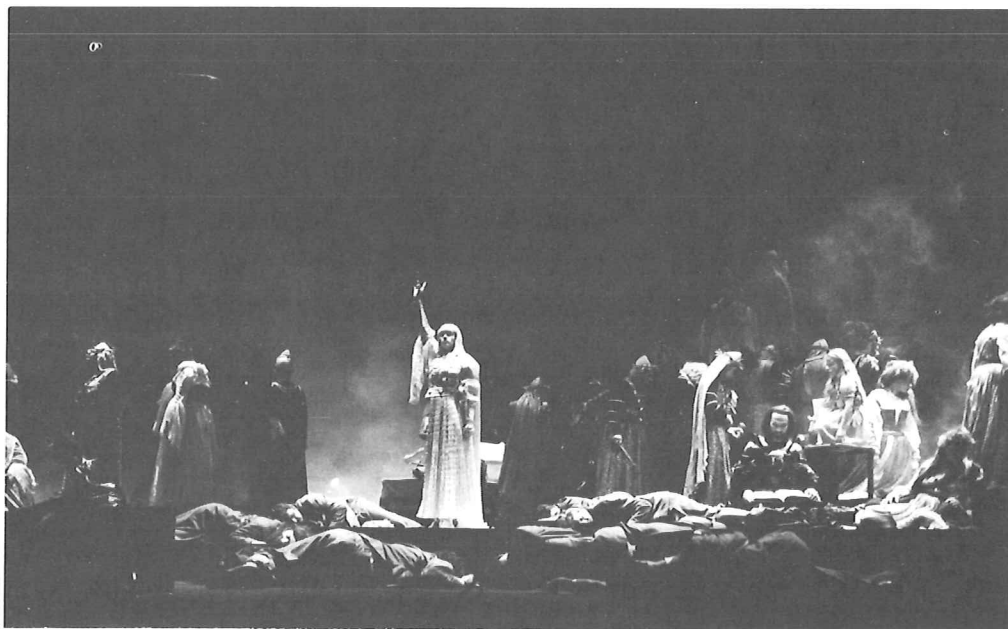


“Waarom niet?” “Dat is voer voor psychologen,” besluit Boesmans. “Ik heb hier geen echte emoties bij. Het is allemaal ‘gedaan alsof’. Nu ik het geschreven heb, is het al niet meer van mij. Ik kijk ernaar van buitenaf. Ik ben een voyeur van mijn eigen opera geworden.”

Deze commentaren van de componist zijn tegelijkertijd veelzeggend en verwarrend. Veelzeggend, omdat hier misschien een sleutel verborgen ligt waarom het werk zo onberoerd laat. De toeschouwer kijkt toe, maar wordt nauwelijks betrokken. Verwarrend, omdat van al die binnenpretjes op de scène niets terecht komt. Geen mens die glimlacht bij de spreekwoorden van het begin: ze zijn wat onhandig misschien, maar zeker niet ironisch. Het is een laag die zich niet blootgeeft bij de beluistering. Maar al deze ‘interessante ideeën’, typisch voor de manier waarop een hele generatie hedendaagse componisten denkt, leiden af van het essentiële. Bij het publiek echter blijven slechts personages over die als kartonnen schimmen voorbyschuiven. Hen ontbreekt het aan de noodzakelijke vitale vibratie.

Tenslotte geloof ik dat het gevoel van ontevredenheid ook wordt te weeggebracht door een foute beoordeling van de kant van Boesmans: hij heeft zich in zijn orkest uitgeleefd (de traditie van Wagner, Strauss en Berg). Daar spreekt hij muzikale taal van de jaren zestig, gemilderd met een zin voor een sensueel gebruik van de orkestkleuren. De hele partituur is op dat punt vaak prachtig. Maar dat gebeuren in de orkestbak begeleidt een vokaal gebeuren, dat zich niets aantrekt van wat de stem vandaag kan. Boesmans grijpt spijtig genoeg terug naar de Franse traditie van Debussy — iemand die ik als verzinner van melodische zinnen onder de maat vind. Hij was te veel intellectueel om zoiets populairs als een meeslepende lijn te schrijven. Het spontane moest wijken voor het intellect en een bepaalde conceptie van goede smaak. Helaas heeft Boesmans voor deze discutabele traditie gekozen. De stemmen hebben daardoor niets persoonlijks en nauwelijks een paar frases zijn echt het zingen waard. *Gilles* is een schitterend orkestraal stuk, waar een paar stemmen bovenzweven. Het lijkt me dat dit voor een opera de verkeerde prioriteit is.



maken, dit terwijl het libretto hem zeer weinig mogelijkheden daartoe bood. Hij heeft ook op verschillende punten de aanwijzingen van de tekst overboord gegooid. Maar dat alles levert geen goede voorstelling op. Mesguich heeft het geheel overgoten met cryptische handelingen, die moeten een symbolische betekenis hebben. Deze manier van spektakel maken heeft iets ouderwets: dit gesleep met symbolen voert ons terug naar de aftandse esthetiek van Jean Cocteau's *Testament d'Orphée*. Dat was goed voor zachtgekookte intellectuelen van de jaren vijftig, maar het is wel verrassend en ontgoochelend te moeten vaststellen dat deze jonge Fransman nog altijd opgesloten zit in het sompige gebied van het sprekende, ironische, schokkende symbool (op het allerlaatste moment van de vertoning verschijnt er een gekruisigd varken: osé, mon cher, osé!)

Dit is vaak Maurice Béjart op zijn zwakke momenten. Daarbij beheerst Mesguich het medium niet voldoende, zodat zijn scènebeeld vaak opvalt door een gebrek aan een esthetische verdeling: niets is op de lange duur zo deprimerend als een rommelig allegaartje van symbolen. Karrevrachten rook kunnen dat nauwelijks verhelpen. (De dramaturgen van de Munt moeten dringend de volgende nota aan de toekomstige Muntregisseurs doen geworden: in de eerste tien volgende produkties mag er 1) geen meisje meer gebruikt worden dat als dubbelganger van de sopraan dienst doet, 2) geen rook meer gemaakt worden.)

Dat alles levert dus een vertoning op die maar half geslaagd is. Men constateert het met spijt, want hier is jaren werk aan besteed. De Munt zelf heeft niets onverlet gelaten opdat dit succesvol zou zijn. De technische uitvoering van het project is dan ook onberispelijk: het orkest heeft veertig repetities gehad: de zangers zijn reeds twee maanden in Brussel aan het werk. Dat zijn zeldzame werkvoor-

waarden in het hedendaagse operabestel. De resultaten van al die arbeid waren duidelijk te horen: drie protagonisten zongen en acteerden schitterend: Peter Gottlieb, Colette Alliot-Lugaz en Alexander Oliver. Alleen Carole Farley viel wat tegen. Het koor was uitstekend, en het orkest klonk levendig en bezielend: een prachtige prestatie van dirigent Pierre Bartholomée. Ook het publiek heeft verrassend gunstig gereageerd. De Munt heeft zelfs een extra-voorstelling ingelast. De belangstelling voor nieuw werk is dus groot. Dat alles heeft spijtig genoeg slechts een late opera opgeleverd: een werk dat duidelijk op het einde van een traditie komt en voortdurend over zijn schouder naar het verleden kijkt. In de jaren zestig, zo vertelt Boesmans, was hij dol op het theater van Brecht, van het Living Theatre, van Bread and Puppet. Niets daarvan is bij deze opvoering overgebleven. Men vraagt zich zelfs af welk soort theater deze mensen de laatste tijd zijn gaan bekijken. Als ontspanning tussen twee vertoningen in zouden ze met zijn allen eens moeten gaan kijken naar Plan-K: daar wordt niet vanuit de studeerkamer met muziek en toneel en het heden gewerkt.

Johan Thielemans

LA PASSION DE GILLES
wereldcreatie; muziek:
Philippe Boesmans; libretto:
Pierre Mertens; dirigent:
Pierre Bartholomée; regie:
Daniel Mesguich; decor:
Alain Batifoulier; kostuums:
Laurence Forbin; belichting:
Gérard Poli; dramaturgie:
Michel Vittoz; spelers: Peter
Gottlieb, Carole Farley,
Colette Alliot-Lugaz,
Alexander Oliver.

Osé, mon cher!

De hele opzet werd in de Munt niet geholpen door het werk van regisseur Mesguich. Ik heb alle begrip voor het feit dat hij de partituur nog nooit gehoord had. Vanuit dit standpunt heeft hij heel wat gewaagd, en zijn regie houdt wel degelijk rekening met de muziek. Daarnaast heeft hij zich heel wat arbeid getroost om het scènebeeld zo beweeglijk mogelijk te