

door Chéreau volledig ironisch gebruikt, want deze zuivere bloem blijkt volledig onstandvastig te zijn, net als ieder ander.

De andere acteurs zijn schitterend, met een bijzonder intrigerende Arlequin van Bernard Ballet, die op geen enkel ogenblik terugvalt op de traditie van de Italiaanse modellen. Boven alles torent Michel Piccoli uit. Wie dacht het brede register van deze acteur wel te kennen uit zijn talloze filmrollen, wordt hier overdonderd door een volledig nieuw aspect van dit uitzonderlijke talent. Vooreerst verschijnt Piccoli als een schooier, die zich met plezier in zijn vuil wentelt. Het leven heeft diepe sporen in zijn verlepte kledij en zijn ongeschoren gezicht nagelaten. Hij heeft geleerd te overleven en dat toont Piccoli in zijn schichtig rondkijken, altijd op zijn hoede voor een onvermoede aanval. Maar als hij een ogenblik het geluk en de macht aan zijn kant krijgt, geniet hij met theatrale gebaren van zijn positie. Dan gaat zijn hand sierlijk ronddraaien en valt de stof van zijn jas frivoool rond zijn blote arm: door het gore realisme breekt plots een toneelcode, als citaat en herinnering. Dit is een zeldzame combinatie van meesterschap en inspiratie. In dit geval transformeert het de acteur in een shaman: hier staat niet langer Piccoli, maar wel een acteur gegrepen door zijn rol, opgenomen door het Andere.

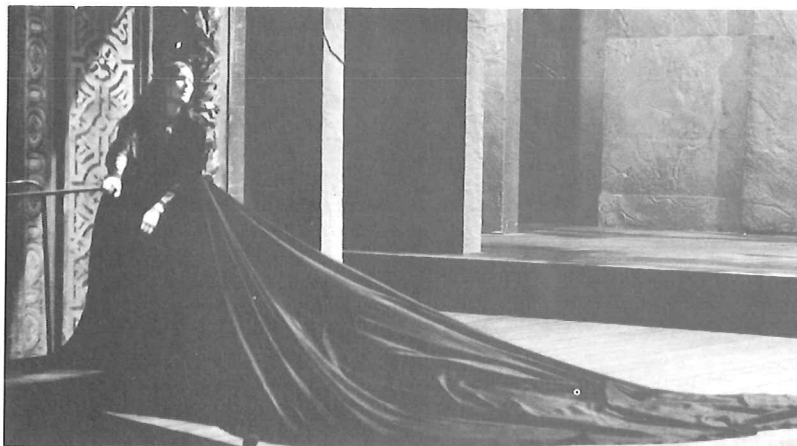
Op deze veelzijdige manier — een onverwachte tekst, een verbluffende lichtregie, een subtiele tekstbehandeling, begenadigde acteursprestaties — is *La Fausse Suivante* een datum in het hedendaagse theater. Deze opvoering maakt veel van een flets 1985 goed.

Na afloop blijven heel wat theaterbezoekers in het restaurant eten. Anderen bezoeken de ronduit schitterende boekhandel in de hall. Ik waag me weer op pad: helemaal alleen door de barre nacht, in een donkere straat met vier aangeschoten punks. Op het perron van de metro ben ik de enige reiziger: voor een linkse theatermaker heeft Chéreau wel een merkwaardig rijk publiek. Merkwaardig.

Johan Thielemans

#### LA FAUSSE SUIVANTE

auteur: Marivaux; regie: Patrice Chéreau; decor: Richard Peduzzi; kostuums: Jacques Schmidt; acteurs: Michel Piccoli, Jane Birkin, Pierre Vial, Laurence Bourdil, Bernard Ballet, Didier Sandre, e.a.



## Voorbij de evidenties van Müllers 'Quartett'

In het libretto van W.A. Mozarts *Lucio Silla* zegt Celia, zus van de dictator Silla, en eigenlijk een nevenpersonage: "Als bij de minnaars de hoop niet meer leeft, zich in elkaars aanblik te verlustigen, dan kwijnt ook bij de meest standvastige de trouw." Waar *Lucio Silla* het drama is van de onstandvastigheid, van de nooit uitgevoerde intenties, van gefrustreerde erotische en politieke ambities, is Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses* de pervers-fatalistische vaststelling van deze existentiële impotentie. "U weet hoe hevig ik verlang, als ik hindernissen kan verslinden: maar wat U niet weet is hoeveel de eenzaamheid toevoegt aan het brandend vuur van het verlangen. Ik heb nog slechts één idee: ik denk eraan overdag, en ik droom ervan 's nachts. Ik moet deze vrouw bezitten, om me van de belachelijkheid verliefd te zijn te redden: want waar leidt een tegengewerkt verlangen al niet naartoe?" (Valmont aan Mertueil, bij Laclos)

In deze context dient Patrice Chéreaus encensering van Heiner Müllers *Quartett* bij zijn Théâtre des Amandiers gezien te worden: het decor is dat van de Scala-Munt-Amandiersproductie van *Lucio Silla* (zie *Etcetera* 10), ontworpen door Richard Peduzzi — met een lege orkestbak en muren die niet meer bewegen — en *Quartett* is gebaseerd op de achttiende-eeuwse brievenroman van Choderlos de Laclos. In Chéreaus visie is de geperverteerde relatie tussen burggraaf Valmont en markiezin Mertueil, zoals Heiner Müller die uitschreef, een visie op de 18de eeuw, desondanks. Zij het dat het gaat om onze terugblik op de 18de eeuw, waarin de Verlichting plaatsvond, die de illusie predikte van de rationaliteit van de machtsverhoudingen.

Doorheen het aspect 'liefde tussen man en vrouw' heeft Chéreau die illusie uiteengerfeld, ontmaskerd. Rationaliteit, openheid, helderheid

van relaties brengt geen doorzichtiger, gemakkelijker te beheersen (machts-)relaties met zich mee. Tussen *Lucio Silla* en *Quartett* regisseerde Chéreau Marivaux' *La Fausse Suivante* vanuit dezelfde logica: het ontmaskeren van 'ware' verhoudingen doet de twijfels niet verdwijnen. Bij Chéreaus encensering van *Quartett* fungeert de heteroseksuele liefde als zodanig dus slechts als een metafoor, waarmee hij zich diametraal stelt tegenover interpretaties als die van Dirk Buyse — die de erotiek als theatraal ritueel encenseert — of Sam Bogaerts — die voor een realistisch-fysische benadering koos. In *Etcetera* 9 werden deze produkties — die gemeen hebben dat ze Heiner Müllers logica en obsessies voorop plaatsten, wat Chéreau op het eerste gezicht niet doet — reeds uitgebreid besproken.

De muren van Peduzzi, met de vage Romeinse citaten, en de bewegende dwarse wanden, zijn nu doods, schuiven niet meer, en ook het schaduwspel is beperkt. Er is nog een orkestbak, met verlichte lessenaars, maar geen orkest meer. "Een achttiende-eeuwse ruïne, na een bombardement", het klopt met Müllers aanwijzingen. Mertueil opent de dialoog, Valmont is afwezig, zij masturbeert niet, zucht hoogstens 'verlangend'. Valmont verschijnt, en vòdr hij meepraat heeft hij de hele zaal, tussen het publiek door, doorkruist. De afstanden zijn groot, elke realiteit van een intens-fysieke relatie ontbreekt. Michèle Marquais en Roland Bertin zijn resp. Mertueil en Valmont, oudere acteurs, d.w.z. ook oude personages die geen enkele zin of behoefte meer hebben aan exhibitionistisch vertoon. Zoals Chéreau dit evenmin nodig heeft, om scherpte in zijn encensering te leggen. De bewegingen, aantrekken-afstoten, vormen zijn taaleigen, niet hun einddoelen of hun al dan niet beheerste resultaten. In de totalitaire ruimte van Mozarts opera seria — de klankband van *Quartett* bestaat,

naast niet thuis te brengen geluiden, uit een piano-transcriptie van *Lucio Silla* — is het voltrekken van de beweging onbelangrijk, nietig geworden: het betekent toch niets.

Het lichamelijke verlangen, de lust die zo vanzelfsprekend was in de eerder genoemde 'fysieke' versies van *Quartett* vormt voor Chéreau slechts een voorwendsel: Chéreau wil niet de onmogelijkheid van de heteroseksuele liefde, als uitzichtloos verschijnsel, tonen, hij legt de nadruk op de materiële en historische context, op het noodlot. Waarmee hij *Quartett* opnieuw in de lijn plaatst van vroeger werk van Heiner Müller, dat explicie-ter de verhouding tussen individu en geschiedenis resp. klassenstrijd als problematiek opriep. Bij Chéreau, en via hem ook bij Müller, maakt de historische en sociale omgeving — de vervallen aristocratie, vlak voor de Franse revolutie, om het even heel ongenueanceerd uit te drukken — het reële verlangen tot een frustratie, en dit verlangen kan zowel erotisch als politiek-revolutionair zijn. Chéreau toont aan dat *Quartett*, meer dan voordien vermoed, ook een aspect is van Müllers gevecht met de geschiedenis, als marxist en als existentieel hypergevoelig auteur.

Eén niet onbelangrijk bezwaar hierbij. In zijn inspanning om *Quartett* te ontdoen van zijn al te vanzelfsprekende lichamelijke en enkel de beweging als proces (zonder afloop) te tonen dreigt in Chéreaus regie de directheid van Müllers taal af en toe verloren te gaan. De retorische spreektoon van beide acteurs (al te Frans?) creëert een afstandelijkheid die nuances wegspoelt en de thematiek van de frustratie — in deze unieke vermenging van onstandvastigheid en perverse gelatenheid — te vaak ongemotiveerd laat. De ruimte, die op zichzelf al zo indrukwekkend is, ook zonder *Lucio Silla* erin, is dan te leeg, enkel gevuld met 'theater'. Acteerkunst van hoog niveau, daar staan Bertin en Marquis garant voor, maar waarbij de thematische spanning iets te vaak ondersneeuwt. De valstrik van de professionaliteit.

Finaal laat *Quartett* van Chéreau-Müller dus een gemengde indruk: een consequente dramaturgie, die verder gaat dan de evidenties van *Quartett* zoals we die van elders kennen, die echter bij momenten te pletter loopt op een artificiële speelstijl, één van de weinige evidenties die niet wegge- werkt is. Maar deze produktie is hoedanook erg belangrijk in de opvoeringsgeschiedenis van Heiner Müller.

Klaas Tindemans

*Quartett* (Théâtre des  
Amandiers) - foto  
Marc Enguerand

