Het is allemaal gedaan alsof

La Passion de Gilles zonder passie

De Brusselse Munt wil door het creëren van nieuwe opera's het genre levend houden. In het geval van *La Passion de Gilles* heeft dat een 'late opera' opgeleverd. Johan Thielemans bespreekt de voorstelling en laat componist Philippe Boesmans aan het woord.

Een meisje staat voor het rode gordijn van de Munt. Ze maakt een magisch gebaar, het doek zwiept open, en op de scène staat een massa mensen druk te doen. Ze zingen, spreken, schreeuwen, maar verstaan doet men nauwelijks iets. Het meisje loopt op een lid van de massa af en meteen rukt deze zijn historische kleren van het lijf. In zijn colbertpakje valt hij ten gronde (dood?). Dan loopt het meisje naar een andere uitverkorene. Dat gaat zo een zestal keren door. Maar als het publiek gelooft dat deze figuren voor dood liggen, richten ze zich plots weer op. Ze gaan zelfs rondwandelen. Ondertussen is Jeanne d'Arc verschenen, maar de uitspraak van de actrice maakt het moeilijk om iets meer te verstaan dan 'En nom Dieu'. In het libretto vindt men later een regel als 'Qui m'aime me suive', viermaal herhaald, maar van dit voor opera verbaal gesneden brood, merkt men bij de opvoering niets. Ondertussen gaan er ook allerlei panelen en glazen wanden open- en dichtschuiven, en in een hoek van het toneel staat er zelfs plotseling een wrak van een jeep. Tussen al dat middeleeuwse volk, stapt dan zowaar een Japanse toeriste over de scène, die gauw een kiekje van het gebeuren flashed. Dat alles wordt overgoten met de eerste reusachtige rookwolk.

Zo begint *La Passion de Gilles*, de opera die in opdracht van de Munt geschreven werd door componist Philippe Boesmans en librettist Pierre Mertens. Het bespreken van een nieuwe opera is altijd iets heel bijzonders. Boven het genre hangt de verdenking dat het tot vroegere tijden behoort. Gerard Mortier, die alles wil in het werk stellen om het genre springlevend te maken, vindt dat het absoluut noodzakelijk is om nieuwe werken aan het bekende repertoire toe te voegen. Hij heeft voor deze eerste opdracht uit zijn ambtstermijn als directeur, een beroep gedaan op één van onze beste Belgische componisten. Maar voor deze man is het operagenre iets wat hij slechts passief kent. Hij kent Wagner door en door, dat wel, maar hij heeft zelf nooit een dramatische actie helemaal in muziek moeten uittekenen. Het schrijven van een opera blijft voor hem dus een gok. Als men zijn werk beoordeelt, dan beoordeelt men een eersteling. Het spijtige is dat de componisten vandaag zelden de kans krijgen om nog een tweede opera te schrijven. Het is dus meestal een poging om onmiddellijk in de roos te schieten. Dat is zelfs specialisten van het genre zoals Mozart, Wagner of Verdi niet gelukt. Geen wonder dus dat het nieuwste werkstuk van Boesmans niet helemaal bevredigt.

Drama?

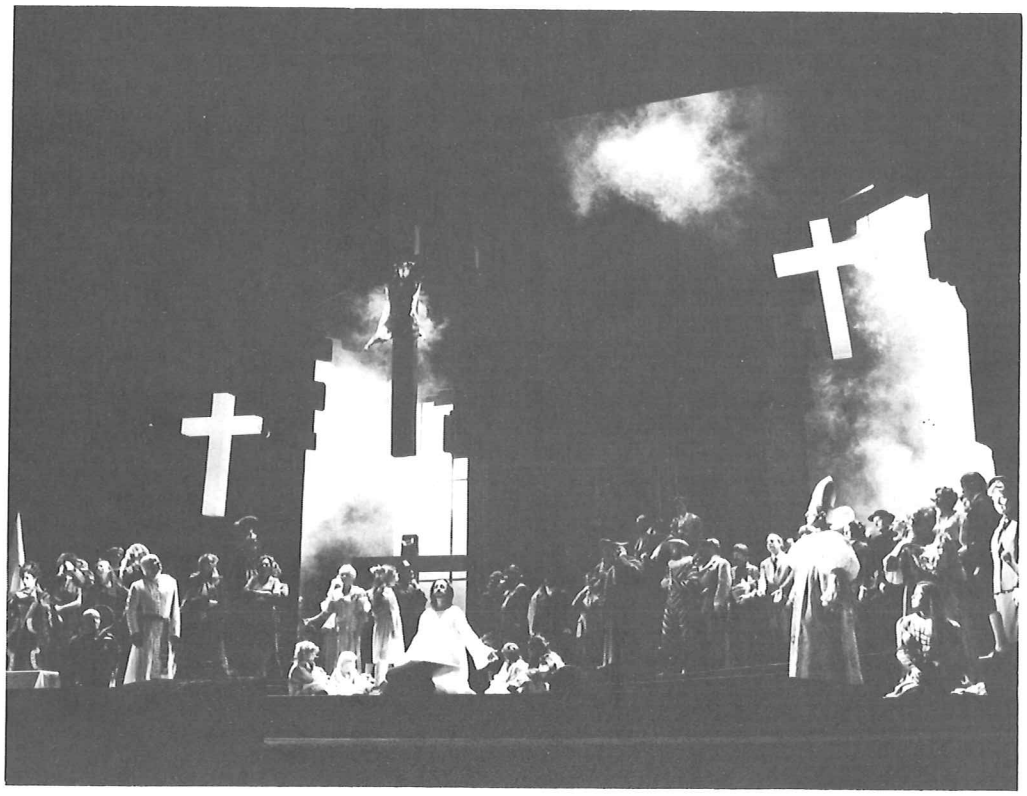
Men kan zich afvragen waarom *La Passion de Gilles* niet goed uit de verf komt. Mij lijken twee factoren van bijzonder belang: de zwakte van het gegeven, en de stijl van de opvoering.

Waarover gaat *Gilles*? Het libretto gaat uit van historische feiten rond de figuur van Gilles de Rais, die het model is geweest voor het wrede Blauwbaardverhaal. Maar Gilles was in de eerste plaats de strijdmakker van Jeanne d'Arc. Hij was op haar verliefd, aldus het libretto, zodat hij niet kon begrijpen dat deze heilige plots door de kerk als een heks verbrand werd. Zijn onberispelijke leven nam toen een radicale wending: hij sloot zich in zijn kasteel op en ontpopte zich tot een erg getalenteerd sadist: hij misbruikte en martelde knapen, hield zich onledig met alchemie. Deze wandaden leidden tenslotte tot een nieuw proces voor de inquisitie. Toen hij zijn zonden opbiechtte, werd ook hij prompt tot de brandstapel veroordeeld.

Pierre Mertens, de Frans-Belgische schrijver, die literaire kritieken voor de krant *Le Soir* schrijft en ook een paar romans op zijn naam heeft staan, vond dat de figuur van Gilles zich uitstekend voor een opera leende. Operafiguren, zo vindt hij, zijn altijd ambigu, en deze gespletenheid vindt men ten overvloede bij dit historisch personage terug. De carrière van Gilles is erg interessant, want ze kan gedachten suggereren omtrent Goed en Kwaad, over de relativiteit van de rechtspraak, over de kronkelige logica van de Kerk. De vraag rijst echter of dit dramatische ideeën zijn. Het antwoord is spijtig genoeg: neen. De beste tekst die Pierre Mertens aan Gilles besteed heeft, is in het programmaboek te vinden in de vorm van een essay.

Inderdaad, de carrière van Gilles leent zich tot bespiegeling, speculatie, beschrijving. Maar waar zit er ook

La passion de Gilles (Nationale Opera) · Foto's Paul Versele



maar een dramatisch conflict verscholen achter deze feiten? Wie neemt het op tegen wie? In heel het libretto zijn de tegenkrachten afwezig. Mertens heeft het hele gegeven in drie momenten proberen te vangen: eerst is er de belegering van Parijs, waarbij alle drukte dient om te tonen dat Gilles op Jeanne verliefd is. (Mertens heeft ook een scène geschreven waarin we merken dat er een kwaadaardige trek in Gilles' karakter schuilt, maar dat is zo onduidelijk door regisseur Mesguich op de scène uitgebeeld, dat het publiek daar niets van begrijpt.) Het tweede bedrijf speelt zich meteen tien jaar later af: Jeanne is dood en Gilles amuseert zich op zijn lugubere manier in zijn kasteel. Omdat het erg is om de sopraan in het eerste bedrijf voor goed kwijt te spelen, laat Mertens een valse Jeanne verschijnen. Het derde bedrijf verplaatst ons naar het proces van Gilles. Hem worden een paar bitsige vragen gesteld, en hij begint plots alles op te biechten. Hij wordt veroordeeld en hij vraagt aan iedereen vergiffenis voor zijn daden. Jeanne verschijnt nog eens als geest. Doek.

Nu is dit niet het eerste zwakke libretto uit de operageschiedenis, maar de aanpak van de componist heeft er de tekortkomingen niet uit kunnen wegwerken. Het lijkt me dat Boesmans te veel aan de opera als genre en traditie heeft gedacht, en te weinig aan de materie zelf. Dat blijkt ruimschoots uit het gesprek dat we met hem hadden.

Binnenpretjes

"Mijn opera," zegt Boesmans, "gebruikt alle rituelen van het genre. Ik wilde drie bedrijven. In het tweede bedrijf is er normaal een ballet. Dat heb ik hier vervangen door een instrumentale passage bij de marteling van de knapen. Het orkest heeft dezelfde bezetting als bij Wagner of Strauss. Ik heb bewust moderne instrumenten weggelaten: geen marimba's, geen exotisch slagwerk. Dat behoort tot de muziek van de jaren zestig. Maar daar wilde ik afstand van nemen. De muzikale pâte moet passen bij de pluchen zetels en het fluweel van het doek. Ik heb ook met de conventies gespeeld. In een normale opvoering verschijnt de dirigent bij het begin van het tweede bedrijf: hij laat het orkest dan even opstaan en neemt het applaus van het publiek in ontvangst. Dat gebeurt dus bij mij ook, *moet* gebeuren, want als inleiding tot het tweede bedrijf heb ik precies de prelude geschreven: nadat het orkest alle aandacht heeft gekregen, speelt het ook iets speciaals."

Men neemt ook aan dat men bij een opera de tekst slecht verstaat. "Ik heb er dus voor gezorgd dat deze gangbare mening klopt in het eerste bedrijf: het is zo complex dat men de tekst niet kan begrijpen. Maar naarmate de opera vooruitgaat verandert dat. In het tweede bedrijf klaart de muziek op, als het ware. In het derde bedrijf gaat het om een proces, en dan moet elk woord kunnen begrepen worden. Ik heb mijn schrijfwijze dus helemaal moeten veranderen."

Het onderwerp werd aangebracht door Mertens, die er Boesmans warm voor maakte. Het gevolg is dat Boesmans een zekere afstandelijkheid tegenover het gegeven bewaart. "De componist is de eerste dramaturg van het stuk," zegt hij, "maar op geen enkel ogenblik heb ik me met een personage geïdentificeerd. Ik ben geen Wagner. Ik heb me geamuseerd. Op dat punt voel ik me veel sterker verwant met Richard Strauss. Bij het uitschrijven van de muziek moest ik me een opvoering voorstellen. Ik heb me iets erg conventioneels voorgesteld. Ik zag een *Gilles* zoals Cecil B. DeMille die zou geregisseerd hebben. Ik wenste zo een regie niet, maar dat was de enige manier voor mij om te weten hoe lang de muziek moest zijn."

Het merkwaardige bij Boesmans' houding is dat hij binnen zijn partituur allerlei persoonlijke binnenpretjes stopt: de eerste scène begint met een koor dat over de oorlog zingt. "Het is bijna kitsch," zegt Boesmans met glimmende ogen. "Ik heb ook een spreekkoor gebruikt. Dat doet wellicht denken aan *Jeanne au Bucher* van Honneger. Ik heb dit gedaan omdat ik spreekkoren haat."

Zo zit de partituur vol van kleine momenten die voor Boesmans een privé-betekenis hebben. Het treffendste, lijkt me, is zijn commentaar bij de kerkelijke muziek die het knapenkoor in het tweede bedrijf zingt. "Guillaume de Machaut werkte voor Gilles," zegt Boesmans. "En waarom hebt u hem niet geciteerd?" vraag ik. "O neen, dat kan niet," zegt hij met een blik alsof dat vanzelfsprekend is, "ik heb een soort gregoriaans geschreven dat van Massenet had kunnen zijn." "Waarom," wil ik weten, "want Massenet vindt u toch een tweederangscomponist, en ik neem aan dat u Machaut bewondert?" "Gregoriaans was rond 1959 mijn lievelingsmuziek," voegt hij er aan toe. "Neen, ik weet niet waarom ik het gedaan heb. Maar die muziek heeft iets van Saint-Suplice." "Kan zoiets dan niet rechtstreeks?" "Neen."

Daniel Mesguich: Stijl wordt systeem

"Mijn beste leerling" zo heeft Antoine Vitez hem genoemd. Een vroegrijpe leerling bovendien, want Mesguich was nog geen twintig toen hij al in 1972 *Le Château* van Kafka regisseerde. Pas in 1974 trok hij aandacht met zijn regie van *Le prince travesti* van Marivaux, met zijn gezelschap le Théâtre du Miroir. Fluwelen doeken, daartussen weerkaatsende en tegelijk transparante spiegels. De tekst wordt opengetrokken, opeenstapeling van perspectieven. Bij de komst ervan naar Brussel in het Théâtre 140 titelde Jo Dekmine: "Miroir de l'inconscient". Terecht, want Mesguich is ook een heel aandachtig leerling van Jacques Lacan: "... het onderbewuste is dat deel van een verhaal dat gekenmerkt wordt door het wit blad of door de leugen: het is het gecensureerd gedeelte. Maar de waarheid kan teruggevonden worden; gewoonlijk is ze ergens anders neergeschreven..."

Met *Hamlet* in 1977 in Grenoble laat Mesguich niet alleen alle mogelijke interpretaties van het stuk zien bovendien wordt de voorstelling doorkruist met citaten van Marguerite Duras, Hélène Cixous en Jean-Luc Godard. Kritiek van Michel Cournot in Le Monde: "Mesguich is zoals cineasten die wel honderd ideeën hebben voor één shot: elk tableau heeft zijn interpretatie, zijn beeldvorming, erg persoonlijke en onverwachte tussenkomsten van de regisseur zorgen ervoor dat het stuk voortdurend uit het slijk van de herinnering gehaald wordt. Zijn theater staat open voor de wereld. Geen enkel ogenblik wordt het zwaar of streng zoals bij Vincent, of luxueus zoals bij Chereau."

Mesguich neemt zijn plaats in, er ontstaat de 'Mesguich-stijl', er wordt gesproken over 'la bande de Mesguich' waarbij dramaturg Michel Vittoz vooraan staat. Maar subsidies komen er amper, dus geeft Mesguich les, acteert in films en televisie-feuilletons en gaat zich ook aan opera wagen. En in 81 krijgt hij ook zijn kans in de fameuze Cour d'Honneur in Avignon met *King Lear*. Dit jaar was hij er opnieuw in het Théâtre Municipal met *La dévotion à la croix*. Een tekst van Michel Vittoz naar Calderon de la Barca. En opnieuw Michel Cournot in Le Monde: "Daniel Mesguich blijft trouw aan zijn dramatisch systeem van doorzichtige spiegels, fluwelen doeken die weerkaatsen, psychologische ontdubbeling van ruimtes en personages, (sublieme) bundels van wit licht, de instinctieve kreet van Calderon wordt levend in een romantisch kleedje, mooi, maar dat alles verzwaart de oorspronkelijke inspiratie van Calderon en maakt ze ook ouderwets." Stijl wordt systeem. Besluit: de regieaanpak van *La Passion de Gilles* was gemakkelijk voorspelbaar...

P.A

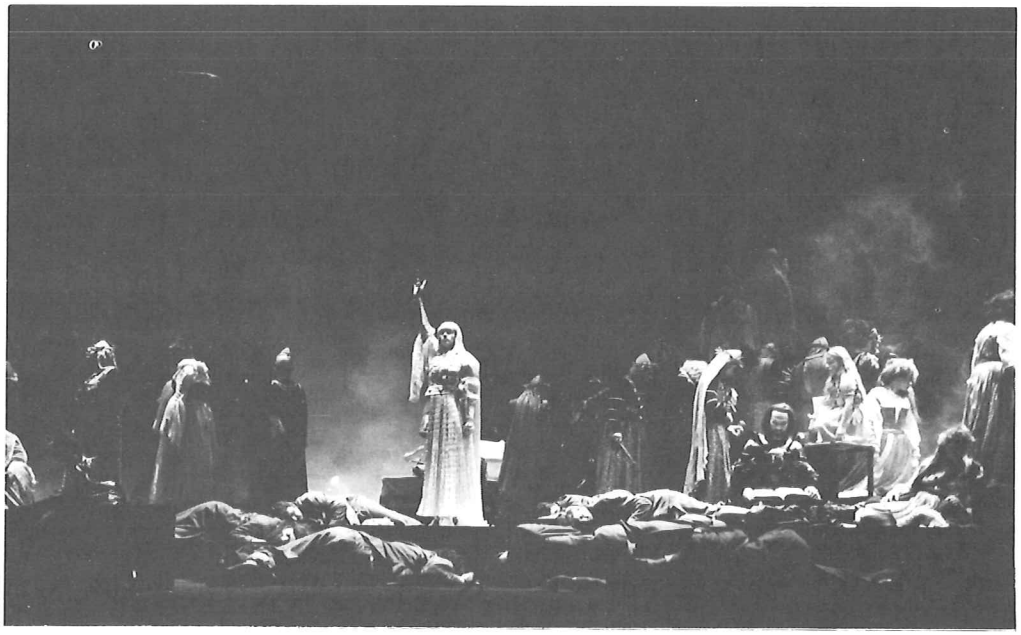
"Waarom niet?" "Dat is voer voor psychologen," besluit Boesmans. "Ik heb hier geen echte emoties bij. Het is allemaal 'gedaan alsof'. Nu ik het geschreven heb, is het al niet meer van mij. Ik kijk ernaar van buitenaf. Ik ben een voyeur van mijn eigen opera geworden."

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 terechtkomt. Geen mens die glimlacht bij de spreekkoren 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 voorbijschuiven. Hen ontbreekt het aan de noodzakelijke vitale vibratie.

Tenslotte geloof ik dat het gevoel van ontevredenheid ook wordt teweeggebracht 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.

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



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 spektakelmaken heeft iets ouderwets: dit gesleep met symbolen voert ons terug naar de aftandse esthetiek van Jean Cocteaus *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 werkvoorwaarden 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 bezield: een prachtprestatie 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 Bartholomeé; 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.