

een einde waarbij na de dood van K. (in de roman sterft hij niet) het bericht komt dat hij recht op bestaan heeft: ons leven is "zinloos", pas achteraf blijkt dat het zin had; er is voor ons geen plaats in de wereld uitgespaard, pas achteraf blijkt dat we een plaats hebben ingenomen, en dat het ook "onze" plaats was (1). Uit de bedenkingen die Laporte in het programmaboek publiceert, heb ik menen op te maken dat hij dat op de rol van de kunstenaar betreft: hij komt in de wereld, beweert kunstenaar te zijn, maar al spoedig blijkt dat niemand hem erom gevraagd heeft (wat zeker het geval is, wanneer je in België een componist van hedendaagse muziek wil zijn); pas na zijn dood wordt de kunstenaar als zodanig erkend: hij lijkt dan noodzakelijk geweest te zijn, – een bittere troost.

Deze betekenis is nochtans nauwelijks aanwezig in het originele werk. Wat Laporte aflevert, is dus heel emfatisch een opera naar Kafka. Het belangrijkste accent komt te vallen op het woord "thuis". K. spreekt het in de roman terloops uit, als hij met Barnabas door de verlaten, ondergesneeuwde straten van het mysterieuze dorp stapt. In de roman valt er geen enkele klemtoon op. Maar Laporte heeft de repliek in zijn libretto, en sterker nog in zijn muziek, heel duidelijk onderstreept. Deze opera gaat over iemand die zo graag een thuis, een eigen plek zou vinden, zonder daarin te slagen. Pas als hij overleden is, krijgt hij de toestemming om zich te vestigen: de laatste boodschap die van het slot komt, gaat niet over K.'s functie, maar over zijn "woonvergunning".

We krijgen door deze propere afronding een eenduidig leesbare mededeling. Die werd onder meer gesuggereerd door het kortverhaal *Voor de Wet*, dat Kafka in 1914 schreef. We verliezen echter veel, want de sfeer in het laatste tafereel reduceert het gegeven tot een bijna kleinburgerlijke ironie. De toeschouwer kan alleen zelfbeklagend beamen: "Ja, ja, zo gaat dat – met hem, met u, met mij." K., gerecupereerd.

Wat men hierbij derven moet, is de humor van Kafka. Het libretto wordt van een grote ernst, terwijl K. in de roman vaak dicht bij Buster Keaton staat: een even ernstig gezicht ("Hij kan niet lachen", verwijt de assistent Jeremias hem), even doorzettend, even slim en even erg achterna gezeten door het onheil ("Je begrijpt er niets van", wordt hem meewarig gezegd.) Men laat de wrange komedie dus kantelen in een zwartgallige nachtmerrie.

Daarnaast moet toch ook de vraag worden gesteld, of het libretto wel radicaal genoeg geweest is

Heeft de centrale boodschap – kunstenaar zonder opdracht – wel nood aan al die scènes over de bureaucratie? De scène met Bürgel, ook al maakte ze dank zij de zanger-acteur Alexander Oliver een grote indruk, heeft geen duidelijke functie, en staat erg geïsoleerd, terwijl ze in het boek zin heeft als nog een bijkomende waanzinnige variatie op het thema "het slot".

Parlando

Uit dit alles moge blijken dat Laporte het zich voor zijn eerste opera niet gemakkelijk heeft gemaakt: een ondramatisch gegeven (want het werk bestaat uit een reeks vraaggesprekken), met weinig lyrische kwaliteiten. Dat heeft onvermijdelijk zijn weerslag op het afgeleverde produkt. De tekst, hoe gereduceerd hij ook is, blijft van kapitaal belang. Laporte heeft gemeend dat hij daarom maar best een soort parlando-stijl aanhield. Het gevolg hiervan is dat de verschillende rollen muzikaal weinig geprofileerd zijn. Er ontstaat alzo een grote uniformiteit, wat onvermijdelijk op de spanningsboog van het hele werk gaat wegen. Het versterkt zelfs het effect dat alle figuren rond K. schimmen zijn, die in het geheugen nauwelijks iets dwingend achterlaten.

Dat ontgoochelt mij wat bij Laporte, want in een werk als *La Vita Non è Sogno* (1972) heeft hij duidelijk getoond dat hij zin voor dramatiek heeft. Ook heeft hij daar veel meer de mogelijkheden van de stem onderzocht. In *Das Schloss* is hij teruggevallen op een zeer traditionele manier van schrijven, die in de muziekmiddelen erg gesmaakt wordt omdat men er de "gekleurd-en-goed-bevonden"-stempel van Alban Berg kan opplakken. Maar het is toch merkwaardig dat Laporte aan de hele latere evolutie voorbijgaat – er is toch Berio en Nono en Stockhausen geweest, allemaal componisten voor wie Laporte respect en sympathie heeft –, terwijl hij bij het orkest laat horen dat hij tot de generatie van Penderecki, Lutoslawski of Ligeti behoort.

Het resultaat is dat de orkestpartij interessanter klinkt dan het gezongen materiaal. Maar hiermee stoten we op één van de belangrijkste problemen bij de nieuwe opera's. De componisten voelen zich sterker in het schrijven voor orkest dan in het opzetten en uitwerken van vocaal-dramatische momenten. Dat was het geval bij Boesman in *La Passion de Gilles*, het tekende *Ithaka* van Otto Ketting, de opera die in september 1986 in Amsterdam gecreëerd werd in de regie van Franz Marijnen, en het doet zich weer voor bij Laporte.

Bij de stempartijen gaat het nog altijd om een reeks weigeringen die kenmerkend zijn voor generaties componisten welke zich op de Weense school van Schönberg en Berg beroepen. Er is weinig melodie, men gebruikt een conventioneel idioom voor wat een muzikale tegenhanger van de gesproken taal is, men vraagt van zangers een enorme concentratie op moeilijke maatindelingen, van zangeressen enorme sprongen in de toonsafstanden. Maar, en dat is mijn frustratie, een stem kan zoveel meer.

Laten we Berg nu eens als model varen, en laten we eens kijken naar de lessen die kunnen geleerd worden bij Prokofiev en zijn *Vurige Engel* of bij Zimmermann en zijn *Soldaten*. Het Berg-syndroom is kenmerkend voor het modernisme, en houdt een hele reeks componisten gevangen in een situatie van wat de Amerikaanse criticus Harold Bloom "het te-laet-zijn" noemt: de schaduw van de grote voorganger werkt verlamdend. Ik heb het gevoel – en de uitstekende analyse van Herman Sabbe in het programmaboek versterkt mijn overtuiging – dat in dit geval Laporte werkt terwijl hij over zijn schouder naar het verleden kijkt. Daar dat verleden sterk Duits en Weens gekleurd is, borrelen dan vanzelf de namen van Wagner en Berg naar de oppervlakte. Hoe zwaar de traditie weegt, blijkt uit dat simpele maar revelante feit dat de enige "populaire" geciteerde dans een wals is.

Om dit wat sloganachtig te besluiten: ik geloof in de mogelijkheid van nieuwe opera's, maar dan moet men het modernisme met al zijn academische prestige durven verlaten en zich in de woelige en risicovolle zee van het post-modernisme wagen. Maar dat is een heel ander verhaal.

Blijft natuurlijk in dit geval nog een andere vraag: houdt de partituur van de eerste opera van Laporte voldoende garanties in om uit te kijken naar een nieuw werk van hem in een theaterhuis? Verdi's eerste opera's waren bepaald zwak en in zijn *Macbeth* b.v. zitten bijzonder banale bladzijden. Meesterschap verwerft men door oefening. Zijn er dus voldoende momenten in het werk van Laporte die aangeven, dat de muziek gedacht is in termen van theater? Er komen een paar prachtige frases in de partij van Frieda voor; haar laatste scène is schitterend voor de stem – al duurt het net niet lang genoeg om een diepe indruk na te laten. De koorscène in de herberg is ronduit sterk. De beschrijvende momenten, b.v. als K. wegholt, of de juiste deur zoekt, zitten opmerkelijk juist.

Als men nog meer garanties nodig heeft, dan beluistere men vroe-