

maar een dramatisch conflict verscholen achter deze feiten? Wie neemt het op tegen wie? In heel het libretto zijn de tegenkrachten afwezig. Mertens heeft het hele gegeven in drie momenten proberen te vangen: eerst is er de belegering van Parijs, waarbij alle drukte dient om te tonen dat Gilles op Jeanne verliefd is. (Mertens heeft ook een scène geschreven waarin we merken dat er een kwaadaardige trek in Gilles' karakter schuilt, maar dat is zo onduidelijk door regisseur Mesguich op de scène uitgebeeld, dat het publiek daar niets van begrijpt.) Het tweede bedrijf speelt zich meteen tien jaar later af: Jeanne is dood en Gilles amuseert zich op zijn lugubere manier in zijn kasteel. Omdat het erg is om de sopraan in het eerste bedrijf voor goed kwijt te spelen, laat Mertens een valse Jeanne verschijnen. Het derde bedrijf verplaatst ons naar het proces van Gilles. Hem worden een paar bitsige vragen gesteld, en hij begint plots alles op te biechten. Hij wordt veroordeeld en hij vraagt aan iedereen vergiffenis voor zijn daden. Jeanne verschijnt nog eens als geest. Doek.

Nu is dit niet het eerste zwakke libretto uit de operageschiedenis, maar de aanpak van de componist heeft er de tekortkomingen niet uit kunnen wegwerken. Het lijkt me dat Boesmans te veel aan de opera als genre en traditie heeft gedacht, en te weinig aan de materie zelf. Dat blijkt ruimschoots uit het gesprek dat we met hem hadden.

## Binnenpretjes

"Mijn opera," zegt Boesmans, "gebruikt alle rituelen van het genre.

Ik wilde drie bedrijven. In het tweede bedrijf is er normaal een ballet. Dat heb ik hier vervangen door een instrumentale passage bij de marteling van de knapen. Het orkest heeft dezelfde bezetting als bij Wagner of Strauss. Ik heb bewust moderne instrumenten weggelaten: geen marimba's, geen exotisch slagwerk. Dat behoort tot de muziek van de jaren zestig. Maar daar wilde ik afstand van nemen. De muzikale pâte moet passen bij de pluchen zetels en het fluweel van het doek. Ik heb ook met de conventies gespeeld. In een normale opvoering verschijnt de dirigent bij het begin van het tweede bedrijf: hij laat het orkest dan even opstaan en neemt het applaus van het publiek in ontvangst. Dat gebeurt dus bij mij ook, *moet* gebeuren, want als inleiding tot het tweede bedrijf heb ik precies de prelude geschreven: nadat het orkest alle aandacht heeft gekregen, speelt het ook iets speciaals."

Men neemt ook aan dat men bij een opera de tekst slecht verstaat. "Ik heb er dus voor gezorgd dat deze gangbare mening klopt in het eerste bedrijf: het is zo complex dat men de tekst niet kan begrijpen. Maar naarmate de opera vooruitgaat verandert dat. In het tweede bedrijf klaart de muziek op, als het ware. In het derde bedrijf gaat het om een proces, en dan moet elk woord kunnen begrepen worden. Ik heb mijn schrijfwijze dus helemaal moeten veranderen."

Het onderwerp werd aangebracht door Mertens, die er Boesmans warm voor maakte. Het gevolg is dat Boesmans een zekere afstandelijkheid tegenover het gegeven bewaart. "De componist is de eerste dramaturg van het stuk," zegt hij, "maar op geen enkel ogenblik heb ik me met een

personage geïdentificeerd. Ik ben geen Wagner. Ik heb me geamuseerd. Op dat punt voel ik me veel sterker verwant met Richard Strauss. Bij het uitschrijven van de muziek moest ik me een opvoering voorstellen. Ik heb me iets erg conventioneels voorgesteld. Ik zag een *Gilles* zoals Cecil B. DeMille die zou geregisseerd hebben. Ik wenste zo een regie niet, maar dat was de enige manier voor mij om te weten hoe lang de muziek moest zijn."

Het merkwaardige bij Boesmans' houding is dat hij binnen zijn partituur allerlei persoonlijke binnenpretjes stopt: de eerste scène begint met een koor dat over de oorlog zingt. "Het is bijna kitsch," zegt Boesmans met glimmende ogen. "Ik heb ook een spreekkoor gebruikt. Dat doet wellicht denken aan *Jeanne au Bucher* van Honneger. Ik heb dit gedaan omdat ik spreekkoren haat."

Zo zit de partituur vol van kleine momenten die voor Boesmans een privé-betekenis hebben. Het treffendste, lijkt me, is zijn commentaar bij de kerkelijke muziek die het knapenkoor in het tweede bedrijf zingt. "Guillaume de Machaut werkte voor Gilles," zegt Boesmans. "En waarom hebt u hem niet geciteerd?" vraag ik. "O neen, dat kan niet," zegt hij met een blik alsof dat vanzelfsprekend is, "ik heb een soort gregoriaans geschreven dat van Massenet had kunnen zijn." "Waarom," wil ik weten, "want Massenet vindt u toch een tweedegradscomponist, en ik neem aan dat u Machaut bewondert?" "Gregoriaans was rond 1959 mijn lievelingsmuziek," voegt hij er aan toe. "Neen, ik weet niet waarom ik het gedaan heb. Maar die muziek heeft iets van Saint-Suplice." "Kan zo iets dan niet rechtstreeks?" "Neen."

## Daniel Mesguich: Stijl wordt systeem

"Mijn beste leerling" zo heeft Antoine Vitez hem genoemd. Een vroegrijpe leerling bovendien, want Mesguich was nog geen twintig toen hij al in 1972 *Le Château* van Kafka regisseerde. Pas in 1974 trok hij aandacht met zijn regie van *Le prince travesti* van Marivaux, met zijn gezelschap le Théâtre du Miroir. Fluwelen doeken, daartussen weerkaatsende en tegelijk transparante spiegels. De tekst wordt opengetrokken, opeenstapeling van perspectieven. Bij de komst ervan naar Brussel in het Théâtre 140 titelde Jo Dekmine: "Miroir de l'inconscient". Terecht, want Mesguich is ook een heel aandachtig leerling van Jacques Lacan: "... het onderbewuste is dat deel van

een verhaal dat gekenmerkt wordt door het wit blad of door de leugen: het is het gecensureerd gedeelte. Maar de waarheid kan teruggevonden worden; gewoonlijk is ze ergens anders neergeschreven..."

Met *Hamlet* in 1977 in Grenoble laat Mesguich niet alleen alle mogelijke interpretaties van het stuk zien bovendien wordt de voorstelling doorkruist met citaten van Marguerite Duras, Hélène Cixous en Jean-Luc Godard. Kritiek van Michel Cournot in *Le Monde*: "Mesguich is zoals cineasten die wel honderd ideeën hebben voor één shot: elk tableau heeft zijn interpretatie, zijn beeldvorming, erg persoonlijke en onverwachte tussenkomsten van de regisseur zorgen

ervoor dat het stuk voortdurend uit het slijk van de herinnering gehaald wordt. Zijn theater staat open voor de wereld. Geen enkel ogenblik wordt het zwaar of streng zoals bij Vincent, of luxueus zoals bij Chereau."

Mesguich neemt zijn plaats in, er ontstaat de 'Mesguichstijl', er wordt gesproken over 'la bande de Mesguich' waarbij dramaturg Michel Vittoz vooraan staat. Maar subsidies komen er amper, dus geeft Mesguich les, acteert in films en televisie-feuilletons en gaat zich ook aan opera wagen. En in 81 krijgt hij ook zijn kans in de fameuze Cour d'Honneur in Avignon met *King Lear*. Dit jaar was hij er opnieuw in het Théâtre Municipal met *La dévotion à la croix*. Een tekst van Michel

Vittoz naar Calderon de la Barca. En opnieuw Michel Cournot in *Le Monde*: "Daniel Mesguich blijft trouw aan zijn dramatisch systeem van doorzichtige spiegels, fluwelen doeken die weerkaatsen, psychologische ont-dubbeling van ruimtes en personages, (sublieme) bundels van wit licht, de instinctieve kreet van Calderon wordt levend in een romantisch kleedje, mooi, maar dat alles verzwaart de oorspronkelijke inspiratie van Calderon en maakt ze ook ouderwets." Stijl wordt systeem. Besluit: de regieaanpak van *La Passion de Gilles* was gemakkelijk voorspelbaar...

P.A