beeld verschuift ook in het verlengstuk van de tekst. De horizontale en verticale clustering van beelden ontwikkelt zich in een theatrale autonomie die veeleer betekenis en effecten accumuleert dan representeert.

De muziek van Andriessen die, in de voetsporen van de Brechtiaanse theorie, per se niet illustrerend wil zijn, structureert zich binnen eenzelfde postmoderne benadering die Greenaways tekst en beeldconstructie reflecteert en met formele muzikale expressiemogelijkheden weerspiegelt. Waar hij het als zijn taak ziet het

theatrale gebeuren te ondersteunen, richt zijn muzikale idioom zich op ritmering: zijn 'puls' als een lineaire lijn waarin de tijd verstrijkt en de lyrische uitbreidingen en muzikale vormen waarin geen tijdsverloop wordt gecreëerd. Door het invoegen van citaten scheidt hij intertekstuele referenties aan andere, externe, tijden en plaatsen. Als effect lijkt zijn muziek een synesthesie te bewerkstelligen. Het oor richt het oog en scheidt ruimtes, als een camera.

Om deze zeer gecompliceerde en overweldigende operaproductie te begrijpen hebben operacritici hun toevlucht genomen tot categoriserende uitspraken als 'opera als film' en 'filmische opera', ogenschijnlijk daartoe verleid door de ongebruikelijke vloed aan beelden die zichzelf lijken op te roepen in de encenering en, wellicht, het overigens spaarzame gebruik van videomateriaal. Daarbij wordt vergeten dat Greenaway geen normale filmmaker is. Steeds opnieuw bevestigt hij immers dat film zoals die meestal wordt gemaakt als kunstvorm nu achterhaald is en slechts een fractie van zijn potentie gebruikt. De mogelijkheden van het medium zelf blijven nog onontdekt. Zijn artistieke biografie geeft de richting aan waarin hij denkt. Als beeldend kunstenaar, als maker van tentoonstellingen en als filmmaker zet hij de verworvenheden van en ontwikkelingen in de verschillende media bewust in in zijn werk, dat bovendien getuigt van een geactualiseerde kennis van een breed postmodern/poststructuralistisch filosofisch en theoretisch kader. Het is op dit analytische niveau dat Greenaways werk, en ook zijn nieuwe opera, zich openen voor de theatertheoreticus en de ontwikkelingen binnen het experimentele, postmoderne deel van de theaterpraktijk dat al ongeveer twintig jaar de theaterkijker in verwarring brengt.

Een vorm van theater die onlangs door Hans-Thies Lehmann magistraal en uitputtend in het artistieke en culturele landschap werd gezet in zijn *Postdramatisches Theater* (1999). Als een systematische studie van de ontwikkelingen binnen het theater als breukpunten met conventionele dramatische modellen en hun visuele strategieën, ijkt 'postdramatisch' het moment van het afscheid van dramatische narrativiteit en een dehiërarchisering van de tekst ten gunste van een absolute expansie van de theatraliteit. Een theatraliteit die in een heterogeen gebruik van theatrale stijlmiddelen, in een open structuur nieuwe zintuiglijke ervaringen en nieuwe manieren van waarneming voor het publiek zal scheppen. Als exponenten van een nieuwe inter- en intramedialiteit zal het dan geen verbazing wekken dat binnen het theoretische corpus van Lehmann momenten uit de theorie van theater, film en beeldende kunsten zich mengen en elkaar aanvullen.

Het ligt daarom voor de hand tekst en beeld van Greenaways opera allereerst als actuele theatrale gebeurtenis te benaderen, die tegelijkertijd een actualisering

van het operagenre kan omvatten. Dat een en ander gebeurt met behulp van ook filmische concepten lijkt intussen vanzelfsprekend. Concepten 'reizen' in de recente theorievorming, niet alleen tussen de kunsten en hun disciplines, maar ook met en tussen de antropologie, filosofie, psychologie, theologie en natuurwetenschappen. Beschouwd als momenten/monumenten in en van een cultuur wordt deze diversiteit van teksten intertekstueel gelezen op hun potentie elkaar te verhelderen en als vergelijkbare 'gebeurtenis' te tonen.

In deze fase van mijn onderzoek moet ik echter bescheiden zijn en me concentreren op de thema's die Greenaway zelf aanbiedt in zijn geschreven en beeldende 'teksten'. Daarnaast constateer ik bij mezelf een bijna dwangmatige behoefte uit te gaan van het materiaal van het werk zelf, juist omdat de theatrale gebeurtenis immers zo vluchtig is, ook al is zij in dit geval zowel als operagebeuren als in een door de regie zelf gemaakte televisieregistratie vastgelegd op video. Beide kunnen op hun eigen manier echter niet meer dan een geheugensteun bieden. Het zij zo.

Voor dit artikel stel ik een viertal thema's voor die door Greenaway en zijn operaproductie worden aangeboden:

1. historische reconstructie: geschiedenis/verhaal en interpretatie
2. de retorica van het scenario: tijd/ruimte en narratieve restposten
3. subjectiviteit, lichaam en het abjecte/'embodied thinking'
4. muziek als camera

1. De onmogelijkheid van het verhaal

Peter Greenaway schrijft vier teksten in het programmaboekje. In zijn eerste tekst stelt hij een lijst op van tien componisten die onder duistere omstandigheden de dood vonden, te beginnen met Anton Webern in 1945 en eindigend met John Lennon in 1980. Deze twee zijn echt, de anderen hoogstwaarschijnlijk fictief. Wat ze allen blijken te delen is een precaire maatschappelijke positie voortvloeiend uit hun contextuele marginaliteit, joods, zwart, een 'working class hero', een lesbische vrouw, een drugshandelaar, een politieke banneling en/of hun sociale grensoverschrijdende seksuele gedrag. De lijst eindigt echter met een serie kenmerken van de moord zelf: het slachtoffer was een componist, had een hoed op, rookte een sigaar of sigaret, werd doodgeschoten met een geweer waaruit drie kogels werden afgevuurd.

In zijn tweede bijdrage vertelt Greenaway 'het verhaal' dat het verloop van de gebeurtenissen op het toneel beschrijft. Hij kondigt aan dat het zal gaan om een

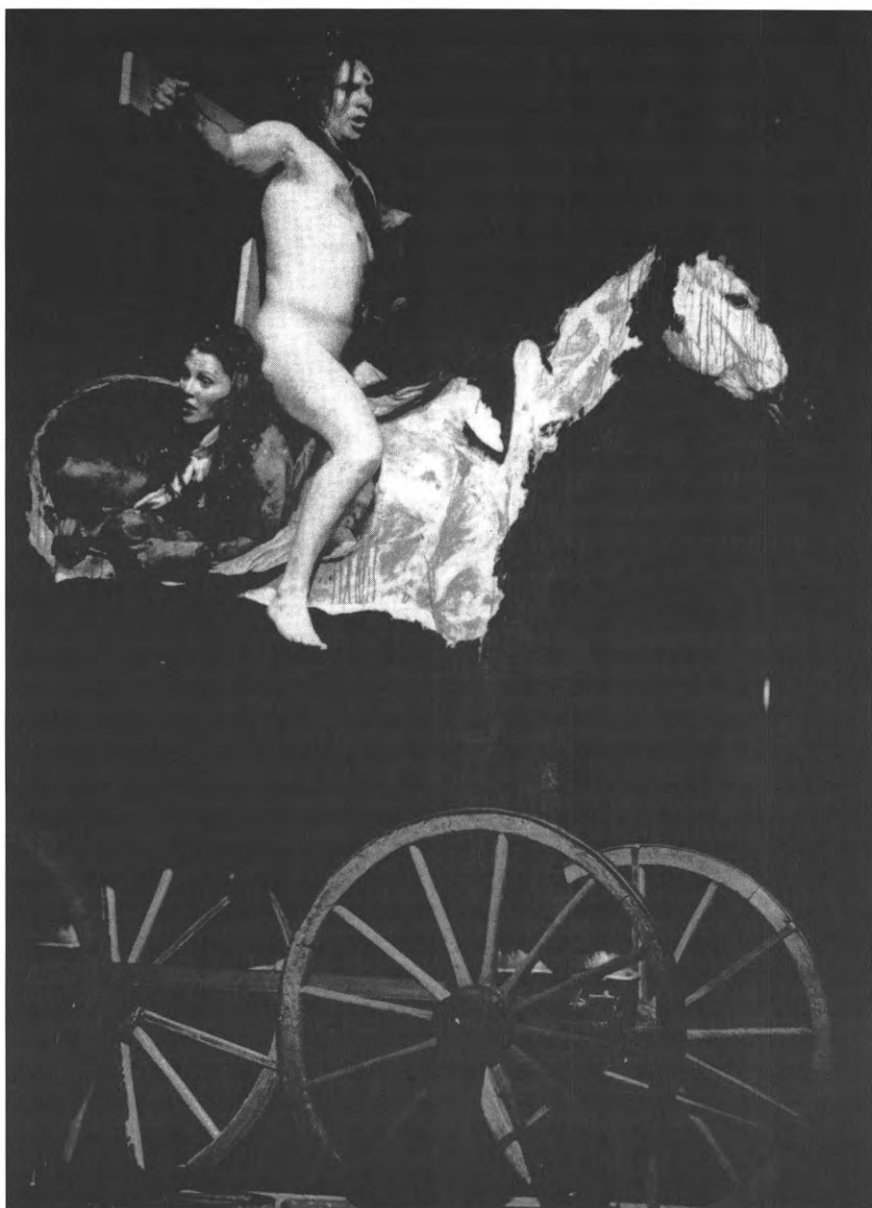
reconstructie van de moord op de Braziliaanse componist Juan Manuel de Rosa, in een verlaten abattoir in Fray Bentos, Uruguay. In een serie van twaalf taferelen worden de personages, hun functie en positie en hun gedragingen niet alleen beschreven maar ook gemotiveerd.

Zijn derde bijdrage is de tekst zoals hij wordt gezongen. Merkwaardig genoeg bestaat die niet uit dialogen maar uit een beschrijving van dat wat zichtbaar en/of hoorbaar zal worden. De dramatische en theatrale elementen op het toneel, de virtuele theaterruimte, het projectiescherm van vier beddenlakens en een inventarisatie van de vlekken daarop, brieven van Rosa's minnares Esmeralda aan haar moeder over haar verhouding met de componist. Een beschrijving van het paard, de vrouw schrijft een nieuwe brief, een nadere inventarisatie van de theatrale ruimte, zijn wens te gaan rijden, haar wens, lieve mama, een paard te zijn. Het verschijnen van de twee ruiters op een videoscherm, een beschrijving van de ruiters en Rosa's liefdesverklaring aan het paard en, in extenso, de cowboy en andere standaardpersonages van de western. Pas in het negende tafereel wordt het lijk geproduceerd en moet de moordscène onderzocht worden. In plaats daarvan worden het einde van de dode componist en zijn vrouw geënceneerd volgens de berichten uit de krant. Tenslotte wordt de aanwezigheid van de feiten onderzocht: de hoed, de sigaar, de bril, de wonden, enz. Daaruit wordt geconcludeerd dat de dood niet toevallig was en de aanwijzingen die leiden tot de complottheorie worden bevestigd.

In het vierde deel van zijn tekst zingt een zangeres een alfabetische woordenlijst die wel en geen betrekking heeft op het drama. Het is het einde van de opera als 'werk', maar de opera als verhaal is al geëindigd. Het publiek verlaat het auditorium en is naar Greenaways zeggen al lang in bed wanneer de index-zangeres klaar is met haar lijst.

In het naast elkaar zetten van de teksten wordt de lezer geconfronteerd met een fascinerende expositie van niet alleen historische dramamodellen maar ook van wijzen van geschiedschrijving die op elkaar reflecteren. Benadrukte Aristoteles al het verschil tussen het epos als beschrijving van de geschiedenis en het drama als een modellering van een mogelijke wereld, die, overzichtelijk en logisch, chaos en toeval uitsluit, in de recente geschiedtheorie is het juist deze modellerende functie van het gesloten geschiedverhaal die geproblematiseerd wordt in haar teleologie, het toeschrijven naar een gewenst einde.

In zijn eerste tekst, de kroniek, verzamelt Greenaway historische gebeurtenissen bij wijze van onderzoek. Het is een serie korte schetsen in een descriptief taal-



*Rosa, a horse drama door De Nederlandse Opera
(Foto: Deen van Meer)*

gebruik van het leven van bestaande of fictieve componisten die allen treurig aan hun einde kwamen. Terwijl de lezer naar analoge voorwaarden speurt, zich afvraagt wat ze deelden in hun sociale werkelijkheid (marginaliteit en seksuele transgressie) en wat daaruit voortvloeiend de motieven voor de moord konden zijn, verwerpt de schrijver deze 'mechanistisch/ causale'¹ verklaring van de gegevens door op het einde van zijn tekst naar formele analogieën in de situaties van de moord te wijzen. Uniek zijn immers de voor ons bijkomstige omstandigheden van de hoed, de sigaar, de schoten, enz. Als historisch vastgelegde feiten bieden ze het enige houvast voor de empirische waarneming, die leidt tot een geschiedschrijving achteraf.

Wel leveren het onderzoek en de feiten die vastgesteld zijn de aanleiding tot een (complot)theorie omtrent het ombrengen van componisten, wellicht door de steeds uit het zicht verdwijnende Amerikanen. In de opeenstapeling van duistere moorden binnen een chronologisch tijdsverloop wordt op deze manier een oorzakelijk verband gesuggereerd als effect van een in principe retorische stijlfiguur. Zien we Greenaways verslag van zijn onderzoek als het materiaal voor een historische reconstructie, een geschiedverhaal, dan biedt het ons een hilarisch beeld van het streven van de historicus naar een mogelijk en waar verhaal op basis van vergelijkbare empirische feiten.

De tweede tekst weerspiegelt een recentere geschiedopvatting uit de jaren 1930 die uitgaat van een subjectieve constructie van het geschiedverslag, dat haar eenheid en samenhang dankt aan een bepaald idee/een centrale conceptie². Binnen die idee laat de schrijver de feiten spreken in zijn verhaal, dat echter niet langer suggereert een spiegelbeeld van de werkelijke gebeurtenissen te zijn. Wel wordt een nauwe relatie tussen verhaal en werkelijkheid voorondersteld op basis van de beschrijving van bewuste handelingen van individuen die uiteindelijk de mogelijkheid scheppen tot een aanschouwelijke wijze van vertellen. Huizinga spreekt in deze zin over het creëren van een geschiedverhaal door het een 'episch-dramatisch element' mee te geven.³

Daar weet Greenaway als filmauteur wel raad mee. In dat wat hij kadert als de reconstructie van de moord op de componist Rosa voert hij naast de Investigatrix en haar helpers vier dramatische personages op, die hij in zijn weergave van de geschiedenis als episch-dramatische anekdote van psychologie en motivatie voorziet. De componist Rosa, de perverse minnaar die uiteindelijk toch meer van zijn paard houdt; zijn minnares door haar moeder naar hem toegestuurd, die in wilde drift uiteindelijk tot een paard metamorfoseert en haar twee broers die hun zuster komen wreken en Rosa doodschieten. Model Blauwbaard zouden

we kunnen zeggen. En precies dit analogisch denken lijkt ook het gevaar van de invoeging van het 'episch-dramatische' element te behelzen: de verleiding van bestaande structuren.

De afloop van het verhaal wordt door het team van onderzoekers gereconstrueerd uit de krantenberichten. Fictie, veronderstelling van de waarheid en fantasie van de media zetten de dode componist op het paard en laten Esmeralda in de paardenbuik verdwijnen met het geld dat de componist met het schrijven van westernmuziek had verdiend. Het blijft echter raadselachtig waarom het personage/de componist echt dood is, het was toch een reconstructie? Als eeuwenoud dramamodel voorzien van een twintigste-eeuwse psychologische motivatiedrang, citeert Greenaway tevens de kritiek daarop en zaait evenveel verwarring als de schrijver Pirandello in zijn *Zes personages op zoek naar een auteur* waarin het personage van het jongetje zich plotseling 'in het echt' doodschiet. Evenzo verwijst de effectieve uitvoering van de feiten uit de krantenberichten naar een ander breukpunt in de dramageschiedenis. Een in scène gezet concreet en tastbaar heden versmelt met een historisch verleden, een werkelijkheidseffect, dat we op het einde van Wedekinds *Lulu* aantreffen: een dramatisch personage wordt vermoord door een 'werkelijke' killer: Jack the Ripper. Zo reflecteert Greenaway in drie lagen de artificialiteit van het historische verhaal en het onbedwingbare verlangen van de schrijver naar 'narrative closure'.

In de structurering van zijn plot laat Greenaway echter iedere psychologie en causaliteit weer vallen ten gunste van een ordening in losse scènes. Daarin loopt het verhaal wel van een begin naar een einde maar de constructie is verweven met het onderzoek naar de toedracht van de moord/het detectiveverhaal. Op deze manier herkennen we duidelijk weer een ander dramamodel, nl. dat van de plotstructuur van Sophocles' *Oedipus* waarin de moord op de vader moest worden opgehelderd, maar evenals bij de Oedipustragedie vindt de opheldering alleen maar impliciet plaats. Simpel gezegd verdwijnt de moord op de vader onder de last van het incest met de moeder. Evenzeer verdwijnt de vraag of de twee ruiters/broers Rosa hebben doodgeschoten onder de verschrikkelijke afloop van het gebeuren, de wraak op de vrouw en het paard en de perverse seksualiteit die rond deze liefdes hangt. Daarmee verwerft de plot een traditioneel tragische dimensie - de onontkoombare ondergang van de held - die echter niet tot zijn tragische einde voert. Het laatste woord is aan de onderzoekers die constateren dat Rosa's dood alle clues bevat die ook bij de andere componisten werden aangetroffen. En het is werkelijk te verleidelijk om het mechanisme te verklaren met het manoeuvre van Freud, die de 'emplotment' van de mythologische stof door Sophocles tot een wetmatigheid van het onbewuste verlangen van het kleine kind verhief. Maar dit terzijde.

De vierde tekst tenslotte, als toegift, rangschikt in alfabetische volgorde een verklarende woordenlijst die wel en niet enige verduidelijking biedt: "an index of words, items, ideas, concepts, conceits and events useds in the opera". Het zou Greenaways eigen poging tot ordening binnen een chaos aan gebeurtenissen genoemd kunnen worden. In zijn werk is de index herkenbaar als de steeds wederkerende lijsten die als ordenend principe het alfabet of getallen invoeren in een poging tot classificatie. Als historisch model biedt de lijst een bizarre categorisering van betekenaren die in hun rangschikking betekenis zouden moeten verwerven. Foucault gebruikte Borges' inventarisatie van de Chinese taxonomie van de eigenschappen van de hond als voorbeeld van de koddige verwarring die deze schijnbare ordening kan teweegbrengen. Deze niet-oppositionele rangschikking, binnen een patroon van overeenstemming en verschil, steunt echter op een bijeenbrengen en van elkaar scheiden van elementen die binnen een fundamentele heterogeniteit betekenis mogelijk ad infinitum mobiliseren en muteren.

Natuurlijk had Greenaway een tekst kunnen schrijven, een libretto met een verhaal waarvan dan de mogelijke betekenis(sen) verder werden onderzocht via beeld en muziek, in dat wat Derrida de 'zorgvuldige lezing van de deconstructie' zou noemen. In plaats daarvan schort hijzelf als auteur de betekenis van de tekst al op door een eerste vast te stellen betekenis te weigeren, zich als auteur in andere posities ten opzichte van de tekst op te stellen en zijn tekst van iedere historische context als betekenisgevend houvast te ontdoen door tussen een tweetal historische feiten de fictie aan het woord te laten. Wanneer hij de historische reconstructie binnen een verhaal als een onmogelijke auteursintentie thematiseert, dan kan het ons ook niet verwonderen dat hij die elementen die Derrida signaleert als ondermijning van de coherentie van een tekst, als 'kieren', zelf overvloedig aanwezig laat zijn in de tekst. Willens en wetens voegt Greenaway deze kieren in, zoals daar worden genoemd: allusies, impliciete en expliciete citaten, stilistische eigenaardigheden, stiltes en lege plekken, herhalingen, samenvattingen, voorbeelden en metaforen als retorische middelen van een tekst⁴. Als effecten in en van een tekst zullen we, in het geval van Greenaways scenario deze moeten lezen als de retorische rangschikking van een hoeveelheid teksten die gezamenlijk een gefragmenteerd 'verhaal' opbouwen. Een verzameling van 'documenten' aan elkaar gestikt met woorden en beelden.

2. De retorica van het scenario: tijd/ruimte en narratieve restposten

Ik ben er nog steeds niet van overtuigd of opera wel in staat is om gecompliceerde ideeën over te dragen. Opera is narratief gezien een armoedig medium. Je kunt er melodrama goed mee uitvergrooten, maar voor een verhaal is het niet geschikt. (Peter Greenaway)⁵

Laten we vaststellen dat van een verhaal in de traditionele betekenis van het woord al nooit sprake is in het werk van Greenaway. En als filmmaker mist hij in de live-opera natuurlijk mogelijkheden die film hem met beeld en montage van beelden biedt. Dat betekent niet dat hij de operakijker niets zou vertellen. Maar in zijn weigering een 'verhaal' te vertellen, verschuift ook zijn wijze van vertellen van representatie, een mogelijk afbeelden van een verhaal en personages, naar een evocatie van presentie, een hier en nu van de ervaring van tekst en beeld.

Zelf noemt Greenaway de tekst een menu, een serie aanwijzingen over wat komen gaat. Een menu suggereert ook niet plaatjes bij woorden maar de gerechten zelf in een fysiek materiële vorm om naar te kijken, te ruiken te proeven. Bereid door de kok en in een verloop van tijd opgediend. Een zintuiglijke ervaring.

Het is ook deze dimensie die in zijn tekststructuur naar voren komt. In de montage van de dertien scènes organiseert hij een ritmisch tijdsverloop in opsommingen (zijn beroemde lijsten), in vertraging, pauzes en herhalingen/uitweidingen. Gerangschikt als feiten uit het onderzoeksprotocol: plaats van de misdaad, voorgeschiedenis van de betrokken personen, de gebeurtenissen en hun noodlottige afloop, biedt de tekst eerst en vooral een serie van heterogene tekstvormen als daar zijn beschrijvingen van zintuiglijke waarnemingen, brieven, kleine gebeurtenissen en opsommingen. De beschrijvingen van de theaterruimte en de theatrale ruimte, van de vlekken op lakens ontstaan door de ontmoetingen van het liefdespaar, vervloeien in de citaten uit Esmeralda's brieven aan haar moeder, de lofzang op het paard, de evocatie van de wereld van de western, enz., maar werken echter ook als heterotopen, als verschillende aanduidingen van imaginair 'plaatsen' waar wij tastend 'binnengeleid' worden.

De relatieve tijdloosheid die zo ontstaat wordt door Greenaway gekanaliseerd in zijn optellijsten, die als inventarisatie van objecten of samenvattingen van de gebeurtenissen de sequentie afbreken en een nieuwe serie van scènes opstarten. Deze passen op de plaats zijn echter meestal ontdaan van causaliteit en een samenvattende logica. Alleen in vorm, als moment bieden ze een ordening in de chaos.

Opent de eerste sequentie een panorama van de theaterruimte, met daarin het slachthuis, dan worden wij daarna binnengeleid in de stad, waar in een bioscoop het besmeurde scherm van lakens hangt. Opnieuw wordt de theaterruimte beschreven, maar nu in zijn materiële aspecten: bloed, stank, stof, haken en stroppen voor de kadavers in een bijna fysieke tastbaarheid die zich over de descriptie van de vlekken op de lakens uitstrekt en resulteert in de opsomming van de data van copulaties van het liefdespaar Rosa en Esmeralda. Op dat ogenblik treedt de vrouw in beeld die haar seksuele ervaringen met haar minnaar omschrijft: als moeder, als klein meisje, als een hond. Aan de hond wordt de verschijning van het prachtige zwartglanzende paard gebonden dat, met kettingen vastgezet in een tredmolen, een ambigue connotatie van de minnares biedt. De keten van associaties wordt afgesloten in een inkrimpende beweging, met een inventarisatie van de theatrale ruimte, de plaats en de elementen waarin het drama zich zal gaan afspelen.

Een tweede sequentie neemt het thema paard/vrouw op: een serie videobeelden van de ruiters die door het kale landschap komen aanrijden, de broers van de vrouw die de overspelige paardenschenners komen straffen, de vrouw die een paard wil worden. De ruiters nemen de wereld van de western mee, opgeroepen in een serie van geluiden en gefragmenteerde beelden: de woestijn, het bordeel, de indiaan. De sequentie vindt zijn einde in een uitwaaierende opsomming van de archetypische figuren uit de western: roodhuiden, cowboys, de dronken dokter, animeermeisjes, de Texaanse hoer, enz., door stilte gevolgd.

In de negende scène wordt het lijk geproduceerd. Maar hoe? Het tempo versnelt. Het team van onderzoekers treedt nu kordaat op en laten de in de kranten beschreven afloop met de theatergebeurtenissen kloppen: de minnares trouwt met de dode componist en verdwijnt in de buik van het paard. De man wordt er bovenop gezet. Dit beeld bepaalt de laatste sequentie. In een elegische vertraging zingt Rosa een afscheid van vrouw en paard, dat de Exploratrix afsluit met een uitvoerige beschrijving van de uit zijn mond hangende verschrompelde bruine tong. Het team beëindigt het onderzoek door de feiten te rangschikken.

De laatste scène, die van de indexzangeres, stelt opnieuw een lijst samen.

Wat de tekstmontage biedt is een serie van sequenties die de ruimte organiseren van groot naar klein, waarin de hoofdpersonages langzaam contouren verwerven door middel van disparate fragmenten van teksten en beelden, vaak door de andere personages verstrekt of opgeroepen, die - in een uitbreidende beweging - tenslotte het verhaal opnemen en razendsnel tot een einde brengen. Waar de informatie weliswaar steeds dichter wordt, behoudt de tekst een open panora-

mische structuur die een grote mate van 'toevalligheid' uitstraalt. Er zou bij wijze van spreken ook voor een andere volgorde tussen de sequenties gekozen kunnen zijn. Er zouden ook andere associatieve of connotatieve series kunnen zijn samengesteld.

En ook binnen de sequenties is het aaneenrijgen van scènes feitelijk discontinu en, in zijn verschuivingen, eerder accumulatief dan logisch. Hoewel de tijd verloopt binnen het kader dat Greenaway geeft als de reconstructie van de moord door het onderzoekersteam, biedt de reconstructie een serieel tijdsverloop dat zichzelf organiseert in een innerlijke, circulaire aaneenschakeling van beelden, een tijd die niet meer van het publiek als waarnemer is, noch van het waargenomen subject d.w.z. het personage van de vertelde geschiedenis. In een en dezelfde beweging verbindt Greenaway zijn indirect exposé over de onmogelijkheid van de reconstructie van de geschiedenis/het verhaal als inhoudelijk thema van zijn opera met de formele aspecten van tekst/beelden en herinnert daarin aan een uitspraak van Gilles Deleuze rond narrativiteit in de film als "a very indirect product of motion and time, rather than the other way around. Cinema always narrates the image's movements and time makes it narrates. If the motion is governed by a sensory motor-scheme, if it shows a character reacting to a situation, then you get a story. If, on the other hand the sensory-motor scheme breaks down to leave disoriented and discordant movement, then you get other patterns, 'becomings' rather than stories"⁶.

Hoewel we door Greenaways blik geleid worden langs zichtbare en imaginair ruimtes die in de tekst, en ook meestal in de film, na elkaar worden aangeboden, biedt het theater nog een andere mogelijkheid binnen het ruimtegebruik, dat overigens vergelijkbaar is met Greenaways filmische montage-in-montage-technieken. Het gaat hier om het simultane gebruik van de theaterruimte als een statische entiteit in combinatie met een montage van scenische ruimtes: een procédé van ontvouwen en invouwen in een centrifugale en centripetale beweging. De dynamisering van de ruimte zelf verleent het theater, zoals Lehmann schrijft, de kwaliteit van een kinetisch object dat niet meer met kijkgewoontes van in het narratieve theater kan worden begrepen: "Ein Schweben der Wahrnehmungseinstellung zwischen 'zeitigender' theatraler Bildbetrachtung und szenischem "mitgehen" ist die Folge, zwischen Seh-Aktivität und (mehr) passiven miterleben"⁷. Lehmann refereert hier aan Deleuzes omschrijving van het 'tijd-beeld' dat duur, tijd als tijd, installeert en het 'bewegings-beeld' dat verloop (van een verhaal) veroorzaakt. Nu zijn lichamen, bewegingen en stemmen eigen aan het theater en als zodanig produceren zij het verloop van tijd. De constructie van de personages in deze opera is echter even vloeiend als die van de ruimte. Niet alleen

zien we eenzelfde statische bezetting van de ruimte door een koor van figuren die in een trage herhaling van bewegingen nieuwe betekenissen accentueren, ook personages verdubbelen zich zwijgend in herhalingen of transformeren zich binnen de handeling in dubbelrollen. Alhoewel dit laatste waarschijnlijk ook een praktische (financiële) achtergrond heeft gehad, blijken deze rolverschuivingen ook functioneel semantische aspecten mee te brengen.

Opvallend daarbij is dat Greenaway de personages eerst rangschikt als zangers en dan met 'later' hun andere dramatische posities meldt. Zo is de eerste zangeres later Madame de Vries, later de Texaanse Hoer, later de Investigatrix (sopraan). De tweede zangeres is later de blonde vrouw, later Esmeralda (sopraan). Alcan (bariton) en Lully (tenor) zijn niet alleen overleden componisten maar ook gigolo's en later cowboys. Alleen Juan Manuel de Rosa (bariton) heeft maar een functie. Hoewel er groepen van personages zijn vast te stellen: de actieve groep van de onderzoekers, die in het gebeuren ingrijpen en de passieve karakters van de componist en Esmeralda, ontwikkelen de dubbelfuncties waar ze uit hun kader stappen en personages in het verhaal van de componist en zijn minnares worden, een duidelijke focus van de auteur op het gebeuren. Juist in hun springende figuraties die een heden aan een verleden binden en een fictieve wereld aan een meer 'werkelijke', ontstaat in de opvoering een serie van andere verbindingen die nieuwe verticale en horizontale semantische velden creëren en een specifieke tijd en ruimte opheffen.

Centraal daarin staat de figuur van de tweede zangeres die als blonde vrouw de teksten van de brieven van Esmeralda begint te zingen en, gedreven door haar eigen verlangen, de rol van Esmeralda letterlijk en figuurlijk op zich neemt: ze wordt Esmeralda en transformeert later zo dicht mogelijk naar het door haar minnaar zo geliefde paard. Het is ook het ogenblik dat het geweld van de gigolo's en later dat van de componist zich aan haar begint te voltrekken.

In al haar verschillende gedaantes gepresenteerd als een geseksualiseerd symbool en het absolute object van de mannelijke figuren op het toneel, is zij het echter die gedreven door begeerte de extreme en wilde fantasie van het paard-worden aan zijn cultureel toegestane en mogelijke zichtbare grenzen brengt. En meer dan de liefde van de componist voor zijn paard, die in de tekst weliswaar onnatuurlijk wordt genoemd en bijna terloops wordt afgestraft, zijn het de tekstuele en vervolgens visuele brokstukken in de personageconstructie van Esmeralda die haar vlucht naar voren accentueren en laten eindigen in een volstreekte ontgoocheling.

Liever dan narrativiteit te benoemen als een restpost van het 'sensory-motor scheme' waarover Deleuze spreekt als het traditionele resultaat van actie-reactie tussen personages - een term die Lehmann overneemt als de in het scenische ritme ingebedde "inhaltliche Restnarrationen, mögliche Geschichten, Themen und Assoziationen"⁸ - zou ik een concept van Mieke Bal⁹ willen voorstellen waarin deze grensoverschrijding kan worden gethematiseerd. Sprekend over de alomtegenwoordige narrativiteit in veelsoortige teksten en beelden centreert zij waarneming en analyse daarvan in 'narratieve symptomen' als knooppunten die impliciet of expliciet in hun tekstuele en visuele samenhang betekenis produceren. Zoals zij voorstelt: gebeurtenis, tempo en proces; beweging en tijd; performance, keuze, perspectief, enz. maar ook lichaam, subject en 'agency', trauma en de zintuigen en vormen van 'embodied thinking', dat niet alleen de culturele productie van betekenis door het lichaam op het toneel volgt maar ook aandacht schenkt aan het reagerende lichaam dat kijkt. Beschouwd als performatieve momenten in het artefact duiden zij tegelijkertijd op het artefact als plaats en moment binnen een cultuur, als een cultureel object dat zich in zijn strijdigheid exposeert.

Peter Greenaway refereert expliciet aan dit explosieve culturele moment wanneer hij de specifieke c.q. gewelddadige positie van de vrouwelijke personages in de opera in beschouwing neemt: "In klassieke opera's wordt de heldin wel vaker seksueel vernederd, maar dan wordt haar lijden verhuld, geromantiseerd. In Rosa laat ik voor het eerst zien wat seksuele vernedering werkelijk betekent"¹⁰. Onbeantwoorde liefde, onwettige liefde en rituele dood van de heldinnen is een opvallend thema in de opera vooral sinds de negentiende eeuw. Greenaway gaat daarin echter nog een stap verder door Esmeralda in een herkenbaar afhankelijk vrouwenleven te plaatsen maar aan de andere kant haar begeerte eigen vleugels te geven. Niet langer transcendeert haar liefde tot een vrijwillige offerdood, het is haar pure lust, de lust van de lichamen, van naakte lichamen en lichaamssappen, van haar wilde fantasieën die haar transformeert en tekst en voorstelling doordringt van het abjecte, het onreine, dat zowel verlies van subjectiviteit, identiteit aangeeft, maar ook een gebied van verboden fysieke materialiteit oproept dat de cultuur als trauma en taboe (h)erkent.

Het is in dit huiveringwekkende aan het lichaam gebonden gebied tussen subject- en objectposities dat Greenaway zijn culturele betoog voert en het collectieve geweld dat het oproept toont. Als narratief knooppunt treden dan de thema's subject, sekse, seksualiteit en het abjecte op de voorgrond in een discursieve formatie die uit tekst en beeld wordt samengesteld en uiteindelijk een visie van de kunstenaar produceert.

3. Subjectiviteit, lichaam en het abjecte: 'embodied thinking'

In der Tiefe des dramatischen Theaters schlummern in Gestalt einer unauflösbar widersprüchlichen Erfahrung des etischen Problems und einer verworfenen Materialität bereits jene Spannungen, die seine Krise, Auflösung und endlich die Möglichkeit eines nicht-dramatischen Paradigmas eröffnen. Wenn etwas dem klassischen Ideal abgeht, dann die Möglichkeit, das Sinnfremde und Unreine anzugehen." (...)

Das Theater hat von der nachklassischen Zeit bis in der Gegenwart eine Serie von Umwandlungen durchgemacht die gegenüber Postulaten Einheit, Ganzheit, Versöhnung und Sinn das Recht des Disparaten, Partiellen, Absurden, Hässlichen behaupten. Es nahm inhaltlich und formal immer mehr gerade das auf, was man sonst voller Ekel, nicht - "aufheben" wollte. (Hans-Thies Lehmann)¹¹

In zijn studie naar de achtergronden van het 'postdramatische theater' van de laatste twintig jaar, ziet Hans-Thies Lehmann de oorzaak van de dood van het drama als gesloten verhaal in zijn onvermogen de werkelijkheid als zinloosheid en (abjecte) lichamelijke in zich op te nemen. En inderdaad merken we in het drama van een vooral jonge generatie veelal open tekstvormen en een extreme lichamelijke die het alledaagse geweld in zich opneemt. De theaterpraktijk is hen daarin voorgegaan door het lichaam, lichamelijke, seksualiteit en vormen van het abjecte als het 'onzuivere' en het 'lelijke' prominent in te voegen.

In de enceneringspraktijk van de opera zijn allerhande vormen van deconstructie en historische reflectie door intertekstuele beeldreferenties voorradig, maar een exploratie van de fysieke dimensies en het puur lichamelijke achter de representaties van de personages bleef taboe. Niet voor niets prezen de buitenlandse critici het Amsterdamse Greenaway-publiek uitvoerig voor zijn tolerantie en culturele verdraagzaamheid. En het zal niet voor niets geweest zijn dat niet *Rosa, a horse drama* naar New York afreisde maar wel het veel kuisere *Writing to Vermeer*, de tweede opera van Andriessen en Greenaway, waarbij ook als eerste regisseur Saskia Boddeke vermeld stond.

En natuurlijk moest het een regisseur als Greenaway zijn die dit project op zich nam. Zowel in zijn film- en televisiewerk als in de exposities die hij maakt staan het naakte lichaam en de materiële dimensie van de objecten en woorden als te ervaren werkelijkheid voor verhaal en representatie, dat hooguit een kader vormt. In de theatrale encenering van zijn libretto werkt de regie binnen de driedimensionale tastbare ruimte van het theater en de tweedimensionale beelden van projecties: van geschreven tekst, van vluchtlijnen die zich buiten de ruimte uit-

strekken en van videobeelden die de ruiters, de paarden en de woestijn in de fictie voegen en een tweede intertekstuele laag, die van de wereld van de western representeren.

De wereld van het beeld hecht zich echter vooral aan een bebeelding van de descriptie die de verschillende scènes aanbieden en vindt derhalve voornamelijk in de theaterruimte plaats. De feitelijkheid van de gezongen reportages die we zien, of de zichtbare filmbeelden die niet meer tonen dan verteld wordt, zet een mogelijk verschil tussen beide media op losse schroeven: theater en film als geënceneerde werkelijkheid tegenover illusionistische fimbeelden of vice versa, de werkelijkheid van de gefilmde beelden tegenover de artificialiteit c.q. representatie op het toneel. Integendeel, de figuren van de videobeelden en die op het toneel delen voor het publiek een soort 'weten van' als citaten, als representaties en een vorm van 'werkelijkheid', van fysieke presentie en materialiteit op de grens van hun transformaties, tussen beeld en begerend lichaam. Zij vallen letterlijk uit hun vorm.

Het is deze formatie van 'werkelijkheid' die zich verraadt in een zich ontkenend geweld, die Greenaway nauw verbindt met het Lacaniaanse niet te benoemen 'werkelijke/reële' en dat wat Kristeva het 'abjecte' noemt. Gedefinieerd als een direct binnendringen in de lezer/kijker door een confrontatie met de puur fysieke materialiteit, de functies van het lichaam en de onverdraaglijke verschijningsvormen van het vlees, scheidt het abjecte een ervaring van er-tussen-in, van ambiguïteit en zelfverlies, die de publiekservaring van lichaam-zijn versterkt en de zintuiglijke waarnemingen niet alleen verscherpt maar ook uitbreidt.

Al in de introductie van de voorstelling zien we de levende lichamen van de dode componisten, hun foto's als tekens van een 'is geweest', van dood, en hun virtuele verdwijning in de doodskisten. Het beeld van de levende-dode wordt doorgezet in het visuele aftasten van de theaterruimte, het slachthuis in duisternis, met zijn kleuren van bloed, waarin halfnaakte mensen met slagersschorten voor, de vloer proberen schoon te krijgen, steeds maar weer. Dat we dat bloed ook gaan ruiken wordt veroorzaakt door de volgende scène die opnieuw de ruimte vertelt en laat zien, maar daarin verschuift van een plaats van representatie (van de abattoirs in *Fray Benton*) naar een sensatie van 'er zijn', van de ruimte zelf, met daarin de paardenkadavers en een glibberige, oplopende vloer die vuil en stof produceert.

Vrouw en paard worden vervolgens in scènes naast elkaar gesteld in een serie delicate en verwarrende afwisselingen van oppositie en analogie. De positie van

de vrouw als 'hond' wordt opgevolgd door het zichtbaar worden van een prachtig glanzend zwart paard dat onder jubelgezang van het koor neerdaalt. Als blonde vrouw ruw gestript door de gigolo's staat de minnares totaal naakt op het toneel met het lichaam van de ouder wordende zangeres. Haar abjecte en witte naaktheid verdwijnt vervolgens uit het gezicht bij haar verschijning als mens. Ze baadt zich in zwarte inkt - wordt dier/paard. Als zodanig berijdt de componist haar, besmeurt zijn kleding en verliest dan plotseling zijn interesse, trekt zich terug. Een troosteloos moment. In haar plotseling opglanzende zwarte huid is ze minder mens - en mooier - dan het paard. Aanraakbaar, kwetsbaar, tegenwoordig, misschien vrij om te gaan. Maar alles wat er overblijft van haar zijn de zwarte vegen op zijn witte broek, een smerige afdruk van haar lichaam. Vuil. En als zodanig wordt ze behandeld na de moord, in elkaar geslagen, in de tredmolen van het paard gezet, met het lijk getrouwd en in het opgezette kadaver van het paard gelegd. In een tegenstelde beweging wordt het beeld van het paard uitgebreid in een serie zich herhalende videobeelden van paarden, paarden in galop, hoofden, benen, staarten. Totdat ook het paard in de algehele destructie ten onder gaat en een dood beeld is geworden.

Een mannenfantasie? Wellicht, op een bepaalde manier. Maar als het een mannenfantasie is, dan een tentoongestelde, een onthulde, omdat Greenaway Esmeralda's verhaal inbedt in de beeldenwereld van de paardendrama's, de westerns met hun impliciete homo-erotiek en de gelegitimeerde wreedheid in de zwart-wit-patronen van hun verhalen. De vernietiging van de meestal afwezige en onnodige vrouw wordt letterlijk getoond. In dit lege landschap waarin het lustvol geweld tussen mannen wordt gecelebreerd, maken een vrouw of een paard geen verschil. Allebei vlees, allebei klaar voor de slaggers, potentiële kadavers. En terwijl Rosa zingt over zijn passie voor deze verloren archaïsche wereld, kruipen de meervoudige personages het kleine liefdesverhaal binnen: de Investigatrix als de Texaanse hoerenmadam, de historische componisten als de genadeloze gigolo's, als de cowboybroers, als de moordenaars van de componist, en opnieuw als de componisten die hun wraak nemen op de paard/vrouw. Wat eerst een serie hiërogliefen leek, blijken verdubbelingen van vergelijkbare posities te zijn in een circulaire tekst, die een zich herhalend mechanisme van gefixeerde culturele normen en waarden produceert.

En dan begint, althans bij deze toeschouster teruggebracht in een amorfe staat van zijn, dit mechanisme andere beelden uit te spuwen als in een reflex op hetzelfde niveau van het getoonde fysieke geweld: de onvoorstelbare wreedheden van de oorlogsmachines tegen de lichamen van vrouwen, mannen, kinderen, burgers, mensen, dieren, van oud tegen jong, van verleden tegen heden, van allen tegen allen.

Als bijna alles is gezegd, gedaan en getoond, staat Greenaway ons lange momenten van schrik en lijden toe in zijn speciale vorm van catharsis. Als een uiteindelijk ethische dimensie van de tragedie dient de catharsis het maatschappelijk ontoelaatbare zowel op te roepen als uiteindelijk ritueel te kanaliseren in de toegestane emoties van vrees en medelijden met het lot van de tragische held, als zondebok en offerlam tegelijk. Het inzicht van de held in zijn noodzakelijke dood, die aan het affectieve cathartische proces een cognitief aspect geeft, is daarbij een onmisbare dimensie die het publiek tot een uiteindelijke acceptatie van de maatschappelijke orde voert. En zelfreflectie.

Deze uitnodiging tot verzoening ensceneert Greenaway in het extreme geweld van beelden en handelingen in de voorlaatste scène, die leiden tot het beeld van het gedode paard, opgezet, met een opengereten buik waarin de vrouw ligt. Op de rug van het paard zit de vermoorde componist, naakt en hangend in een houten kruis. Het is een choquerend beeld, dat, geconstrueerd uit collectieve fantasma's, voorstelbaar maar tegelijkertijd ook intens vreemd is, niet van onze wereld. Of niet zou moeten zijn. Het beeld zelf is in zijn samenstelling ook een raadsel, het moet opnieuw gelezen worden ook al hebben we het zien maken. Als icoon van Jezus op het kruis krijgt de componist een connotatie die niet in zijn verhaal aanwezig is. Als slachtoffer van een verbodscultuur is hij tegelijkertijd te lezen als schepper en product van diezelfde cultuur die zijn minnares zo gruwelijk straft. Het dode paard symboliseert de onschuld van de levende lichamen maar tegelijkertijd de schuldigheid van de mensensoort. Niet tot betekenis te brengen roept het beeld een totale verwarring op die zich vermengt met een niet te benoemen schrik, die, redeloos, zich aan het beeld hecht.

Terwijl het ronddraait en ronddraait in een eindeloze beweging creëert het een dreiging - dat het altijd zo zal blijven, dat er niets zal veranderen - en wordt als zodanig onverdraaglijk. De anticlimax in de volgende scène, waarin de onderzoekers tot een slotconclusie komen met behulp van hun uitdijende lijst van feiten, roept dan weerzin en woede op door het hulpeloze mechanisme van tot zichzelf moeten komen in het zinloze gebabbel.

En zo ensceneert Greenaway zijn eigen effect van werkelijkheid als presentie, te midden van een in hoge mate gekunstelde artificialiteit. Een 'gebeurtenis' als een moment waarin het onverenigbare wordt verenigd.

4. De muziek als camera

De verhouding tussen tekst, muziek *en* uitbeelding is door Richard Wagner als eerste aan de orde gesteld. De structurende aspecten van zijn muziek in een vooruitwijzen en terugwijzen binnen de (tekst)handeling, de constructie van personages en hun attributen via de veranderende muzikale motieven, en de incorporatie van 'de schrijver in de toneelspeler' zijn daarbij duidelijker uitspraken dan de notie van het Gesamtkunstwerk, dat in Wagners theorie veeleer naar een ideologische samenhang tussen het operagebeuren en het publiek verwijst. In zijn denkbeelden over een nieuwe opera neemt Bert Brecht het concept van het Gesamtkunstwerk, dat inmiddels een eigen leven is gaan leiden als een synesthesie van de verschillende kunsten, over als een verbinding die zich richt op integratie c.q. illustratie van de verschillende media. Brechts scheiding van de elementen, de theatrale middelen, vertaalt zich dan in een grotere zelfstandigheid van muziek, woord en beeld, waarin de muziek als een zelfstandig medium wordt beschouwd dat de tekst interpreteert en een standpunt inneemt. Vanuit de afstand tussen het theatrale gebeuren en een 'culinair' ingesteld publiek zou in deze 'vervreemding' de toeschouwer van vermaak tot lering en inzicht gevoerd kunnen worden.¹² Pas later noemt Brecht zijn episch theater dialectisch, een theater waarin de maatschappelijke tegenstellingen kunnen worden getoond.

Binnen een post-Brechtiaanse dramaturgie verschuift deze aandacht van 'verschillen' naar een naast elkaar plaatsen, van vergelijken en het leggen van verbanden binnen nog verborgen analogieën. Dit spel met (historische) citaten en betekenissen vindt hoofdzakelijk plaats binnen een beeldcultuur, waarbij ook klassieke teksten voornamelijk in pregnante beeld-citaten worden omgezet. De dramaturgie van schrijver Heiner Müller is daar een voorbeeld van maar ook de (Oost-)Duitse operaregisseur Ruth Berghaus benadrukt in haar werk de dominantie van juist het visuele register: het oog als het belangrijkste orgaan in een veranderende cultuur. Binnen een 'gestische Sprache' van de speler/zanger zal de muzikale structuur weer hoorbaar gemaakt worden: "Mann muss eine Oper so inszenieren, dass der Zuschauer hört¹³. Nauw daarmee samen hangt dat wat zij een eigen vernieuwing noemt ten opzichte van de Brechtiaanse operatheorie: de 'szenische Metapher'. Centraal daarin staat een associatieve reeks van vergelijkende beeldmetaforen die intertekstueel aan elkaar refereren. In haar definitie is niet alleen Derrida's 'différence'-begrip herkenbaar, maar ook de Lacaniaanse taaltheorie van de metafoor:

Szenische Metapher bedeutet, die Vorgänge werden so in den gebündelten Widerspruch hineingetrieben, dass in der Bewegung, im schnellen Verlauf

der Ereignisse, ein Moment der Stille entsteht, in dem die Vertikale aufreist, ein Bild erscheint und über das unmittelbare hinausweisend Bedeutung erlangt. (...) Das Bild ist seiner Struktur nach nicht dramatisch, nicht den Widerspruch lösend, sondern ihn weiter auffächernd.¹⁴

De accumulerende verschuivingen in de tekst en beeldtaal van Greenaway heb ik al eerder met het dialogische intertekstualiteitsconcept van Bakhtin vergeleken. De stelling van Ruth Berghaus dat we de muziek op het toneel moeten *zien* - vergelijkbaar met de *toeschouwer* die in de *enscenering* de muziek *hoort* - wil ik uitbreiden voor het functionele aspect van de muziek van componist Louis Andriessen. Zijn muziek richt het oog, schept een emotionele ruimte, of misschien beter gezegd, emotioneert de tekstuele en beeldende heterogene topografieën van de theatrale voorstelling en leidt het kijken en waarnemen van de toeschouwer.

Verrassend is dan dat de dramaturgie van Andriessens muziek eenheid schept in een doorgaande muzikale lijn die zelf weer samengesteld is uit pluriforme muzikale elementen. In zijn uitgesproken wens het dramatische gebeuren te dienen volgt hij de bewegingen van het libretto en vult met muzikale middelen in wat beeldend wordt opgeroepen. Op die manier keert de muziek bij de aanvang van de verschillende sequenties in Greenaways libretto terug naar de langdurig geparafraseerde openingsmuziek die, daardoor herkenbaar, een duidelijke opmaat voor een nieuwe serie beelden en gebeurtenissen schept. Vanuit de herhalingen wordt een nieuwe atmosferische ruimte geschapen met andere contrasten in muzikale instrumentatie en grotere verschillen in het bereik van het muzikale idioom van de stemmen. De lineaire spanningsboog wordt echter vooral gevestigd door ritmering, Andriessens beroemde 'puls', die als een kloppend hart onze fysieke aanwezigheid orchestreert. Vanaf het begin opgebouwd, doet hij ons, kijkers/hoorders, zich in zijn ritme voegen en stuurt hij onze blik in een aandachtige beschouwing van wat het koor zegt wat wij zien. De muziek structureert daarbij onze tijd van kijken. Wij kunnen, bij wijze van spreken, niet ophouden met kijken totdat de muziek zegt dat er nu naar iets anders gekeken moet worden.

En zo kijken we naar de theatrale ruimte, tot we er fysiek in verdwenen zijn, snuift onze neus de geuren van de lakens op, hoesten we plaatsvervangend door het stof in het oude abattoir en kijken in stomme bewondering naar de schoonheid van het theaterpaard dat later in 'levende' beelden ook muzikaal verder wordt geadoreerd.

De epische dimensie van het voortschrijden van de tijd in een serie van ruimtelijke gebeurtenissen wordt zowel onderbroken door een vaak minieme verande-

ring van ritme, het stokken van het ritme en het verdwijnen van de puls in expliciete stiltes, als door het zich losmaken van de stemmen uit de primaire muzieklaag. Opvallend daarbij is dat het koor en de eerste zangeres als verteller/ leidster van het onderzoek zich invoegen in het muzikale ritme en idioom maar de tweede zangeres als Esmeralda en, later, de componist Rosa een eigen ruimte en tijd verwerven. Esmeralda zingt haar tekst, de brieven aan haar moeder, in een melancholische en lyrische muzikale vorm die naar een citeren van een wiegelied van Brahms terugvoert. Waar Rosa in zijn evocatie van de verloren wereld van de western op zijn wenken wordt bediend door een herkenbare en meeslepende muzikale 'couleur locale', speelt zijn klaaglied aan het einde zich af in een volstrekt muzikaal isolement: de heldere mannenstem reikt naar de regionen van een countertenor, de barokke castraat die juist in zijn artificialiteit ons de rillingen over de rug jaagt en perfect samenvalt met de gruwelijke beeldcompositie die Greenaway ons toont. Tegenover deze 'vervrouwelijking' van de mannenstem, die ondersteund lijkt te worden door een steeds hoger zingend koor, staan dan de zakelijke 'normale' mannenstemmen van de gigolo's/componisten/cowboys enz. in een idioom waarin ook de Exploratrix zich uiteindelijk voegt en binnen de muziek een herschikking van de sematische ruimtes tot gevolg heeft.

Naar eigen zeggen geïnspireerd door de experimenten van John Cage en de minimal music, te herkennen in de lineaire organisatie van zijn muziek, noemt Andriessen ook Stravinski, die zonder enige gêne uit het muzikale erfgoed putte, alsook de directe bron van de barokmuziek. Zijn muzikale citaten zijn echter bewust als modellen geplaatst in samenhang met de tekst. Daarnaast meldt hij een grensoverschrijding tussen de serieuze en dat wat hij de 'vulgaire' muziek noemt. Een derde laag wordt gevormd door alledaagse geluiden die als klankdecor (het landschap van de western) maar ook als uitbreiding van de handeling gehoord kunnen worden, het hinniken van Esmeralda en de schoten en het geschreeuw van mensen rond de moordscène, die weer terugkeren bij de verklaring ervan. Intrigerend is ook nog het geluid van druppelend water dat zich steeds weer in de verstilde momenten van de muziek nestelt. En ook wij worden zo stil dat we de druppel horen vallen.

Zowel in esthetische opvattingen als in werkmethode zijn Andriessen en Greenaway volstrekt congeniaal. Zijn eenheid scheppende muziek is voor de auteur en het operapubliek een weldaad geweest. Als historisch moment keren wij terug naar het ontstaan van de opera in de barok, waar de componist de emoties van de taal en personages op passende wijze invulde. Van die dienstbaarheid aan de tekst hebben grote operacomponisten als Mozart en Wagner zich losgezongen in een expliciete muzikale dramaturgie die de tekst oversteeg. Noodzakelijk als

interventies in de traditionele librettovormen, hebben daarna de componisten het voortouw genomen, hetgeen, kort door de bocht, tot een publieke dood van de vrij recente opera heeft geleid. Het zoeken naar nieuwe vormen van opera, in hun experimentele combinaties van tekst, beeld en muziek, lijkt zich met meer succes te richten op nieuwe theatervormen dan op de combinaties van actuele muziek binnen een traditioneel narratief of experimentele tekst/taalvormen en totaal gefragmenteerde muziek, waarin de nieuwe beeld/uitbeeldingsstrategie op geen enkele manier betrokken is. Het is altijd nuttig te bedenken dat het visuele register binnen historische theaterconventies al vastlag¹⁵. De librettoschrijver en de componist waren zich daarvan bewust. Richard Wagner is er in zijn vernieuwingspraktijk over gestruikeld en Verdi's melodramatische realisme blijkt bijna niet meer te transponeren naar een aanvaardbare actuele theaterenscenering.

Het paardendrama van Greenaway/Andriessen biedt een voorbeeld aan waarin een nieuwe tekst/beeldstrategie als impuls, een interessant en zeer betrokken muzikaal antwoord heeft mogelijk gemaakt. En ik kijk nu al uit naar een reprise waarin libretto en muziek door een andere regisseur tot spreken worden gebracht.

NOTEN

- 1 Chris Lorenz, *De constructie van het verleden*, Amsterdam/Meppel: Boom, 1998, p. 130.
- 2 cf. Peter Greenaway in het programmaboek van *Rosa, a horse drama*, De Nederlandse Opera, 1994, p. 105.
- 3 *id.*, p. 107.
- 4 *id.*, p. 126.
- 5 Greenaway in *Odeon*, 29 (1998), p. 24.
- 6 Gilles Deleuze, *Negotiations*, New York: Columbia University Press, 1995, p. 59.
- 7 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, p. 340.
- 8 *id.*, p. 341.
- 9 Mieke Bal, "Structure and Story", in: *Research Program/ASCA 2000-2004*, Amsterdam, 2000, p. 18.
- 10 Greenaway in: *Odeon*, 29 (1998), p. 25.
- 11 *Postdramatisches Theater*, pp. 67-68.
- 12 Bert Brecht, "Over een nieuwe dramaturgie", in: *Brecht/Theaterekperiment en politiek*, Nijmegen: SUN, 1972, pp. 20-34.
- 13 Sigrid Neef, *Das Theater der Ruth Berghaus*, Berlin: Henschel Verlag, p. 161.
- 14 *id.*, p. 32.
- 15 cf. Oswald Bauer, "Das Sichtbare in der Oper", in: U. Bernbach & Wulf Konold (Hrsg.), *Oper von Innen. Produktionsbedingungen des Musiktheaters*, Berlin/Hamburg: Reimer Verlag, 1993, pp. 135-187.