

In hun recentste enceneringen gingen Peter Brook en Patrice Chéreau expliciet de confrontatie aan met jonge acteurs en zangers. Jan Goossens over twee buitenstaanders.

### *Don Giovanni* van Peter Brook en *Richard III* van Patrice Chéreau

Zou het inderdaad zo zijn dat onvrede vaak leidt tot momenten van grote inspiratie? Bij theatermakers zie je dat patroon alleszins meer dan eens. Precies de regisseurs en dramaturgen die voortdurend in onmin leven met de context en de omstandigheden waarin ze moeten werken en met de vormbeperkingen van het theater of de opera, diepen de mogelijkheden van het medium steeds weer uit en doorbreken en verleggen grenzen.

In de carrière van Peter Brook vormt de zoektocht naar andere en betere werksituaties en speelvormen eigenlijk de enige echte rode draad. Met de oprichting van het Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) in Parijs in 1970 onttrok hij zich bijna volledig aan de structuur en organisatie van het Westers repertoiretoneel, dat volgens hem ieder echt experiment in de kiem smoort. Brooks productie van *Don Giovanni* van Mozart, afgelopen zomer gecreëerd in Aix-en-Provence, betekende in zekere zin een terugkeer in het hol van de leeuw. En wat bleek? Dat het haalbaar is een voorstelling te maken op een prestigieus festival volgens de rigoureuze principes die Brook de afgelopen decennia bij het CIRT ontwikkelde. Niet zomaar een voorstelling trouwens, maar baanbrekend werk binnen het genre dat door Brook 40 jaar geleden al werd afgeschreven. Na een ontgoochelende reeks van regies in Londen stelde hij toen droogweg dat 'de opera als artistieke vorm dood (is)', een 'prehistorisch monster' dat niet kan worden getemd.

Het traject van de Franse regisseur Patrice Chéreau vertoont enkele gelijkenissen met dat van Brook. Hoewel hij het traditionele productiesysteem en het Westerse toneelrepertoire nooit op even radicale wijze de rug toekeer-

de als Brook, trachtte hij toch steeds op eigenzinnige en autonome wijze theater en opera te maken. Als directeur van het Théâtre des Amateurs in Parijs in de jaren '80, en ook als operaregisseur op de grote festivals van Bayreuth en Salzburg, wist hij de bestaande structuren in grote mate naar zijn hand te zetten. Gek genoeg kwam Chéreau enkele jaren terug echter tot verregaandere conclusies dan Brook ooit deed: theater en opera interesseerden hem nog nauwelijks. Hij deinsde er niet voor terug om de film een veel 'hedendaagser' vorm te noemen, zijn nieuwe passie ook. 'Ik ga daarheen waar ik het meeste leren kan', aldus de regisseur. Uiteraard is het een beetje riskant om Chéreaus keuze voor de film in verband te brengen met het feit dat hij altijd binnen de gevestigde theaterinstituten bleef werken. Maar wanneer hij eind vorig jaar tijdens het Parijse Festival d'Automne toch enigszins verrassend een nieuw theaterproject voorstelde, viel meteen op dat hij bewust de marge opzocht, ver van een professionele context. Het opzet was ook hier een soort compromisloze terugkeer op eigen voorwaarden: een Shakespeare-avond rond de stukken *Hendrik VI* en *Richard III*, met studenten van het Nationaal Conservatorium, in een oude fabriekshal in het grauwe Ivry-sur-Seine aan de rand van Parijs, met gratis toegang. Chéreau zelf formuleerde de uitdaging als volgt: 'Niks te verkopen hebben, geen publiciteit moeten maken, iedere vorm van competitie uit de weg gaan; ik ben zelfs niet verplicht om het werkproces te beëindigen.'

#### Jongeren

Zowel Peter Brook als Patrice Chéreau namen op een bepaald moment in hun carrière

afstand van de theater- en productievormen waarmee ze opgroeiden. Brook zorgde ervoor dat hij binnen het CIRT de volledige controle verwierf over de omstandigheden waarin hij een voorstelling maakt en concentreerde zich jarenlang op zorgvuldig uitgekende experimenten. Chéreau stapte, zij het veel later, eenvoudigweg over naar het medium film. Wanneer Brook en Chéreau vorig jaar dan toch in zekere zin op hun schreden terugkeerden, maakten ze beiden enkele opvallende keuzes. Niet enkel probeerden ze bewust de verworvenheden, die ze tijdens hun jaren als buitenstaanders opbouwden, tot de basis van het werkproces voor *Don Giovanni* en *Richard III* te maken. Bovendien wilden ze expliciet de confrontatie aangaan met jonge acteurs en zangers, met generaties van performers, die vanuit een heel verschillende ervarings- en leefwereld tot het theater en de opera kwamen. Alsof beide regisseurs in zo'n samenwerking met onervaren jonge mensen, nog niet ingekapseld door het gevestigde systeem, in zekere zin de garantie zochten dat hun eigen twijfels en sceptische houding tegenover dat systeem niet zomaar zouden verwateren, en dat ze het nieuw leven zouden kunnen inblazen.

Voor Brook is dat contact tussen de generaties uiteraard geen nieuw thema. Hoe kan je als theatermaker inzichten en vaardigheden op zinvolle wijze doorgeven aan de volgende generaties, en hoe kunnen jongeren zich laten inspireren zonder vast te roesten in een patroon van kritiekloze imitatie? In *The Empty Space*, Brooks nog altijd even inspirerende theatermanifest uit 1968, houdt hij zich in het eerste gedeelte, *The Deadly Theatre*, uitgebreid met die vraag bezig. Daarbij verwijst hij naar de

traditie van het Japanse Noh-theater, waarin de klemtoon ligt op de diepere en persoonlijke betekenis van de acteertechnieken die worden aangeleerd. Eeuwenoude vormen worden telkens nieuw leven ingeblazen, omdat iedere jonge acteur ze toetst aan de inhouden van zijn eigen, actuele ervaringen. Brook beschrijft eigenlijk een beweging die in twee richtingen werkt: jongeren worden geïntegreerd in de traditie, en enkel zo kan die traditie haar levendigheid behouden. Brook: '...the great tradition, say, of the Noh actors passing knowledge orally from father to son. There it is meaning that is communicated – and meaning never belongs to the past. It can be checked in each man's own present experience.'

### Shakespeare

De opleiding van jonge acteurs heeft Patrice Chéreau steeds nauw aan het hart gelegen. Toen hij aan het hoofd stond van het Théâtre des Amandiers, startte hij al met een eigen opleidingscentrum, waaruit vele acteurs voortkwamen die het Franse theater nu mee bepalen, zoals Vincent Perez. Meestal gaat het om sterke, autonome persoonlijkheden, die allemaal een beetje de stempel dragen van Chéreaus uiterst intense, fysieke en confronterende acteerstijl.

Wanneer Chéreau trachtte aan te geven waarin zijn motivatie voor dit Shakespeare-project precies bestond, gaf hij allereerst toe dat er ook een vorm van eigenbelang speelde.

De cinema is dan wel zijn prioriteit geworden, toch heeft hij een band met het theater die hij niet zomaar kan loochenen en die hij moet onderhouden. Eigenlijk was het al van 1991 geleden dat hij nog een nieuwe voorstelling maakte: hij ensceeneerde toen *Die Zeit und das Zimmer* van Botho Strauss. In het afgelopen decennium investeerde hij ook veel tijd in zijn derde versie van Koltès' *In de eenzaamheid van de katoenvelden*, waarmee hij heel Europa rondreisde en waarin hij ook zelf meespeelde. Maar dat bleef uiteindelijk toch een herneming, hoewel die uitgepuurde derde versie al heel wat kenmerken vertoonde die bepalend zouden zijn voor de Shakespeare-avond.

Kortom, de nieuwbakken filmmaker Ché-

Richard III - Atelier de Patrice Chéreau au conservatoire d'Art Dramatique, Festival Automne 98 / S. Steinberger-Enguérand



reau vindt het toch cruciaal dat de doorgewinterde theatermaker in hem af en toe weer in dat medium aan het werk kan, om de vinger-vlugheid te onderhouden die hij in de cinema allicht nooit echt zal hebben. Daarin schuilt echter ook een groot gevaar: dat van de routine. 'In het theater kan ik heel efficiënt te werk gaan, en dat moet je absoluut vermijden in mijn vak', aldus de regisseur.

Dat schijnt een belangrijke reden te zijn geweest om voor een project met jonge studenten te kiezen. Enerzijds wist Chéreau dus dat hij het theater niet definitief de rug kon toekeren, anderzijds voelde hij pas echt dat de tijd rijp was voor een terugkeer toen hij in juni vorig jaar de eindejaarsvoorstellingen van het Conservatorium in Parijs bijwoonde. In alle opzichten vond hij de scènes van Shakespeare de zwakste. Hij dacht de studenten te kunnen helpen bij een aantal evidente problemen: hoe lees je een scène, waar ligt de dramatische knoop van een scène, hoe benader je de personages van Shakespeare? Tot dan toe had Chéreau zich nog maar twee keer aan een stuk van Shakespeare gewaagd. Twee keer ging het om memorabele voorstellingen, die erg invloedrijk bleken: in 1970 speelde hij zelf de hoofdrol in zijn versie van *Richard II*, in 1988 encenseerde hij *Hamlet* met Gérard Desarthe. Donkere regies waren het, gewelddadige confrontaties met de duistere kanten van enkele van Shakespeares meest enigmatische personages. Nu achtte hij de tijd rijp voor misschien wel de zwartste tekst van Shakespeare: *Richard III*, dat hem altijd was bijgebleven in de versies van zijn eigen leermeesters Planchon en Strehler. Voor *In de eenzaamheid van de katoenvelden* opteerde Chéreau al voor een behoorlijk filmische aanpak van het repetitieproces, en van de voorstelling zelf. Ook voor dit project behield hij die basis. Snel werken was de boodschap: nauwelijks een weekje werd er gelezen, pas daarna werden de rollen verdeeld. Meteen na de lezingen startten de repetities, en op nog geen zeven weken tijd stoomde hij met de studenten een voorstelling klaar van meer dan vier uren. Er werd gelezen en gespeeld op een locatie waar perfect een film zou kunnen worden gedraaid. Voorts waren eenvoud en mobiliteit troef: geen decor, sobere eenheidskostuums, enkel de hoogstnodige belichting. Ook een ingrijpende dramaturgische keuze is het vermelden waard: *Richard III* werd voorafgegaan door het laatste bedrijf van *Hendrik VI*, zodat het cyclische aspect van de *Wars of the Roses* tussen de huizen van Lancaster en York, die van generatie op generatie werden voortgezet, toch behouden bleef. Het resultaat was indrukwekkend. Een kleine twintig derdejaarsstudenten brachten een voorstelling die liep

als een trein: snel en intens, van een onophoudelijke beweeglijkheid, een aaneenrijging van heldere en krachtige beelden, met toch bijzonder veel gewicht voor de tekst. In allerlei opzichten leek dit een kruisbestuiving die had geleid tot een zeer hedendaagse, actuele interpretatie van Shakespeare. Acteurs van nog geen 25 jaar brachten *Richard III* met een scherpte die soms iets leek te hebben van een hiphop-song. Daarbij werden ze geleid door een ervaren regisseur die telkens weer scènes creëerde en in elkaar liet overgaan als ging het om een vloeiende filmmontage. Toch konden hier en daar kanttekeningen worden gemaakt, die allicht gedeeltelijk verklaren waarom Chéreau nu bij voorkeur films maakt. Zelfs als theaterregisseur streeft hij meer en meer naar de totale controle over de vorm van zijn voorstelling, net zoals je die in de cinema op de set en in de montagekamer hebt. Maar op de bühne is dat misschien niet altijd even interessant: zo was de inhoudelijke uitwerking van de personages, vooral dan van de vrouwelijke, vaak erg schematisch, zwart-wit en uniform. Alsof hij aan zijn acteurs te weinig initiatief en vrijheid gelaten had, in een poging om de vorm van het geheel volledig naar zijn hand te zetten.

### Opera?

Decennialang heeft Peter Brook zijn minachting voor het reilen en zeilen in de operawereld niet onder stoelen of banken gestoken. Na zijn desastreuze ervaringen in het operahuis van Covent Garden aan het eind van de jaren '40, waar zijn regies van o.a. *Boris Godounow*, *La Bohème* en *Salomé* de mist ingingen en door de critici werden neergesabeld, weigerde hij principieel nog langer opera te enceneren. Nog veel meer dan in het circuit van het repertoiretooneel stonden de werkomstandigheden in het operabedrijf voor hem haaks op de voorwaarden die hij noodzakelijk achtte om tot diepgaand en organisch muziektheater te komen. Nadat hij in 1953 tegen beter weten in nog een uitstapje waagde naar de Metropolitan Opera in New York, dat alweer slecht afliep, bleef Brook zijn weigering heel lang trouw.

Tot in 1981 duurde het alvorens hij *Carmen* van Bizet onder handen nam. Maar Brook had zijn lesje geleerd: hij encenseerde *Carmen* binnen de context van het CIRT, zodat alleen hij de eindverantwoordelijkheid voor het verloop van het repetitieproces droeg. Bovendien had hij de moed om dramaturgische beslissingen te nemen die in operamiddens doorgaans taboe zijn: hij schrapte in het werk en condenseerde het. In 1983 legde hij het unieke, erg controversiële eindresultaat vast op film: drie keer zelfs, met de drie evenwaardige bezettin-

gen. Opera was zelden zo direct, natuurlijk en intens gebracht.

Met *Impressions de Pelléas* uit 1992, gebaseerd op *Pelléas et Mélisande* van Debussy, ging Brook nog enkele stappen verder. Niet enkel schrapte hij weer, maar hij liet het stuk ook muzikaal herwerken voor twee piano's. Plots kon opera weer compact en kleinschalig zijn, binnen de afgebladderde muren van het Théâtre des Bouffes du Nord in Parijs.

Bij velen was de verbazing vorig jaar dan ook groot toen ze vernamen dat Brook had toegezegd om *Don Giovanni* te regisseren op het prestigieuze festival van Aix-en-Provence, in volledige versie en met een normaal orkest, en gedirigeerd door 'maestro' Claudio Abbado. Tot bleek dat hij werkvoorwaarden had weten af te dwingen die hun gelijke niet kenden: voorbereidende workshops in Parijs, maandenlange repetities in Aix met bijna alle performers, muzikanten en dirigent. En vooral: drie evenwaardige bezettingen van vrij jonge en uiterst toegewijde zangers, die zich zowat een jaar lang moesten vrijmaken. Uiteraard geen studenten, en hier en daar zaten er zeker grote sterren in wording bij, zoals hoofdrolzanger Peter Mattei. In het algemeen ging het echter op de eerste plaats om mensen van beneden de 40 jaar, die van een naar operanormen exceptionele openheid en toewijding blijf hebben gegeven. Op alle vlakken: wat de duur van de repetities betrof, maar ook, en dat is uiteraard veel belangrijker, wat Brooks opvattingen over opera-acteren en de eindvorm van de productie betrof. Een fascinerende kruisbestuiving was dus ook deze keer het gevolg. Een regisseur die voldoende ervaring, moed en inzicht bezat om ieder contraproductief compromis uit de weg te gaan, en zangers die bereid waren om alle intellectuele, emotionele en fysieke registers open te trekken. Hoewel het uiteindelijke resultaat veel minder spectaculair oogde dan de flitsende *Don Giovanni* van Peter Sellars, gesitueerd in The Bronx, of de zeer gestileerde, bewerkte en monumentale versie die Chéreau enkele jaren terug in Salzburg maakte, was het allicht diepgaander, essentiëler, minder op het effect gericht. Kortom, alsnog een illustratie van wat Brook een hele tijd terug als dé grote uitdaging voor de opera formuleerde in zijn tekst *The Art of Noise*: '...to replace – in the minds of performers as well as audiences – the idea that opera is artificial with the idea that opera is natural.'

### Klassieke referenties

Zowel *Richard III* als *Don Giovanni* lijken me voorstellingen die kunnen gelden als referenties. Enerzijds geven ze beide aan hoe een uitgesproken vorm van klassiek theater, draai-

end rond sleutelstukken uit het repertoire en met veel respect voor het verhaal dat die vertellen, toch een heel actuele betekenis en functie kan hebben: dank zij veel eigenzinnige scepsis tegenover de traditionele speel- en productievormen binnen dat klassieke theater, dank zij de inbreng van jonge generaties van open en geëngageerde performers. Anderzijds bestendigen de producties niet zomaar een status-quo: ze maken deel uit van de zoektocht van twee erg kritische regisseurs, die ervan overtuigd zijn dat opera en theater erg waardevol blijven, maar voortdurend onderzocht en ontwikkeld moeten worden als ze een toekomst willen hebben.

In *The Essential Radiance*, een recentere tekst die werd gepubliceerd in *The Shifting Point*, probeert Peter Brook nog maar eens te formuleren welke richting het theater als kunstvorm volgens hem uit moet: 'I think that today the theatre must get away from creating another world, beyond the fourth wall into which the spectator can escape. It must attempt to create a more intense perception at the heart of our own world. If one wants the actor to be on a level with the world of the spectator, a performance has to become a meeting, a dynamic relationship between one group that has received special preparation and another group, the audience, that has not been prepared. Theatre only exists at the precise moment when these two worlds – that of the actors and that of the audience – meet: a society in miniature, a microcosm brought together every evening within a space. Theatre's role is to give this microcosm a burning and fleeting taste of another world, in which our present world is integrated and transformed.'

Misschien zegt dit fragment wel heel veel over wat de bedoelingen zijn geweest van Brook met *Don Giovanni* en van Chéreau met *Richard III*. Beiden kozen ze ervoor een gekend en inspirerend verhaal uit het repertoire te

vertellen, zonder dat verhaal echter te situeren in een illusoire wereld die losstaat van de wereld van het publiek. Op subtiele en gesofisticeerde wijze, en zonder rigoureuze, actualiserende ingrepen, streefden ze naar een speelstijl voor hun acteurs en een vorm voor de voorstelling die direct, natuurlijk én gecompliceerd zijn. Zo probeerden ze die verhalen midden in de leefwereld van de toeschouwers te plaatsen.

Drie kenmerken lijken cruciaal voor hun opzet. Allereerst een ijzersterke, heldere, respectvolle en een zeer diepgaande dramaturgie. Zelden was het zo duidelijk waarom Richard zo een vreselijk monster werd, zelden waren alle personages in *Don Giovanni* zo driedimensionaal en boeiend. Voorts gaven beide regisseurs absolute prioriteit aan de acteur en zijn levendig, direct spel. Enkel die acteur kan de innerlijke dynamiek van een personage en een stuk voelbaar maken. Tot slot was er de sobere en functionele vormgeving: geen decors, eenvoudige eenheidskostuums, en een heel doelgerichte belichting. Dank zij de keuze voor een voorstelling op locatie of, in het geval van *Don Giovanni*, voor de heel open ruimte van het Koninklijk Circus in Brussel, waar de zichtbaarheid echter niet altijd optimaal was, verwaagde het onderscheid tussen bühne en publieksruimte. De verbeelding van de toeschouwer werd dus gestimuleerd, eerder dan hem te confronteren met een afgelijnd en ingevuld beeld.

Al die elementen leidden ertoe dat vooral Brooks' *Don Giovanni* het in de kritiek hard te verduren kreeg. Geen toeval allicht: in de operawereld beangstigen zulke rigoureuze, consequente en afgemeten principes wel vaker. Té weinig ideeën, té geïnterioriseerd, eerder een lezing dan een encenering: dat waren enkele van de veelgehoorde verwijten. Toch werd dan allicht uit het oog verloren dat Brooks productie in haar bewuste beperkingen het stuk en het genre ook ontzettend verrijkte. In zijn

concentratie op het verhaal, de personages en de muziek verloor een operaproductie zich voor een keer niet in overbodige en megalomane bombast.

### Toekomst

In het vorige nummer van Etcetera hield operarecensent Stephan Moens een mooi pleidooi voor 'een herontdekking van repertoire op een intelligente maar eenvoudige en nederige manier', en tegen 'de wrede beperking' van datzelfde repertoire dus.

Zou het kunnen dat er toch nog iets meer nodig is om het operagenre, en bij uitbreiding ook het theater, een toekomst te garanderen? Misschien kunnen we in het werk van Peter Brook en van Patrice Chéreau wel richtingen voor de toekomst vinden. Stephan Moens ziet 'mogelijkheden' voor de opera, zolang 'de huidige productiemethoden kunnen aangehouden worden (met andere woorden betaalbaar blijven)'. Allicht knelt daar al meteen het schoentje. Is het realistisch van te hopen, of er zelfs van uit te gaan, dat er voor die productiemethoden genoeg geld voorhanden zal blijven? Het zou wel eens kunnen dat de opera – en het theater in mindere mate – meer regisseurs als Brook en Chéreau nodig heeft, die het genre, zijn vormtaal en zijn gewoonten radicaal in vraag stellen. En die met producties als *Don Giovanni* en *Richard III* de moed hebben om zich toe te spitsen op een herontdekking van de essentie van het genre. Minder geld en tijd voor dure decors en kostuums, meer aandacht voor het werk van acteurs en zangers, en voor kritische reflectie en een onbevooroordeelde dramaturgie. Enkel met een aanpak die de ware kracht van opera en theater serieus neemt, maakt een herontdekking van het repertoire een kans.