



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 verward 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 speelvlak 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.