

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-