

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