



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Opera as hypermedium

Meaning-making, immediacy, and the politics of perception

Havelková, T.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Havelková, T. (2017). Opera as hypermedium: Meaning-making, immediacy, and the politics of perception.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Opera als hypermedium: betekenisproductie, transparante onmiddellijkheid en de politiek van perceptie

In dit onderzoek dient het concept hypermedialiteit, zoals ontwikkeld door Bolter en Grusin (1999), als vertrekpunt voor een verkenning van eigentijdse vormen van interactie tussen opera en media. Dit concept is voornamelijk ontwikkeld met het oog op nieuwe media, maar heeft ook zijn weerklink in theoretische benaderingen van intermedialiteit met betrekking tot het gebruik van film, video en digitale technologieën in het theater en de uitvoerende kunsten (bijv. Chapple en Kattenbelt 2006). Hypermedialiteit wordt gedefinieerd als een multipliciteit, bewustzijn en genieting van mediatie en representatie, in combinatie met een 'venster'-kwaliteit, met vensters die toegang bieden tot andere representaties en andere media. In de benadering van Bolter en Grusin vormt dit concept één deel van de dubbele logica van remediatie, waarbinnen nieuwe media zichzelf presenteren als vernieuwde en verbeterde versies van oudere media. Het tweede deel van deze logica wordt gevormd door een 'transparante onmiddellijkheid', als gevolg van het verlangen om het medium te laten verdwijnen, ten gunste van het gerepresenteerde. Ik gebruik het concept hypermedialiteit in mijn interpretatie van eigentijdse opera, zowel op het podium als op het scherm (en daartussenin). Er worden drie casestudies behandeld die gelden als schoolvoorbeelden van hypermedialiteit binnen een operacontext: de opera's *Rosa* (1994) en *Writing to Vermeer* (1999) van de Nederlandse componist Louis Andriessen en de Britse filmmaker Peter Greenaway, voor het eerst opgevoerd in De Nederlandse Opera in Amsterdam, en een filmversie van de opera *Rosa*, in 1999 geproduceerd voor de Nederlandse televisie.

Bolter en Grusin benadrukken het samenspel van hypermedialiteit en transparante onmiddellijkheid, maar schrijven hypermedialiteit ook een kritisch potentieel toe ten opzichte van de representatieve media die transparantie beogen. In de theatertheorie vindt men hier parallellen van, wanneer het mediabewuste en kritische aspect van intermedialiteit wordt benadrukt. Mijn analyse van opera als hypermedium wordt gemotiveerd vanuit de interesse in de rol van de eigentijdse opera in de kritiek van wat gezien wordt als de dominante vormen van representatie

in Westerse media en, in algemenere zin, het bredere artistieke en theoretische discours rondom de politiek van representatie en perceptie. In dit onderzoek bespreek ik diverse kritische beweringen met betrekking tot hypermedialiteit, intermediaal theater en opera, om vervolgens mijn eigen analyse te formuleren van wat onderdeel kan uitmaken van de politiek van hypermediale opera. Hierbij is mijn doel een onderscheid te maken tussen wat ik zie als de effecten van onmiddellijkheid en de aspecten van hypermediale opera die, in specifieke omstandigheden, een potentieel voor kritische interventies bergen.

In tegenstelling tot theoretische benaderingen van nieuwe media die de nadruk leggen op hun nieuwheid, evenals termen als 'digitale opera' (Sheil en Vear 2012) of 'postopera' (Novak 2012, 2015) die de nieuwe elementen van eigentijdse opera voorop stellen, maakt het concept hypermedialiteit het mogelijk om, vooral in combinatie met het idee remediatie, de continuïteit te benoemen van de mechanismes die in verschillende kunstvormen en media, oud en nieuw, gericht zijn op het voldoen aan de 'wens van onmiddellijkheid' (Bolter en Grusin 1999, 34). Opera beschouwen als hypermedium betreft een specifiek begrip van de banden met het operaverleden en een bewustzijn van de positie van opera binnen een specifieke mediagenealogie, bijvoorbeeld ten opzichte van de zeventiende-eeuwse Nederlands schilderkunst, de modernistische collage en fotomontage en de *cinema of attractions* (Gunning 1990). Het Wagneriaanse *Gesamtkunstwerk* kan dan weer worden gezien als onderdeel van de genealogie van de eigentijdse hypermedia. In dit opzicht kan de hypermediale opera als een 'preposterous' (Bal 1999) culturele praktijk worden gezien, die opera (opnieuw) concipieert in en voor het heden.

De opera's die ik analyseer, benader ik als 'theoretische objecten' die zich niet alleen betrekken op culturele praktijken uit heden en verleden, maar ook een dialoog aangaan met theoretische wetenschappelijke discussies. Ik beargumenteer dat zij, door actief het operaverleden aan te halen binnen een hypermediale context, de aandacht vestigen op aspecten van het operagenre die in eerdere theorievorming wellicht zijn onderbelicht of onderdrukt. Hierbij besteed ik in het bijzonder aandacht aan hoe hypermediale opera weerstand biedt tegen het begrip van opera als drama (Kerman 1988, Dahlhaus 1989a) met nadruk op wat Till (2012), in navolging van Nietzsche, de Dionysische kant van opera heeft genoemd. Voor zover ik verder wil kijken dan het dramatische concept, is mijn lezing van opera als hypermedium gerelateerd aan theorieën die een historische omslag van drama naar eigentijdse vormen van theater en uitvoerende kunst signaleren, waarvan Hans-Thies

Lehmann's (1999, 2006) concept 'postdramatisch theater' het meest prominent is. De conceptuele verschuiving van de aandacht van opera als drama naar opera als hypermedium heeft drie onderling verbonden theoretische gevolgen. Ten eerste komt in de analyse, in plaats van de operapartituur, de opera zoals deze op het podium of scherm wordt uitgevoerd, centraal te staan. Een verschuiving van de aandacht van pagina naar podium en scherm zorgt er ten tweede voor dat de relatie tussen beeld en geluid belangrijker wordt ten opzichte van die tussen woord en muziek. Daarom wordt opera in dit onderzoek benaderd als een audiovisuele gebeurtenis of object. Ten derde komt de nadruk bij een analyse van opera als hypermedium te liggen op de veelvoud aan manieren van expressie, zonder dat hierbij aan één het primaat wordt toegekend; dit in tegenstelling tot een zoektocht naar een dramatische totaliteit, geleid door de muziek. Hierdoor kan opera een "voertuig voor kritiek op discursieve homogeniteit en stabiliteit" worden (Levin 1993, 10).

Mijn interesse in de effecten van onmiddellijkheid die eigentijdse multimedia, theater en opera kunnen genereren, vloeit voort uit de observatie dat het verlangen om het medium te laten "verdwijnen, en ons in de presentie van het gerepresenteerde brengen" (Bolter en Grusin 1999, 6) niet alleen werkzaam is in de modi van representatie die worden geassocieerd met transparante onmiddellijkheid, maar ook in veel eigentijdse culturele praktijken en theorieën die worden aangedragen als alternatief voor die modi van representatie. Dit is ook terug te zien in theorieën over theater en opera waar vaak de noties 'liveness' en 'aanwezigheid' worden opgeroepen om te verwijzen naar de (ongemedieerde) materialiteit van de podiumgebeurtenis, doorgaans met betrekking tot de lichamen en stemmen van de uitvoerenden. Zoals Bleeker (2008) al opmerkte, is de ontologische basis van tegenstellingen als representatie en aanwezigheid, betekenis en materialiteit sinds Derrida zeer problematisch geworden, maar spelen deze ideeën nog steeds een rol op het eigentijdse theaterpodium en "vormen ze nog altijd de meest aanwezige en indrukwekkende effecten" (21). In dit onderzoek ben ik gespitst op deze en andere effecten van onmiddellijkheid, daar zij worden geproduceerd in hypermediale opera door zowel de reproductiemedia als de 'live'-elementen van de uitvoering en de onderlinge interacties ervan. Met andere woorden: ik bestudeer hoe het 'verlangen naar onmiddellijkheid' dat door Bolter en Grusin (1999, 34) is beschreven, aanwezig is in zowel de eigentijdse operapraktijk als de relevante theorievorming op het gebied van opera, theater en uitvoerende kunsten. Voor zover hypermedialiteit en

intermediaal theater in verband zijn gebracht met het vermogen om het gebruik van media en het effect van mediatransparantie naar de voorgrond te brengen, besteed ik in dit onderzoek ook aandacht aan hoe, in de opera's die worden besproken, strategieën van onmiddellijkheid worden blootgelegd (en geëxploiteerd) die kenmerkend zijn voor hypermedialiteit en 'postdramatisch' theater.

Ik benader de effecten van onmiddellijkheid, en conceptualiseer opera in bredere zin als hypermedium, in termen van hoe de relatie tussen toeschouwer-luisteraars en het audiovisuele evenement wordt gevestigd en gevormd. In dit opzicht is Fried's (1968) verhandeling over theatricaliteit en aanwezigheid ('presentness') bepalend geweest voor mijn begrip van de rol van temporaliteit in het tot stand brengen van deze relatie en het produceren van de effecten van onmiddellijkheid. Wat betreft betekeniscreatie bouw ik voort op het concept allegorie, zoals uitgewerkt door Owens (1984), Benjamin (1977) en De Man (1979), dat de aandacht vestigt op de temporele aspecten en de ontvangende partij in het proces van betekenisproductie. Dit maakt het mogelijk om de relatie tussen toeschouwer-luisteraar en de audiovisuele gebeurtenis te benaderen via een specifieke opvatting van lezen (Bal 1999), die is beïnvloed door speech-act theorie en het taalkundige concept deixis (Benveniste 1966). Speech-act theorie en deixis zijn ook van belang gebleken bij het theoretiseren over de relatie tussen toeschouwer-luisteraar en de audiovisuele gebeurtenis binnen het kader van visualiteit. Ik volg Bleeker (2002, 2008) in mijn analyse van de acte van positioneren in hypermediale opera in termen van een zich richten tot de toeschouwer-luisteraar waarbij deze een 'aanknopingspunt voor ervaring' wordt geboden op wat er op het podium wordt opgevoerd (Gorbman 1987, 2). Ik toon aan dat, wanneer een multimediegebeurtenis zoals een opera wordt opgevat als een speech act, het lezen en positioneren dat daardoor wordt opgeroepen noodzakelijkerwijs muziek en, meer algemeen, geluid omvat.

Over het algemeen gaan mijn analyses uit van concepten die zijn ontwikkeld binnen de literatuurwetenschap en de theorieën over visualiteit, waar de onderwerpen die ik bespreek het grondigst zijn onderzocht, om daarna deze concepten te vertalen naar het audiovisuele binnen de operacontext. Hoewel recentelijk meer aandacht wordt besteed aan de rol van muziek en geluid in het theater evenals aan de operastem, worden deze nog vaak benaderd als relatief onafhankelijk van, of zelfs in tegenstelling tot, de andere elementen van een uitvoering. In dit onderzoek heb ik mij ingezet om opera te benaderen als een multimedia-ervaring, met name omdat, in de opera's die hier worden besproken, de

visuele (net als de tekstuele) component erg opvallend is. Bovendien verhuult de nadruk op de alteriteit van geluid vaak de wijzen waarop het effecten produceert die juist vergelijkbaar zijn met die van het visuele; daarom ben ik gespitst op de vraag hoe geluid deel uitmaakt van mechanismes die vooral zijn betheoretiseerd in relatie tot tekst en beeld. Desalniettemin toon ik ook aan hoe aandacht voor muziek en geluid beweringen kan ondergraven die worden gedaan in relatie tot alleen het beeld.

Het politieke potentieel van eigentijdse multimedia, theater en opera wordt vaak in verband gebracht met een kritiek op het Westerse representatieve regime, dat theoretisch vooral benaderd is in termen van visualiteit, met verwijzing naar concepten als perspectief en de 'gaze'. Deze kritiek heeft geleid tot een zoektocht naar alternatieven in termen van geluid, evenals een bepleiting van 'liveness'. De bekendste formulering van dit tweede argument is van Phelan (1993), welke is bekritiseerd vanwege het plegen van een 'ontologie van uitvoering' als apart en onafhankelijk van de 'economie van reproductie' (146). Aan de ene kant volg ik Auslander's (1999) kritiek op deze positie om liveness te benaderen als een specifiek effect van onmiddellijkheid, gegenereerd door hypermediale opera. Aan de andere kant plaats ik, net als Phelan, het politieke potentieel van hypermediale opera in de mogelijkheid om de relatie tussen de waarnemer en het waargenomen, zelf en ander, te herzien. Verder associeer ik, net als Blau (2007), ook een voorstander van het 'verschil in liveness' (542), dit met een bepaalde fysiologische gevoeligheid voor het waargenomen lichaam (of ding), die samenhangt met een bewustzijn van de kwetsbaarheid van het lichaam, van temporaliteit en sterfelijkheid. Ik stel echter voor dat een dergelijke gevoeligheid niet afhankelijk is van de 'live' confrontatie met een lichaam op een podium. In plaats daarvan volg ik Miriam Hansen's (1987) verhelderende interpretatie van Benjamin's 'Artwork Essay' (1969) en richt ik me op hoe dit tot stand gebracht kan worden via de diverse reproductie-media.

Binnen het conceptuele kader dat ik hierboven heb beschreven, gaat elk van de vier hoofdstukken in op verschillende strategieën en theoretische claims met betrekking tot onmiddellijkheid. In hoofdstuk één ga ik in op de suggestie dat de materiële effecten van opera geassocieerd kunnen worden met de belichaamde zangstem, welke een werking kan hebben 'voorbij betekenisgeving'. Binnen dergelijke theorievorming wordt de interpretatie of het lezen van een opera gecontrasteerd met het luisteren naar de uitvoering van een opera en worden de materiële effecten van de opera tegenover de processen van betekeniscreatie gezet. Ik

volg Shoshana Felman's (2003) interpretatie van Austin's theorie over performativiteit in mijn suggestie dat de materiële effecten van opera kunnen worden toegeschreven aan het exces dat wordt geproduceerd in de dialogische situatie van betekeniscreatie, waarbij naast taal ook de andere betekenisgevingssystemen van opera een rol spelen. Mijn argument is dat de neiging tot allegorie in de hypermediale opera, en dan met name zoals deze wordt aangewend in *Rosa*, de aandacht vestigt op de dialogische aard van betekeniscreatie in de opera, evenals op het onvermogen van opera om 'een coherente, monologische boodschap' (Owens 1984, 225) te produceren. Met andere woorden: indien, zoals Levin (2007) heeft voorgesteld, opera wordt gekarakteriseerd door een 'constitutieve, representatieve tegendraadsheid', een 'discursieve overdaad' waardoor opera altijd 'zijn eigen exces produceert' (26), zou men kunnen stellen dat het deze overdaad is, deze tegendraadsheid, die verantwoordelijk is voor de materiële effecten van de opera. Ik interpreteer de perceptie dat de zangstem 'voorbij de betekenisgeving' werkt daarentegen als een effect van de onmiddellijkheid, aan de hand van Kramer's (2002) idee van de 'muzikale rest'.

In hoofdstuk twee ga ik in op de opvatting dat hypermedialiteit een multiplicititeit aan perspectieven biedt (Bolter en Grusin 1999, 84) en dat intermediaal theater het publiek uitnodigt "hun eigen weg te zoeken door de plurifocale netwerken van tekens, werelden, boodschappen en betekenissen" (Boenisch 2006, 115). Wat in dergelijke formuleringen vaak wordt onderbelicht, is hoe de aandacht van toeschouwer-luisteraars door de multiplicititeit aan media heen wordt geleid. Bovendien is er de implicatie dat, wat intermediaal theater betreft, het theater zelf perspectiefloos blijft, terwijl de perspectieven die door de samengevoegde media worden gepresenteerd, op het podium te zien zijn. Dergelijke theoretische benaderingen getuigen van het feit dat, zoals Bleeker (2002, 2008) heeft opgemerkt, een multiplicititeit aan perspectieven kan leiden tot een effect dat gelijk is aan het ontbreken van perspectief, en zo een directere toegang schijnt te bieden tot wat op het podium wordt aangeboden. Ik volg Bleeker's theorievorming over kijken in het theater en richt me op de positie die mediaert tussen de toeschouwer-luisteraars en de audiovisuele gebeurtenis, om zo te analyseren hoe deze wordt bepaald en hoe deze kan worden verhuld binnen de context van hypermediale opera. Bleeker's benadering, en dan vooral het concept 'absorptie' dat ze ontwikkelt op basis van Fried (1980), maakt het mogelijk om een effect van onmiddellijkheid te identificeren dat een werking heeft voorbij het idee van de transparantie van het medium, het

onderscheid tussen dramatisch en postdramatisch theater, evenals de tegenstelling tussen theater en de reproductiemedia die het omvat. Ik richt me hier op de podiumopvoering van *Rosa*, om in het bijzonder aan te tonen hoe het effect van absorptie te bereiken is door middel van muziek (en met behulp van methoden die zijn afgeleid van traditionele operadramaturgie), binnen de multipliciteit aan visuele representaties die in algemenere zin typerend zijn voor intermediaal theater en hypermedialiteit.

In hoofdstuk drie bespreek ik de tegenstelling tussen liveness en mediatisering, waarbij het risico bestaat mediatisering gelijk te stellen aan mediatie, evenals het opvatten van theater en uitvoering in termen van een gebrek aan beide. Ik analyseer hoe het verschil tussen live en gemediatiseerd wordt geconstrueerd binnen de context van de hypermediale opera, aan de hand van mijn casestudie *Writing to Vermeer*. Ik toon aan hoe tegenstellingen als origineel en kopie, materiële aanwezigheid en representatie, welke in de theorie zijn ontmanteld, toch nog productief zijn als analytische hulpmiddelen bij het benaderen van het effect van liveness. Mede aan de hand van elementen uit de klassieke filmgeluidstheorie (Lastra 1992, Doane 1980) laat ik vervolgens zien hoe het effect van liveness een functie kan zijn van een bepaalde relatie tussen geluid en geluidsbron, en dan vooral tussen stem en lichaam, in intermediaal theater, en opera in het bijzonder. Hoewel sommige operaonderzoekers de nadruk leggen op de discrepantie tussen de stem die wordt gehoord en het lichaam dat wordt gezien in de opera (Abbate 1993, 2001; Novak 2012, 2015), heb ik juist aandacht voor hoe een schijn van eenheid van stem en lichaam wordt behouden binnen de context van hypermedialiteit, en met welk doel. Uit mijn benadering in dit hoofdstuk blijkt duidelijk hoe aandacht voor muziek en geluid, of eigenlijk voor het audiovisuele, observaties die enkel op het beeld zijn gebaseerd kunnen ondermijnen. Ik toon aan dat de kritische afstand in de visuele representatie van vrouwen in *Writing to Vermeer* verminderd wordt door de waargenomen eenheid van hun stem en lichaam. Hierdoor kan ik het op één lijn brengen van liveness met vrouwen en het huiselijke in de opera interpreteren. Ik sluit af met de conclusie dat de associatie van liveness met vrouwelijkheid en een 'organische' eenheid van stem en lichaam een traditioneel beeld van genderverschil ondersteunt en dus de kritische claims met betrekking tot zowel liveness als de belichaamde zangstem ondermijnt.

Hoofdstuk vier besteedt aandacht aan het gevoel van volheid en voldaanheid van de zintuiglijke beleving die, volgens Bolter en Grusin, door hypermedialiteit wordt

bereikt door de tekenen van mediatie te verveelvoudigen. Ik ben erop uit om hier een onderscheid te maken tussen deze 'onmiddellijkheid die ontstaat door hypermedialiteit' (Bolter en Grusin 1999, 81) en de lichamelijke, intersubjectieve relatie tussen de waarnemer en het waargenomene, waar ik het kritisch potentieel van hypermediale opera mee wil verbinden. Om dit onderscheid te formuleren, bouw ik voort op Susan Buck-Morss' (1992) interpretatie van Benjamin's 'Artwork Essay' (1969), welke zij contextualiseert met behulp van de onderling verbonden concepten synesthesie en anesthesie. Die laatste maakt het mogelijk de onmiddellijkheid van hypermedialiteit te koppelen aan de kritiek op de manipulatie van de zintuigen in de moderniteit, zoals vervat in het concept fantasmagorie, dat ik vooral bespreek aan de hand van Adorno's (2005) kritiek op het Wagneriaanse *Gesamtkunstwerk*. Deze koppeling biedt een kritisch perspectief op theorievorming over nieuwe media en nieuwe operavormen, op het gebied van onderdompeling en belichaming, omdat zo de aandacht wordt gevestigd op hoe specifieke effecten van onmiddellijkheid binnen de eigentijdse context worden geremedieerd. Het concept synesthesie wijst op het potentieel, reeds herkend door Benjamin, voor een hernieuwde gevoeligheid voor wat wordt waargenomen; ik benader dit aan de hand van het idee van de 'zintuiglijke mimesis' (Buck-Morss 1992) of de 'mimetische belichaming' (Marks 2002). In overeenstemming met Hansen's (1987) interpretatie van het werk van Benjamin beargumenteer ik dat deze gevoeligheid kan worden bereikt via een bepaalde manier van lezen, verwant aan het concept allegorie, en dat dit alleen kan worden ervaren op een gefragmenteerde wijze. Bepaalde momenten uit *Writing to Vermeer* en de filmversie van *Rosa*, welke in dit hoofdstuk worden gebruikt ter ondersteuning van mijn interpretatie van de besproken theorieën, vormen een uitstekend voorbeeld van de mogelijkheid een dergelijke gevoeligheid tot stand te brengen door middel van hypermediale opera. Hoewel gesteld zou kunnen worden dat in het tijdperk van de digitale media "nieuwe combinaties van visuele, auditieve, haptische en olfactorische zintuigen" worden gevormd (Connor 1997, 221), kan een multi-zintuiglijke, belichaamde ervaringswijze met een kritisch potentieel toch een zeldzaam fenomeen blijken.