

Op zoek naar Patrice Chéreau

Patrice Chéreau geldt als een van de belangrijkste theater- en operaregisseurs van deze tijd, maar zijn filmwerk wordt door de kritiek niet altijd even zeer gewaardeerd.

Johan Thielemans zag Chéreaus recentste werk: de opera Wozzeck en de film La Reine Margot.

Patrice Chéreau is de begaafdste theatermaker van Frankrijk. Als jonge man putte hij uit twee bronnen: hij was gefascineerd door het Duitse theater en werkte enkele jaren bij de Italiaan Giorgio Strehler toen diens Piccolo Teatro di Milano toonaangevend was in Europa. Met de Italiaan heeft Chéreau gemeen dat hij bijzonder veel belang hecht aan de dramatische rol van het licht en aan de esthetische kwaliteit van het decor, waarbij vaak uiterst realistische architecturale elementen in scherp contrast staan tot een nadrukkelijk theatrale ruimte. Chéreau heeft bij scenograaf Richard Peduzzi een ideale partner gevonden, want het is uit hun samenwerking dat er een herkenbaar handschrift werd ontwikkeld. Peduzzi grijpt voornamelijk terug naar verweerde Italiaanse Renaissancegevels, die hij dank zij slagschaduwen een sterke dramatische aanwezigheid verleent. Chéreau heeft een aantal malen voor de opera gewerkt, en de meest opzienbarende regie leverde hij voor het festival van Bayreuth, toen hij daar de opdracht kreeg om de *Ring* van Wagner te monteren. Dit project dateert uit 1976, maar geldt nu nog altijd als een definitieve versie van dit complexe en controversiële meesterwerk. Wie met Chéreau kennis wil maken kan dat op een voortreffelijke wijze, dank zij de videotape die in de handel verkrijgbaar is.

Ondanks zijn grote successen heeft Chéreau zelf een droom gekoesterd die hij nooit volledig waar heeft kunnen maken. Hij wil filmmaker zijn. Enkele malen is hij erin geslaagd om de producer te vinden die hem financieel wilde steunen, maar merkwaardig genoeg zijn de

schaarse projecten op een commerciële mislukking uitgelopen, zodat zijn filmcarrière nooit van de grond is gekomen. In Frankrijk heeft hij als theatermaker de status van idool, maar hij slaagt er maar niet in om in de Franse cinema een plaats te veroveren.

Wat mij betreft is dat een groot raadsel, want elk van zijn films, die ik gezien heb, waren het produkt van een originele en sterke persoonlijkheid. Zijn *La Chair de l'Orchidée* tilde een politiefilm op tot een droom vol waanzin en geweld. *L'homme blessé* was een verscheurende afdaling in de hel van de passie en de liefde. Het zijn twee films die een heel aparte plaats innemen tijdens de post-Godard periode (als ik dat zo mag uitdrukken) en die enig reliëf geven aan de Franse cinema die in de jaren zeventig en tachtig het erg moeilijk had wegens de afwezigheid van filmmakers met een origineel talent.

In de afgelopen jaren heeft Chéreau het bij de cinema nogmaals geprobeerd, en dit aan de hand van een gewaagd project. Hij wilde de fel-romantische tekst van Alexandre Dumas *La Reine Margot* verfilmen. Net zoals voor *La Chair de l'Orchidée* ging hij uit van een onderwerp dat zich inschrijft in een bepaald genre (historische kostuumfilm, de cape et d'épée, zoals de Fransen dat zeggen), met de bedoeling om het materiaal naar zijn hand te zetten. Toen het nieuws bekend werd dat de film van Chéreau zou deelnemen aan het festival van Cannes 1994, verwachtte gans Frankrijk dat hij nu (eindelijk) de Gouden Palm in de wacht zou slepen, temeer omdat hij in de hoofdrol over Isabelle Adjani kon beschikken, een

actrice met een heel beperkt talent, maar met heel mooie ogen, een soort mythe in Frankrijk. De ontgoocheling was groot, toen de film nauwelijks een prijs in de wacht sleepte. De bekroning ging naar de bijrol van Catherine de Medicis, gespeeld door de oude, bijna-vergeten filmvedette Virna Lisi. Die had in de jaren zestig een aantal lichtvoetige rollen gespeeld in een reeks briljante, Italiaanse komedies, en haar keuze voor de rol getuigde van Chéreaus uitzonderlijke flair voor de verborgen talenten van een actrice, want Virna Lisi ontpopt zich hier tot een waarachtige tragédienne. De verdiende onderscheiding kreeg een bittere bijmaak, omdat ze als een afrekening werd geïnterpreteerd van Catherine Deneuve, lid van de filmjury, met haar jonge concurrente Adjani. Dat werd zelfs zulk een schandaal dat Deneuve zich verplicht voelde om zich in de pers tegen deze aantijgingen te verdedigen. Wie in alle objectiviteit de film bekijkt, weet dat Deneuve zich helemaal niet hoeft te verdedigen, want Adjani blijft duidelijk onder de maat.

Dat alles behoort tot de kleine kanten van de geschiedenis, maar het feit blijft dat Chéreau ook met deze film zijn doorbraak niet heeft weten te forceren. Veel critici, ook in Frankrijk, vonden in *La Reine Margot* meer feilen dan kwaliteiten. Ik vrees dus dat Chéreau met zijn frustraties blijft zitten.

Belangrijker dan al deze beschouwingen bij een carrière, is de vraag of je in de verschillende artistieke activiteiten van Chéreau de hand van dezelfde persoonlijkheid kunt onderscheiden. Ik zag in de voorbije maanden niet alleen de film *La Reine Margot*, maar ik trok ook naar het voormalige Oost-Berlijn voor de opvoering van Alban Bergs opera *Wozzeck* in de Staatsoper. Als ik die twee sterk uiteenlopende produkties naast elkaar leg, dan is het mogelijk om op zoek te gaan naar wat het werk van Patrice Chéreau karakteriseert.

Wozzeck

Bij Chéreau, meer dan bij welke andere theatermaker die ik ken, sluit het werk zeer sterk aan op het persoonlijke gedrag. Wie Chéreau ooit heeft ontmoet, zal onder de indruk komen van zijn gespannen, zenuwachtige persoonlijkheid. Een innerlijke rust lijkt hem vreemd. Je hebt meer de indruk dat hij een veer is, die elk ogenblik kan los-schieten.



La Reine Margot

Die onrustige, innerlijke energie kenmerkt ook zijn manier van omgaan met de mensen tijdens het regisseren. In een televisiereportage over zijn werkproces, kan je zien dat hij van zijn acteurs op elk ogenblik een maximum aan alertheid eist. Hij wil energie zien en hij spoort iedereen aan om precies dat psychologisch punt te bereiken en de spanning nooit te verliezen. De energie ontstaat door een intense wisselwerking tussen de blikken en de lichamen van de acteurs. In de eerste plaats moeten ze zich van elkaars lijfelijke bewust zijn. Dat lijfelijke contact is ook als een nood aanwezig bij de regisseur, die graag naast en tussen zijn acteurs loopt, en hen dwingend leidt en aanvuurt.

De acteurs moeten op elkaar inwerken, en dat kan het beste als ze agressief tegenover elkaar staan. Het spel laat mensen zien die verwickeld zijn in een constant gevecht. Zich onder de mensen bewegen is zijn leven op het spel zetten. Chéreau jaagt momenten van intensiteit na.

Bij zijn operaregies vertaalt zich dat in het zoeken naar beweging. Het lijkt alsof hij zich wil afzetten tegen het taai cliché dat opera een statische kunst is. De zanger is een lichaam dat op geen enkele

manier verschilt van dat van een acteur. Spanningen tussen personages worden uitgetekend door opstellingen in de ruimtes. Elke scène gaat over winnen en verliezen en de lichaamstaal moet de toeschouwer vertellen waar het op staat. De vraag is op elk ogenblik wie domineert wie, en de dramatische spanning ontstaat wanneer de relaties in hun tegendeel dreigen om te slaan. Het kantelen van de macht is het cruciale moment, dat duidelijk, met energie, zelfs uitvergroot, getoond moet worden door een lichaam.

Zijn dramaturgische bekommernis ligt in het opsporen van de mogelijke dode momenten in een tekst, of in een partituur, en het wegwerken ervan. In de (meesterlijke) *mise-en-scène* van *Wozzeck* vindt men daarvan een paar exemplarische voorbeelden. Het opkomen van een personage kan b.v. een doods moment betekenen, omdat de stap op het toneel vaak een technische noodzaak is. Dit probleem werkt hij weg door een heel eenvoudige ingreep: het personage komt niet op maar verschijnt. De opera van Berg heeft geen ouverture maar vangt aan met drie maten muziek, waarna de kapitein begint te zingen met de woorden 'Langsam Wozzeck'. Ché-

reau laat de kapitein bij het publiek, voor de orkestbak staan, hiervoor een beroep doend op een klassiek doorbreken van de conventionele indeling van de theaterruimte. Het 'opkomen' van het personage is dus 'een verrassing', want plots staat een zanger in een strijklicht op een onverwachte plaats. Daarna stormt het personage langs een loopbrug het toneel op, en door deze bruuske beweging is het verdere 'opkomen' een dynamisch gebeuren geworden. Ook in de tekentaal heeft de overgang van zaal naar podium een betekenis, want Chéreau markeert het theatrale karakter van zijn vertoning. Het eerste verschijnen van de zanger wordt een soort presentatie van een participant in een spel dat zich op de planken zal afspelen. De logica van de voorstelling eist dat ook de volgende participanten op precies dezelfde wijze het speelveld betreden. Alleen *Wozzeck*, het slachtoffer van de handeling, de speelbal van iedereen, komt vanuit de coulissen. Meteen is er door het gebruik van de ruimte een dramaturgisch onderscheid tussen de personages uitgetekend.

In de opera wordt het jaloers conflict getekend tussen *Wozzeck* en zijn vrouw Marie, waarbij zij uiteindelijk vermoordt wordt en hij de verdrinkingsdood sterft.

Het slachtoffer van deze tragedie is hun kind, dat verweesd achterblijft. Dit kind is slechts enkele malen expliciet aanwezig in de regie-aanduidingen. Pas in de laatste scène krijgt het de volle aandacht omdat het, niets beseffend van de tragedie, met zijn hobbelpaard speelt en dan eindelijk spreekt, ook al is het maar de uitroep 'hophop'. Voor Chéreau is dat laatste, aangrijpende moment de sleutel om de aanwezigheid van het kind vanaf de eerste scène met de moeder te onderstrepen. Het kind is aanwezig bij alle confrontaties tussen man en vrouw. Dat dwingt de regisseur om een hele actie uit te tekenen voor de knaap. De reacties op de woorden en op de handelingen worden bij het kind uitgedrukt door bewegingen: hij loopt, of beter, stormt naar een uithoek van de scène om zich af te schermen van het emotionele geweld. Of hij werpt zich in de armen van zijn moeder, die hem versmachtend omklemt. Op deze manier zorgt Chéreau ervoor dat in Marie's monologen geen dode theatrale plekken zitten, want de zangeres kan haar woorden op elk ogenblik plaatsen in een psychologisch verband. Alles wordt gezongen tegenover een ander personage.

Deze dynamische aanpak die leiden kan tot rusteloosheid, past uitstekend bij de muziek van Alban Berg, want hij heeft het verhaal van *Wozzeck* vertelt als een koortsdroom. Omdat Chéreau de muziek van het orkest voortdurend in het lichaam van de zangers plaatst, krijgen de sterk contrasterende en abrupte frases van Berg een zin, die verder gaat dan hun compositorische betekenis. De bewegingen en de muziek versmelten en versterken elkaar. De noten krijgen op elk ogenblik een theatrale betekenis, en Chéreau laat zien waarom we met recht en reden beweren dat Alban Berg een geniaal operacomponist was.

De heftigheid in de gebaren is veel meer dan een technisch hulpmiddel om de dreigende verveling, het spook dat volgens Peter Brook elke vertoning constant belaagt, te verdrijven. Chéreau drukt hiermee ook een visie op de mens uit. Voor hem zijn de personages de speelbal van hun emoties. Deze zijn nooit subtiel, maar altijd totaal. Liefde is passie en daarom destructief. Een omarming is een vorm van gevecht, gedreven door de begeerte om de ander te bezitten. De bekroning van de ontmoeting is een koortsachtige inname, een plotse overgave aan

iets dat sterker is dan de personages zelf. De liefde is een dubbelslachtig gevoel. Ze is een overwinning en een nederlaag, en de catastrofe is nooit ver af.

La Reine Margot

Deze visie op het menselijk gedrag vind je ongeschonden weer in de film *La Reine Margot*. Het sprekendste voorbeeld geldt de eerste ontmoeting van de twee tragische gelieven: La Mole en Margot. Bij Dumas is La Mole betrokken bij spionagezaken ten voordele van de protestanten. Hij moet Henri de Navarre (de latere Franse koning Henri IV) een bericht overmaken, en door een toeval ontmoet hij in het Louvre diens echtgenote la reine Margot. Op dat ogenblik wordt hij, mede door haar verblindende schoonheid, wanhopig verliefd. Maar zijn emoties kan hij niet direct laten blijken, en daarom gebruikt hij een aantal goedgedraaide Franse zinnen, waarvan Dumas opmerkt dat La Mole zich hiermee gedragen had als 'un courtisan raffiné'. En inderdaad, een ogenblik later vergelijkt La Mole de koningin met de schone Diane de Poitiers van weleer, en wanneer Margot verdwenen is, roept La Mole uit dat ze een godin is en citeert hij een vers van Vergilius.

Dat alles behoort niet tot de leefwereld van Chéreau. Wat hem bij La Mole en Margot boeit, is de sexuele aantrekkingskracht. Het verfijnde liefdesspel, volledig binnen de conventies van de zestiende eeuw, ligt hem niet. Daarom verandert hij de anekdote. Wulpse Margot, die op haar huwelijksnacht door haar koninklijke echtgenoot in de steek wordt gelaten, verklaart dat ze een man nodig heeft en verdwijnt in de straten van Parijs, waar ze een toevallige ontmoeting heeft met La Mole. Er volgt onmiddellijk in een donkere steeg, een korte, hevige en woordeloze copulatie en wat eerder als een kortstondige ontmoeting leek, luidt plots een passie in, want de participanten zijn van dan af tot elkaar veroordeeld. Daarmee staan Margot en La Mole veel dichter bij *L'homme blessé* dan bij een historische evocatie. Het hoofse spel bij Dumas is slechts verhulling van de waarheid, en de sexuele aantrekkingskracht is de echte motor van het leven, niets ontziend, ongeletterd, verwoestend en onontkoombaar. Daarom moet ze ook in haar naakte brutaliteit getoond worden.

Je kan niet zeggen dat de sexuele daad

beschreven wordt als een weg naar de utopie. Een concept als het menselijk geluk is hier ongepast. De sexuele drift is eerder een noodlot, en Chéreau slaat met fascinatie de gedreven, blinde daden van de slachtoffers gade.

La Reine Margot is niet alleen een tragisch liefdesverhaal. Het is ook een film over een roerige politieke tijd, toen in Frankrijk katholieken en protestanten elkaar naar het leven stonden, wat uitliep op de bloedige moordpartij die de Sint-Bartholomeusnacht is geweest. Chéreau kiest in dit conflict duidelijk partij voor de protestanten. De katholieken hebben zich geschaard rond Cathérine de Médicis en haar drie zonen. Voor Chéreau is dit een maffia-familie, met als spil niet een godfather maar een dominerende moeder (in filmtermen kan je haar als pendant zien van de Bloody Mama uit Roger Cormans gelijknamige film, waar Shelley Winters de leidster was van een gruwelijke gangsterbende, bestaande uit haar wrede en debiele zonen). Daarbij, en dit staat reeds zo in de roman van Dumas, bestond er een zeer sterke incestueuze band tussen de verschillende broers en hun zus, de Reine Margot uit de titel. Politiek, machtswellust en seksualiteit zijn wonderlijk verknoopt, en brengen een moordmachine op gang.

De Bartholomeusnacht wordt opgeroepen aan de hand van korte, sterke taferelen, waar, net zoals in het theaterwerk van Chéreau, iedereen aanstormt, wegduikt of verder holt.

De film krijgt zijn aparte toon omdat Chéreau hem heeft opgebouwd aan de hand van sterke momenten. Het dominerende beeld dat na afloopt rest, is een troep mannen die, dicht op elkaar gepakt, op weg zijn naar een ontmoeting die op een gewelddadige manier kan eindigen. Het verhaal is een moordend complot, zodat je als kijker geen enkel ogenblik rustig kunt toekijken, omdat je nooit weet wie een dolk zal trekken of een keel zal oversnijden. Om dat effect te verheven heeft Chéreau een scenario geschreven waar de inleiding tot elke nieuwe situatie is weggelaten. De onzekerheid, waarin de personages zich bevinden, wordt op deze manier overgedragen op de toeschouwer. Het levert hoogtepunten aan dramatische momenten op, maar de film gomt zoveel weg en kiest zo radikaal voor de intensiteit, dat het publiek in ademnood komt. Zo belandt Chéreau bij een paradoxaal punt:

zijn film gaat lijden aan een gebrek aan ontspannende ogenblikken.

Chéreau creëert die opgewonden spanning door met de camera heel dicht bij de personages te blijven. Ook in de beelden ontbreekt het aan ruimte, aan lucht. Maar wie Chéreau heeft zien repeteren, weet dat hij naast zijn acteurs staat, om te kijken naar elke emotie en reactie die op hun gezicht te lezen zijn. De camera laat hem toe, om zijn publiek eindelijk vanop die bevoorrechte plaats de actie te laten meemaken. Chéreau verklaart dat hij dat het voordeel van het filmmaken vindt. Chéreaus obsessie leidt naar een vorm van intens acteren. Geen scène begint of het gelaat van de acteur verradt reeds innerlijke spanning, die ontstaan is voor de camera het gelaat laat zien. Elke acteur is onmiddellijk in een concreet gevoel geplaatst: je ziet angst (b.v. bij Jean-Hugues Anglade, die in de rol van de stervende koning Charles IX een magistrale vertolking levert met een zeldzame, fysieke intensiteit), dreiging (een schitterende Johan Leysen, verrassend genoeg met een indrukwekkende boeventronie), innerlijke gedrevenheid (Jean-Claude Brialy, een andere kome-

diespeler die in deze dramatische vertolking meteen de beste prestatie van zijn carrière levert) of doodsangst (een boeiende Daniel Auteuil, als Henri de Navarre).

Pees

Alles in de film is dus als de gespannen pees van een boog. Dat lijkt wel de essentie van Chéreau, of hij nu een film maakt, een toneelstuk regisseert of een opera monteert. De energie is echter geen illustratie van levensvreugde, maar van een donkere kracht, die kan leiden naar de waanzin. Wozzeck vermoordt Marie en gaat in hallucinaties ten onder, Margot koestert het gebalsemd hoofd van haar onthoofde minnaar in haar schoot. Chéreau wordt onweerstaanbaar aangetrokken tot extreme situaties waartoe de absolute liefde leidt.

Zijn universum ontbreekt het aan elke vorm van humor of relativering. Dat verklaart ook waarom, toen hij vroeger teksten van Marivaux onder handen nam, hij deze ogenschijnlijk badinerende stukken wist op te tillen tot meditatie over de verwarring der zinnen en de pijn die elke liefde kleurt.

Deze fascinatie voor het tragische en verwrongene in het menselijke handelen laat hem als kunstenaar risico's nemen door roekeloos zeer ver te gaan.

Bij het theater heeft de kritiek hem hiervoor uitgeroepen tot één van de origineelste talenten van de laatste twintig jaar. Zijn gepassioneerd pessimisme heeft minder instemming gevonden, zowel bij de filmkritiek als bij het filmpubliek. Ik hoor zelfs een Vlaams filmcriticus op de BRT verklaren dat *La Reine Margot* een onverteerbare 'draak' zou zijn. Het is een boeiende vraag waarom een bepaald levensgevoel binnen de film als voorbijgestreefd en geforceerd wordt aangevoeld, terwijl het in de theaterwereld als een belangrijke commentaar op de menselijke situatie wordt ervaren. Zou het dan echt waar zijn dat men in het theater de existentiële wanhoop met eerlijker ogen durft bekijken?

Johan Thielemans

Het Gevolg speelt De Opera

In 'De Opera' horen we echo's van het einde van leiders als Ceausescu en Marcos: een president gaat ten onder. Kunst, media en macht worden in vraag gesteld.

Muziektheater van Ignace Cornelissen (o.a. Oedipoes, Nonkel, Hendrik de Vijfde) en Piet Slangen (vaste componist van Cornelissen).

Decor, licht: Marc Cnops. **Kostuums:** Marie Vandewoude. **Zangers, instrumentalisten, acteurs:** Rolande Van Der Paal (sopraan), Joris Bosman (tenor), Eric Wouters (bariton), Marc Meersman (bas), Ann Janssens (alt), René Vanhove (piano, viool), Ann Engels (cello), Jan Jacobs (altviool), Erik Dekeyser, Kris Hufkens, Erna Roefs, Nancy Schellekens, Kristien Van Roy, Marc Wagemans e.a. (figuratie, in wisselende bezetting).

Première: 12 en 13 november in De Warande, Turnhout. Voorstellingen van november tot februari in Turnhout, Neerpelt, Brussel, Kortrijk, Gent, Tongeren, Amsterdam, Den Haag, Antwerpen, Sint-Niklaas, Tilburg, Dilbeek, Aalst, Zoetermeer, Brugge, Apeldoorn, Deventer.

Het Gevolg
tel. 014/42 63 27, fax 014/42 82 36