

DE DERDE WEG CLAUDE VIVIER EN DE 'OPERA FLEUVE'

Willem BRULS

De uitwerking van de tragedie berust geenszins op de epische spanning, op de prikkelende onzekerheid over wat zich nu en straks zal afspelen, maar integendeel op die grote retorisch-lyrische scènes waarin de hartstocht en de dialectiek van de belangrijkste held tot een brede en machtige stroom aanzwelt. Alles mondt uit in pathos en niet in handeling, en wat niet in pathos uitmondt, geldt als verwerpelijk. (Nietzsche)

We zijn in de gashouder op het Westergasfabrieksterrein in Amsterdam. In het magische ronde gebouw is een glazen ruimte geplaatst waarin de voorstelling zich afspeelt. *Rêves d'un Marco Polo* is de gezamenlijke titel van de twee muziektheaterstukken van de Canadees-Franse componist Claude Vivier (1948-1983) die worden gespeeld. Voor de pauze de opera *Kopernikus* en na de pauze de door regisseur Pierre Audi en dirigent Reinbert de Leeuw samengestelde versie van *Marco Polo*. Na de pauze, bij de opening van het tweede deel, zien we een vrouw tussen de musici het smalle toneel oplopen. Zij wordt ontdaan van een aantal sluiers en doeken die om haar heen zijn gedrapeerd. Zij lijkt haar huid af te leggen. Langzaam stijgt zij op een ladder naar boven, op een stellage die tegen de glazen achterwand is aangebouwd, en de overtollige doeken vallen naar beneden. In combinatie met de donkere omgeving en de spaarzame belichting krijgt dit langzame lopen en omhoogklimmen al iets mysterieus. Met de muziek en de tekst van Vivier is de suggestie volmaakt, een muziek die uit hoge ijle klanken bestaat, zo nu en dan afgewisseld met een donkere bastoon die uit een gong afkomstig is. We horen in deze openingsscène een deel van de compositie *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*, die straks aan het einde van dit deel volledig zal worden gespeeld. Samen met de hallucinerende klanken krijgt de beweging van de vrouw nog een extra lading. Hier verlaat een ziel een leven. Zij legt haar oude gedaante af en zal niet veel later in een ander leven - misschien voorbij de dood - weer opstaan.

Je weet dat ik altijd heb willen sterven van liefde, maar... - Maar wat? - ... wat is dat vreemd die muziek die niet beweegt...

Muziek die niet beweegt. Vivier had geen betere karakteristiek van zijn eigen werk kunnen geven. Door de eindeloze herhaling en variatie van bepaalde akkoorden, door het homofone en homoritmische karakter van zijn muziek, lijkt er eerder sprake te zijn van een draaiing, van een spiraalvorm die telkens de hoogte in wil, in plaats van een lineaire muzikale ontwikkeling. Vivier:

Wat doet muziek anders dan de "historische" tijd zo te ordenen dat er een opening naar een andere vorm van tijd ontstaat? Muziek splijt de historische tijd en toont ons heel kortstondig wat voorbij de tijd ligt, de dubbelzinnige stroom van de muzikale ruimte.

Om deze stroom van de muzikale ruimte was het hem uiteindelijk te doen. Een 'opéra fleuve' zouden zijn *Marco Polo*-composities samen moeten vormen, een stromend of vervloeiend geheel waarin de grenzen van onze tijd en ruimte zouden worden opgeheven, om een andere dimensie zichtbaar te maken. En die dimensie werd heel even zichtbaar in de gashouder in Amsterdam.

Hoe sterk de associaties ook mogen zijn, toch heeft Viviers muzikale universum weinig te maken met de nogal zweverige spiritualiteit van de jaren 1970 en 1980. Ook hij maakte weliswaar een reis naar het oosten, naar Japan, Bali en Iran, maar zijn zoektocht betrof de muziek en door die muziek probeerde hij zichzelf en zijn wereld beter te begrijpen, om er ons met zijn eigen noten en woorden vervolgens deelgenoot van te maken. De titel van zijn laatste compositie zegt trouwens voldoende over zijn spirituele intenties. Hij vraagt ons niet of de onsterfelijkheid van de ziel bestaat, hij vraagt ons of wij in die onsterfelijkheid geloven. Een wezenlijk verschil.

Messiaen

In de laatste decennia van de twintigste eeuw werden bijzonder veel opera's gecomponeerd. Alleen al in Nederland werden er jaarlijks ongeveer drie grote nieuwe werken opgevoerd, en de vloed lijkt nog niet te stuiten. In het buitenland streeft elk zichzelf respecterend operahuis naar een wereldpremière op zijn tijd. In dramaturgisch opzicht lijken er een aantal categorieën te ontstaan die een duidelijk vervolg zijn op de beeldenstorm die zich in de naoorlogse opera heeft afgespeeld. Ironisering en deconstructie hebben het genre lange tijd bepaald, totdat er in de jaren 1980 een duidelijke kentering doorzette. In de muziek ontstond een nieuwe tonaliteit en in het theater werden de klassieken herontdekt. Voor de opera had dat grote gevolgen en het karakter van de werken die de laatste decennia zijn gecomponeerd, loopt sterk uiteen. Zo zijn er klassiek getoonzette verhalen, zoals

Symposion van Schat, *Wintermärchen* van Boesmans en *Triumph of Spirit over Matter* van Henderickx, waarbij een herstel van de lineaire dramaturgie is waar te nemen. Er zijn nog steeds vergaande experimenten waarin referenties aan plot, werkelijkheid en herkenning grotendeels zijn opgeheven, zoals *Rosa a horse drama* en *Writing to Vermeer* van Greenaway/Andriessen en *Noach* en *HIER*^o van Janssen. Volgens Greenaway moet de nadruk van de plot worden verlegd naar het beeld en de beweging, zodat er een minder intellectueel en minder talig muziektheater kan ontstaan.

Als een soort derde weg tussen deze twee polen is er de afgelopen twintig jaar een andere traditie ontstaan. Op het eerste gezicht lijkt die eveneens terug te grijpen op oudere vormen - zoals de klassieke, naturalistische dramaturgie van vóór de twintigste-eeuwse avant-gardes - maar de werken waarop wordt gedoeld zijn wel degelijk vernieuwend en grensverleggend. Een van de belangrijkste voorbeelden hiervan is *Tri sестри* van Eötvös. Zijn uitgangspunt is een klassiek verhaalgegeven - de *Drie zusters* van Tsjechov - dat hij ook als zodanig vertelt. Maar hij doorbreekt de lineaire structuur door verschillende essentiële delen van het toneelstuk in een andere volgorde te monteren. Dit combineert hij met het herhalen van passages, maar dan telkens vanuit het perspectief van verschillende personages. Het resultaat is een ogenschijnlijk 'normale' opera, maar de grote verassing van het werk ligt juist in de momenten waarin de afwijkingen van het klassieke patroon langzaam maar zeker duidelijk worden. Hun werking is dan des te heviger. Door die herhalingen en door zijn structurering en muzikalisering van het materiaal, speelt Eötvös een spel met de tijd, dat de concentratie en spanning tot grote hoogten opvoert.

Een ander voorbeeld van deze weg vertegenwoordigt de opera *L'amour de loin* van de Finse componiste Kahia Saariaho, die deze zomer in Salzburg in première ging. Het verhaal handelt over een twaalfde-eeuwse Provençaalse ridder en troubadour die een imaginaire liefde opvat voor een westerse prinses die in het Libanese Tripoli zou wonen. Een pelgrim vertelt de ridder dat de vrouw echt bestaat en brengt vervolgens een boodschap over naar de prinses. Uiteindelijk besluit de ridder naar haar toe te reizen, maar op zee wordt hij ziek en hij sterft kort nadat hij met haar heeft kennism gemaakt. In het stuk vraagt prinses Clémence zich ten slotte af of zij van de mens of toch niet meer van de dichter en zijn liederen houdt. Het is de tragiek van de kunstenaar die in zijn kunst een wereld schept die buiten de werkelijkheid staat. Eenmaal geconfronteerd met die werkelijkheid kan die imaginaire wereld niet overleven.

Vervloekt zij de liefde als zij ons ertoe aanzet om ons bestaan te verachten,
 vervloekt zij de liefde als zij het leven verraadt en zich als een bondgenoot
 van de dood opwerpt,

klinkt het in de opera.

Saariaho schreef hierbij muziek met een welhaast hallucinerende kracht en schoonheid, zonder dat die ooit te mooi of oppervlakkig wordt. Kenmerkend zijn de lyriek, de klankkleuren die in de verte aan Debussy en Messiaen herinneren, het complexe spel met harmonieën en ritmen, dat soms aan Boulez doet denken. Het is een atmosferisch werk waarin de drie solisten en het koor een bijna instrumentaal aandeel vormen, zonder hun menselijke aanwezigheid te verliezen. Ook hier lijkt in eerste instantie een verhaal volgens de klassieke dramaturgie te worden verteld, maar de muzikale vertaling van het gegeven maakt het volledig los van elke anekdotiek. Sellars heeft dit met grote terughoudendheid geregisseerd, in een eenvoudig decor dat bestaat uit twee glazen torens waarin de twee geliefden wonen, maar daartussen slechts een uitgestrekt waterbekken. De reis die de ridder naar zijn geliefde onderneemt en die in een langzaam drijvend bootje plaatsvindt, krijgt zo de dimensies van een tocht over de Styx. De weidsheid van de in de rotsen uitgehouwen bogen van de Felsenreitschule vervolmaken de hallucinerende werking van het geheel.

Met deze voorbeelden in het achterhoofd dringt zich de vraag op waar de wortels van deze vermeende derde weg eigenlijk liggen. Is het toeval dat de antecedenten van de drie genoemde componisten - Vivier, Eötvös en Saariaho - een centraal gegeven vertonen? Het is de componist Olivier Messiaen. Die schreef aan het einde van zijn leven en muzikale carrière een werk dat zijn opus summum zou worden: de opera *Saint-François d'Assise*. Dit werk voltooide hij in een tijd - begin jaren 1980 - dat ook Vivier in Parijs aan zijn laatste composities bezig was. Zowel Vivier als Eötvös en Saariaho hebben muzikale en dramaturgische invloeden ondergaan van Messiaen. In het geval van Saariaho is dat zelfs op een heel letterlijke manier gebeurd. De première van haar opera in Salzburg vond plaats op hetzelfde toneel als de legendarische productie van *Saint-François* aldaar. Nadat zij deze uitvoering had gezien, wilde zij dat haar eigen opera onder dezelfde omstandigheden tot stand zou komen. Locatie werd de Felsenreitschule, dirigent werd Kent Nagano, regisseur Peter Sellars, ontwerper George Tsybin en de vrouwelijke hoofdrol werd gezongen door Dawn Upshaw - het was het team van *Saint-François*.

Om enkele karakteristieken van deze nieuwe operavorm te destilleren kunnen we in eerste instantie een aantal kenmerken van Messiaen inventariseren - zonder dat daarmee de anderen als epigonen worden bestempeld en de grote onderlinge verschillen worden uitgevlakt. Evenmin heeft deze inventarisatie de pretentie om volledig te zijn. Het is slechts een associatieve opsomming van enkele opvallende kenmerken.

Zo valt allereerst een bepaalde intimiteit van het idioom op. Een intieme behandeling van het orkest, dat grotendeels is afgestemd op de zangstem, beheerst het klankbeeld. Dat zegt niets over de omvang van het orkest - dat bij Messiaen gigantisch is - maar meer over de heldere orkestratie en het zeer spaarzame gebruik van tutti en forte spelen. Het resultaat is een doorzichtige structuur, die de mogelijkheid geeft om meer nadruk te leggen op klankkleur en klankeffecten. Bij Messiaen is het zelfs zo dat een beperkt aantal melodieën en motivische structuren telkens op een gevarieerde wijze worden herhaald. Door deze minimale muzikale ontwikkeling wordt er ongemerkt toch een voortgang geschetst, die echter losstaat van een 'normale' muzikale ontwikkeling, die veel meer van een bepaalde melodiek of structurele ontwikkeling is af te leiden. Door de veranderende herhalings van de motieven ontstaat de al bij Vivier gesignaleerde spiraalvorm. Akkoorden en motieven keren telkens weer terug, maar hebben een andere plaats ingenomen. Soms is dit letterlijk een verhoging omdat de motieven op de toonladder zijn gestegen, soms is het een harmonische variatie die een ander toonkarakter veroorzaakt. Het effect is in ieder geval dat de luisteraar-toeschouwer stilstaat en heel langzaam met de muziek meedraait.

In aansluiting op deze orkestklank zijn de zangpartijen vaak lyrisch en cantabel van karakter, zonder in ouderwetse operamelodieën te vervallen. Ze hebben hetzelfde intieme karakter als het orkest, waardoor de verstaanbaarheid optimaal is. Naast de talige zangpartijen wordt er ook gebruik gemaakt van vocale partijen waarbij klank een grote rol speelt, zoals dat bij de Engel in *Saint-François d'Assise* of bepaalde koorpartijen het geval is. Door de intimiteit van het vocale en orkestrale idioom is het mogelijk de emotioneel-psychologische aspecten van de karakters ten volle uit te werken. Het is een emotionaliteit die ook in de orkestklank wordt gespiegeld.

Hier raakt de muziek de inhoudelijke kant van de opera. Messiaen maakt er als katholiek componist geen geheim van dat hij zijn vertelling van het leven van Sint-Franciscus in alle opzichten serieus bedoelt. De emotionele en religieuze aspecten die hij behandelt, vinden hun muzikale en dramaturgische uitbeelding. Er is dan ook een duidelijk aanwezig dramatisch conflict dat niet per se in een

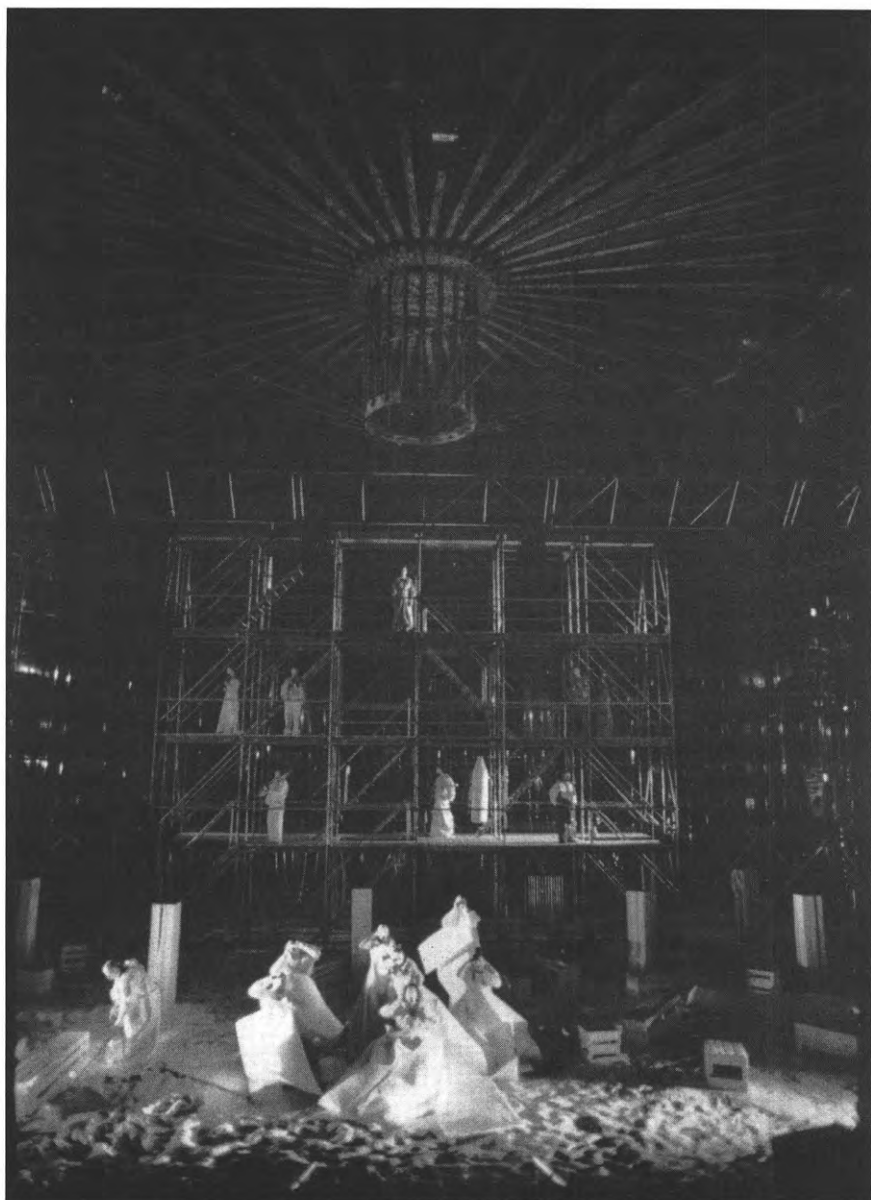
handeling is vertaald, maar dat wel een primaire menselijke lading aan het werk meegeeft. Juist dit impliciete emotionele conflict - en de wijze waarop het de vorm en de structuur van het werk bepaalt - maakt dat deze operavorm zich onderscheidt van zowel de klassieke dramaturgie als de formele vernieuwers.

Naast intimiteit en emotionaliteit moet nog de neiging worden genoemd tot rituele vormgeving op muzikaal, vocaal, dramaturgisch en - in de uitvoering: beeldend - niveau. Als consequentie van de religieuze component van Messiaens Franciscus-opera heeft zijn werk ook sterk rituele aspecten. Het is moeilijk deze aspecten te isoleren en te benoemen, maar in zijn geval vertoont bijvoorbeeld het gebruik van het koor duidelijke associaties met de katholieke liturgie. Dit zette Peter Sellars en George Tsypin ertoe aan om de koorscènes te situeren in een grote houten stellage, die met zijn in de hoogte reikende en gebogen houten vormen veel had van een gotische kathedraal. Verschillende monologen en dialogen in *Saint-François* hebben onmiskenbaar het karakter van een gebed. De repetitieve en geconcentreerde tekstbehandeling versterkt dit alleen maar.

Dood

Opéra rituel de mort. Zo noemt Vivier zijn opera *Kopernikus*. Hoewel dit werk geen opera in de gebruikelijke zin van het woord is, kreeg het wel deze titel mee. Vivier doelde hiermee duidelijk op een genre dat hij weliswaar hartstochtelijk liefhad, maar waar hij zich als componist nooit aan had gewaagd. *Kopernikus*, tot stand gekomen in 1979, is geen opera. De tijd was er ook niet naar. We noemden al de vele pogingen tot ironisering en deconstructie uit de naoorlogse jaren. Voor Vivier kwamen daarbij nog de ervaringen met de Europese avant-garde en met Stockhausen als een van de belangrijkste representanten van deze stroming. Vivier had begin jaren 1970 bij hem gestudeerd, maar de band tussen leraar en leerling bleef op zijn zachtst gezegd afstandelijk. Achteraf gezien heeft het de eigenzinnige Vivier gewoonweg ontbroken aan respect en belangstelling voor de strenge wereld waar Stockhausen voor stond. Maar juist diens resolute afwijzing van de klassieke opera, beïnvloedde Viviers opvattingen over muziektheater. En ook Stockhausens mystieke benadering van muziek zal niet zonder uitwerking zijn gebleven. Als Vivier spreekt over opera spreekt hij eigenlijk over een veel uitgebreidere en algemenere vorm van muziektheater. Voor hem is de muzikale tijd van de opera uniek:

De combinatie van stemmen, de gedeelten met louter orkestmuziek, het gevarieerde ritme, het visuele kader dat de gelegenheid geeft om de handeling aan te lengen of juist extreem te verdichten, om eindeloos te spelen met de duur en met de dramatische intensiteit.



*Rêves d'un Marco Polo door De Nederlandse Opera
(Foto: H. & C. Baus)*

Viviers *Kopernikus* en *Marco Polo*-project zijn bij uitstek exponenten die de derde weg binnen de hedendaagse opera illustreren. Sterker nog. Omdat ze in dezelfde tijd zijn ontstaan als de opera van Messiaen kunnen we Vivier zien als een van de grondleggers en voorlopers van die stroming. In een tijd dat het in alle opzichten uit den boze was, richtte hij zich in zijn composities op zijn eigen emotionaliteit en andere autobiografische aspecten. Net zoals Messiaen zijn diepgewortelde geloof en zijn natuurbeleving in muziek uitdrukte, deed Vivier dat met zijn spirituele zoektocht, zijn worsteling met liefde en seksualiteit en zijn existentiële angsten. Waarschijnlijk is hij de meest autobiografische componist van de afgelopen twintig jaar geweest. Dramatisch hoogtepunt hiervan is zijn laatste compositie, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*, waarin hij min of meer zijn eigen gewelddadige dood voorspelt. De compositie is nooit voltooid, en in de laatste maat krijgt de ik-figuur een dolk in zijn borst geboord. Dit werk vormde het slotstuk van de Vivier-productie in de Westergasfabriek.

In het muzikaal-autobiografische universum van Vivier zijn verschillende elementen te ontwaren die ook voor Messiaen golden. Intimiteit van de orkestklank is al bij voorbaat verzekerd omdat hij slechts van kleine ensembles gebruik maakt. In *Kopernikus* figureren zeven musici, zeven solisten en een spreker. *Zipangu*, een instrumentaal deel uit *Marco Polo*, is met zijn dertien strijkers zo'n beetje een topbezetting. Zo gauw er stemmen meedoen, beperkt Vivier het orkesttrale aandeel. Emotionaliteit is het hoofdkenmerk van zijn muziek. Audi en De Leeuw noemen die zelfs explosief. Deels wordt die kwaliteit veroorzaakt door het aangrijpende muzikale idioom, dat uit vreemdsoortige akkoorden bestaat, die veelvuldig worden gecombineerd met hun boventoonreeksen en zodoende een bijna hemels effect oproepen. Met de voortdurende herhaling en variatie van deze toonkleuren bouwt Vivier zijn grote spiralen. Emotioneel is ook het gebruik van oriëntaalse instrumenten zoals gongs en klokkenspel, terwijl hij de strijkers de ene keer voluit laat spelen, om ze dan in een dramatisch gekras te laten stranden. In combinatie met de elektronisch vervormde geluiden, die op de band zijn opgenomen, ontstaat een expressief en geladen klankbouwwerk.

Maar het belangrijkste emotionele element in zijn idioom is ongetwijfeld de menselijke stem, en daarmee is iets bijzonders aan de hand. Hoewel aan de basis van veel composities van Vivier een emotioneel gegeven ligt, zoals de moord in *Glaubst du...* en de eenzaamheid en het verlangen in *Lonely Child*, ligt de emotionaliteit niet zozeer in de betekenis van de woorden of de verstaanbaarheid daarvan, maar in de klanken. Bijna alle teksten verwerkt Vivier puur klankmatig in zijn composities, vaak vervormd en gecombineerd met andere klanken, zodat de betekenis nauwelijks meer is waar te nemen. In *Kopernikus* en *Prologue pour*

un *Marco Polo* hebben de solisten veelstemmige en madrigaalachtige passages te zingen, wat het rituele karakter versterkt. Zelfs als er in recitatiefvorm of vertellend iets wordt meegedeeld, vormt dit een klankonderdeel van het geheel. Dat heeft tot gevolg dat de emotioneel geladen zeggingskracht van klank en toon hoorbaar zijn.

Deze techniek voert hij tot een hoogtepunt in zijn veelvuldige gebruik van zelf verzonnen nonsens- of fantasietaal - een erfenis uit zijn jeugd, waarin hij in deze taal een eigen universum opbouwde ter bescherming tegen de bedreigende buitenwereld. De kwaliteit van deze nonsenstaal, van deze betekenisloze woorden, lettergrepen en klanken, is zo expressief, overtuigend en geladen dat het veeleer een vreemde taal lijkt, die we weliswaar niet kunnen verstaan, maar waarvan we elke emotionele nuance meteen begrijpen. Het gebruik van deze taal toont ook aan hoe Vivier denkt over de toepassing van tekst en muziek in het muziektheater. Door de taal op te nemen in het klankbeeld streeft hij de klassieke dramaturgie voorbij, maar door de sterk naturalistische referenties van die klanken en door toch op onverwachte momenten herkenbare woorden en teksten te gebruiken, brengt hij de luisteraar in een staat van voortdurende emotionele verwarring. Zo kunnen wij deelgenoot worden van de diepere emoties die de componist op ons wil overbrengen.

In *Lonely Child*, gecomponeerd in 1980, vertelt Vivier het verhaal van een kind dat met zoete woorden in slaap wordt gewiegd: "O mooi kind van het licht, slaap maar..., de dromen zullen komen..." De sopraan die deze tekst in lyrische frasen zingt, wordt op gegeven ogenblik onderbroken door een lage Balinese gongklank, waarna zij in een verwarde emotionele versnelling haar betoog voortzet in fantasietaal: "Ka rè nou ya zo na-ou dè wa ki nanoni... eu dou-a...", met dan plotseling, amper verstaanbaar "slaap mijn kind..." ertussendoor. De apotheose volgt aan het slot, waar tussen de nonsensklanken plotseling de naam 'Tazio' herkenbaar en vol verlangen wordt gezongen. Vivier refereert hier aan een traditie binnen de Europese kunsten, waarin Tazio figureert als de onbereikbare jongeling die de ultieme schoonheid belichaamt en het verlangen daarnaar belichaamt. Thomas Mann introduceert hem in de novelle *Der Tod in Venedig*, waarna zowel Luchino Visconti als Benjamin Britten hem in respectievelijk film en opera verwerken. Daarmee krijgt het bezongen kind een naam en een verleden, maar het is duidelijk dat Vivier - als homoseksueel - zijn eigen verlangens verklankt, en tegelijkertijd naar zijn eigen onschuldige jeugd terugverlangt - of naar die andere staat van rust en geborgenheid: de dood. Met een simpel woordje wordt de spanning immens verhoogd.

Locatie

Door *Kopernikus* en de *Marco Polo*-stukken scenisch uit te voeren namen Pierre Audi en Reinbert de Leeuw een risico. Hoe dramatisch de werken ook zijn, zij bezitten geen verhaallijn of plot, er zijn geen duidelijke personages, er is geen duidelijke lineaire ontwikkeling, er worden geen aria's gezongen, de tekst bestaat voor het grootste gedeelte uit fantasietaal en de herkenbare tekstfragmenten zijn fragmentarisch en onsamenhangend. Ook de muziek is fragmentarisch en zij bestaat vooral uit korte intense sfeerbeelden, die elkaar vaak zonder waarneembare structuur opvolgen. Daarbij komt dat alleen *Kopernikus* door Vivier als opera is betiteld. Het tweede deel van de productie is samengesteld rond muziekstukken - zowel instrumentaal als vocaal - die eigenlijk niet voor het theater zijn geschreven. Wel is het zo dat Vivier een *Marco Polo*-opera op het oog had en die ook wilde samenstellen uit verschillende van zijn composities, maar de belangrijkste daarvan werd nooit geschreven. De montage van Audi en De Leeuw omvat uiteindelijk *Prologue pour un Marco Polo*, *Shiraz*, *Lonely Child*, *Zipangu*, *Wo bist du*, *Licht!* en *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*. Voor de visuele en scenische vorm- en betekenisgeving kan dus nauwelijks een beroep worden gedaan op de oorspronkelijke stukken. Die zal volledig van het artistieke team afkomstig moeten zijn.

De voorwaarden zijn hier van groot belang. De keuze voor de locatie van de gashouder impliceert een afwijking van de gewone theaterzaal. De industriële architectuur heeft iets van de hardheid en kilte van een wereld waar Vivier zo onder geleden heeft. Eveneens verwijst deze plaats in de verte naar het metrostation uit het afsluitende stuk *Glaubst du...* Iets wat de makers in ieder geval ook hebben gedacht, want in de slotscène wordt een gigantisch Parijs' station geprojecteerd op de achterwand. Decor- en lichtontwerper Jean Kalman heeft verder de glazen ruimte gebouwd, met daarin de genoemde stellage. Op de vloer staan eigenlijk alleen maar lange lage banken - die uiteindelijk een soort doodskisten blijken te zijn. Lichtontwerp en kostuumontwerp vormen even wezenlijke betekenisonderdelen. Het witte licht vormt een leidraad door de hele voorstelling, en het wordt slechts sporadisch met gekleurd licht afgewisseld. De bijzonder fantasierijke en zelfs absurde kostuums, die sterk aan abstracte versies van Jeroen Bosch-personages doen denken, maken duidelijk dat wij ons in werelden bevinden die zich boven het aardse en tijdelijke bewegen.

In het deel *Kopernikus* is alles wit en licht. De witte vloer, de witte kostuums en decorstukken, het lijken wel ijsschotsen in een bevroren zee. In het *Marco Polo*-deel is alles zwart en donker. De twee pendanten kunnen worden opgevat als dood en leven. Voor Audi speelt het eerste deel in een onderwereld, waar de hoofdper-

soon Agni in rondwaalt en ontmoetingen heeft met rare figuren die zich tooien met namen als Mozart, Merlijn en Tristan en Isolde. Het tweede deel omvat het afscheid van het leven ofwel het sterven. Het vormt als zodanig een flashback op het eerste deel. Maar je kunt het ook omdraaien. Het eerste deel zou de waanzin van het leven kunnen behandelen, terwijl in het duistere tweede deel de aspecten van de dood en een eventueel spiritueel verder leven worden behandeld. Het is aan de kijker om zijn eigen associaties te volgen in deze abstracte wereld.

Het was een belangrijke inhoudelijke beslissing van Audi en zijn team om de musici deel te laten uitmaken van de scène. Hoewel Audi hiermee al vaker experimenteerde - onder andere in zijn *Ring* - is hij hierin nog nooit zo ver gegaan als nu. In *Kopernikus* zijn de musici uiterlijk amper te onderscheiden van de solisten en zij acteren even actief als de zangers en de verteller. Hier vindt een ware synthese plaats tussen muziek en theater, en een meer vergaande samensmelting lijkt nauwelijks mogelijk te zijn. Het effect is zeer sterk. Het centrale personage Agni, een meisje dat als Alice in Wonderland door de onderwereld dwaalt om daar zonder vrees te vertoeven, wordt niet alleen belaagd door de figuren om haar heen maar ook letterlijk door de klanken om haar heen. Vivier laat ze ergens zeggen dat ze pelgrims van het tijdloze zijn. Zo wordt het een claustrofobische wereld waar niet aan valt te ontkomen.

In het tweede deel is deze verweving iets minder sterk. Dat hindert niet omdat het karakter van de muziek ook anders is. Moest in het eerste deel een individu zich staande houden in een waanzinnige omgeving, nu volgen wij diezelfde - vrouwelijke - ziel op de eenzame weg van het sterven, de dood en de wedergeboorte in een ander leven of een andere wereld. De figuren om haar heen zijn er nog wel, maar zij hebben hun dreigende karakter verloren. Misschien maken zij hetzelfde door. De musici zitten in dit deel op de kisten die in het eerste deel het decor vormden. En hoewel zij nog steeds op het speelveld zitten en kostuums dragen, verklanken zij nu veel meer het innerlijk van de hoofdpersonages - zonder dat de bijzondere atmosferische vermenging van muziek, stem en beeld verloren gaat.

Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele is het emotionele hoogtepunt van de avond, misschien omdat hierin de wanhoop, de eenzaamheid en het verlangen door Vivier het meest intens zijn verklankt. Het abrupte einde is op zichzelf al dramatisch genoeg. Maar wie al de hele avond in de gashouder getuige was geweest van de dromen van Kopernikus en Marco Polo, had een hele levensreis achter de rug toen deze laatste klanken in de ruimte vergleden. Niet veel eerder had de sopraan Susan Narucki in *Lonely Child* de vrouw belichaamd die wij in deze productie steeds bleven volgen. Nadat zij in het begin van dit tweede deel

haar huid had afgelegd en haar sluiers naar beneden waren gevallen, was zij op die plek boven op de stellage bijna onzichtbaar blijven liggen. Nu is zij langzaam naar beneden gekomen en wordt zij op een tedere manier weer aangekleed door een man. In deze nieuwe gedaante zingt zij het aangrijpende slaapliedje voor Tazio, om vervolgens in het halfdonker weg te lopen en achter langs de glazen wand te verdwijnen. Een blinde zangeres neemt het van haar over. Zij zingt over het licht dat zij niet meer kan waarnemen en waar zij zo naar terugverlangt. Het is een metafoor voor diezelfde verdwenen jeugd en onschuld.

Dan klinken exact dezelfde klanken die we ook aan het begin van dit tweede deel hoorden. Weer wordt de vraag gesteld of we in de onsterfelijkheid van de ziel geloven. Uit het niets duikt de eerste vrouw weer op, en op een pijnlijke manier ontdoet de man haar van haar sluiers en windsels. Maar steeds probeert zij zich er weer in te rollen, alsof ze geen afscheid wil nemen van het leven. Op de hoge stellage zijn de fantasiefiguren weer tot leven gekomen, en zij baden nu in een dieprood licht. Door de luidsprekers klinkt vervormd:

Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele?

en de figuren zingen:

je weet dat ik altijd heb willen sterven van liefde maar... - maar wat? - ...wat is dat vreemd, die muziek die niet beweegt... - ssst! - spreek - ik heb nooit kunnen... - wat kunnen? - kunnen liefhebben.

En dan klinkt er ironisch:

zing voor mij een liefdeslied.

Er volgt een ontroerende quasi-aria op fantasietaal waarin op een gegeven ogenblik alle stemmen door elkaar zingend aan deelnemen. Plots een korte stilte, op de grote stellage wordt de stationshal geprojecteerd en een grote tekst daaroverheen. Het is tekst die de laatste uren van de ik-figuur beschrijft en waaruit blijkt dat hij in een staat van wanhopige eenzaamheid en angst verkeert. De man-verteller begint de tekst, elektronisch vervormd, te lezen, terwijl hij de vrouw voortdurend van haar sluiers probeert te ontdoen. En zij zingt daar doorheen:

het was donker en ik was bang...

Dan is het opeens donker in de gashouder. Midden in haar zin - het was donker en ik was... - werd alles zwart.