

## TERZIJDE

### “VORREI E NON VORREI” CONTRADICTIONS TE KOOP BIJ PETER BROOK EN *DON GIOVANNI*

Soms is het met droefheid dat je over een theatermaker moet berichten. Nog groter is de treurigheid, wanneer het om een persoonlijkheid gaat die nu reeds dertig jaar een sterke stempel heeft gezet op je eigen theatergenoevens. En dan komt plots het ogenblik waarop dat theateravontuur zo goed als voorbij is. We maken de nadagen mee, we zijn getuige van een paar late gebaren. De tijd is rijp om terug te blikken, en om een paar fundamentele vragen te stellen, ons te bezinnen over de uiteindelijke waarde van de bijdrage.

Het gaat in dit geval over Peter Brook en we hebben het over zijn laatste fase, waarvan zeker twee producties deel uitmaken: *Je suis un phénomène* (getoond in het Théâtre de la Place in Luik) en *Don Giovanni* (een coproductie van de Munt).

Om deze producties in de juiste context te plaatsen, moeten we toch even teruggrijpen naar het verleden van deze gevierde theaterregisseur. Brook was, zoals algemeen geweten, een theaterwonderkind. In Engeland kreeg hij als piepjong regisseur belangrijke opdrachten. Hij werkte onmiddellijk met grote theatervedettes zoals Laurence Olivier. Hij werd ook geëngageerd door Covent Garden, toen nog een operahuis zonder moeilijkheden. In de jaren zestig zette hij de toon bij de Royal Shakespeare Company, toen nog op internationaal vlak een gezelschap van hoge kwaliteit.

Wanneer Peter Brook een tekst onder handen nam, leverde dat steeds een meerwaarde op. Hijzelf legde zich niet neer bij zijn successen. Net zoals Stanislavski of Meierhold, die andere grote theaterregisseurs van de twintigste eeuw, stelde hij in de eerste plaats zichzelf in vraag. Welke waren de geheimen en de ongekende mogelijkheden van het theater die hij nog niet ontdekt of onderzocht had?

Door die nieuwsgierigheid stootte hij op de teksten van Antonin Artaud, een Franse theatertheoreticus die in 1960 geen enkele bekendheid in Engeland genoot. Van de geschriften van Artaud naar de laboratoriumexperimenten van de Pool Jerzy Grotowski was het maar een logische stap. Brook wist binnen de RSC een vrije plek te bedingen waar hij, gestimuleerd door Franse inzichten en Poolse praktijk, op een volstrekt nieuwe manier met theater kon omgaan. Hij plaatste zijn arbeid onder het teken van het Theatre of Cruelty. Deze term, indien modieus gebruikt, roept een

beeld op van theater dat op extreme en sterke emoties is gericht. (Als we even niet opletten zouden we al heel vlug *Shopping and F\*\*\*ing* van Mark Ravenhill onder die noemer plaatsen.) Al schuwde het Theatre of Cruelty de schokkende effecten niet, toch ging het om iets veel diepers. Het concept had bij Artaud religieuze connotaties, en in het licht van de verdere evolutie van Peter Brook is het duidelijk dat precies dit aspect van de gedachtewereld van Artaud hem sterk aansprak. Het theater dat als ritueel fungeert, heeft niet alleen een zuiverende functie, maar verandert ook de persoon die bij het ritueel betrokken is. In de seculiere wereld van 1960 hadden de bestaande rituelen, zoals ze in de gevestigde kerken te beleven waren, hun kracht en hun mysterie verloren. Maar deze theatermakers hoopten dat ze aan hun theaterarbeid een extra dimensie konden toevoegen als ze het ritueel weer in ere herstelden. Theater was meer dan toneelspelen. Theater kon de ziel veranderen.

Brook organiseerde een workshop, en uit deze oefeningen ontstond de theatertaal waarmee hij *Marat/Sade* van Peter Weisz op de planken bracht. Meteen een datum in de Engelse theatergeschiedenis, want Brook wist dank zij de tekst van Peter Weisz op het toneel ongekende energieën te laten circuleren. Zijn acteurs gaven zich volledig over aan moeilijke opdrachten. De uitgebreide cast bleef drie uur lang op het toneel, en iedere acteur had een gedetailleerd personage uitgebouwd, telkens berustend op een intense studie en observatie van geestelijk gestoorde mensen. Deze vorm van totaalspektakel (als ik dat zo mag noemen), had een verbluffend effect. Zo hard en grondig werd er toen zelden in het theater gewerkt. De aanwezigheid en uitstraling van elke acteur maakte nog de sterkste indruk. Brook had de indrukwekkende vakkennis van de Britse acteur verder geduwd, voorbij de kunde naar onbekende, psychologische terreinen. Op dat punt liep hij helemaal in het spoor van Grotowski, want in Polen was deze op zoek naar een soort acteur die dank zij een intense arbeid van het lichaam en een meticulous onderzoek van de stem, een hevige psychologische reactie bij de toeschouwer kon losweken.

Hoe sterk Peter Brook in Grotowski een geestesgenoot vond, blijkt uit het feit dat hij een voorwoord schreef voor het kapitale boek van deze beweging, *Towards a Poor Theater*. Maar een arm theater, een theater dat door uitzuivering en concentratie tot de essentie wilde komen, stond natuurlijk haaks op een 'luxieuze' voorstelling als *Marat/Sade*.

Brook werd daarna aangetrokken door deze vorm van bewuste armoede, maar ontdekte, na enkele seizoenen en een paar spraakmakende voorstellingen bij het RSC, dat hij binnen dat Engelse bestel geen ruimte kon vinden om zijn radicale ideeën in realiteit om te zetten. Hij kende wel een wereldwijd succes met een

sprankelende *Midsummernight's Dream*, maar persoonlijk schonk het hem te weinig bevrediging. Het RSC werd als een last ervaren.

Zo kwam het dat hij afscheid van Engeland nam, omdat hij in Parijs kapitaalcrachtige mensen ontmoet had, die hem voluit wilden steunen. En zo begon het avontuur van Les Bouffes du Nord. Brook kreeg een kleine, traditionele schouwburg, op de oude boulevards achter de Gare du Nord. Het was een gebouw dat we wat omvang en stijl betreft, het makkelijkst kunnen vergelijken met de Gentse Minard. Omdat een experimentele groep er een onderkomen in moest vinden, wilde Brook af van alle burgerlijke connotaties die deze architectuur vanzelf suggereert. Hij maakte een ruïne van het burgerlijk theater, en daarop bouwde hij het theater van de toekomst uit. Weg dus de pluche zetels en de gouden versieringen. Brook besloot om het stucco te laten afkappen en de zitjes te vervangen door kleine banken, zonder rugleuning. Het publiek zou natuurlijk wel met een verkrampde rug en stijve ledematen uit de voorstelling strompelen, maar wie zei dat theater 'comfortabel' moest zijn? Als theater zo essentieel is voor de geestelijke gezondheid van de mens, dan was ongemak een kleine prijs die men betalen moest voor geestelijke verruiming. (Trouwens, al zag alles er heel eenvoudig, ja armoedig uit, dat wilde niet zeggen dat de prijskaartjes plots een democratische duik namen. Geld en theorie zijn een constante contradictie gebleven bij de vergeestelijkte theaterleider.)

Pas in deze ontmantelde ruimte kon Brook zijn droom van een lege speelplek volledig waarmaken. Hij weigerde alle franje, alle versiering. Bij hem ging het om een uitgepuurd gebeuren. Daar er geen enkele steun was van de theatertechniek, bleef alleen de acteur over. Brook zou zich in zijn Centre International de Créations Théâtrales, opgericht in 1973, volledig concentreren op het spel van de acteur. Die moest zo direct en zo eerlijk mogelijk voor het publiek staan. Daarom stond men ook in een cirkel te spelen, op handbreedte van de toeschouwer. De cirkel van toeschouwers riep het beeld op van een stam, die zich verzameld had om te participeren met de uitverkorenen die over een magische kracht beschikten. Dat beeld van een primitieve maatschappij heb ik niet toevallig gekozen, want bij Brook speelde sterk de gedachte dat het primitieve ook het oorspronkelijke en dus het juiste en het sterke was. Hij hanteerde hierbij een wat simplistische, nostalgische sociale visie. Maar het schijnt dat alleen in zulk een context wijze mannen kunnen gedijen.

De studie van het acteren schreef zich van bij het begin in een heel andere gedachtestroom in. Brook zag de theatrale creativiteit als een schat die tot de hele mensheid behoorde. Het kon niet, zo vond hij, dat in de hedendaagse, postkoloniale wereld alleen de esthetische maatstaven van het Westen geldig waren. Brook wilde niet met de intelligentsia van Parijs, Londen of New York communiceren. Hij had

een romantische droom waarbij zowel de culturen van Afrika als Azië zouden bijdragen tot zijn onderzoek. Dus ging hij op zoek naar Afrikanen, en liet hij uit Japan Oida overkomen. Om het allemaal nog echter te maken, besloot hij om een grote tocht door Afrika te maken, in de hoop dat hij zou kunnen spelen in dorpen waar men nog nooit blank theater had gezien. Dat zou pas voor inzicht en verlichting zorgen. Essentieel theater wordt 'vanzelf' door de hele mensheid begrepen. De tocht werd gemaakt, de acteurs maakten zich behoorlijk belachelijk, de Afrikanen konden terecht aan deze gekke bende op hun dorpsplein kop noch staart krijgen en tenslotte gingen de spelers weer naar Parijs.

Afgaande op de intenties van Brook, kon je verwachten dat hij eropuit was om een uitgelezen schaar acteurs aan zich te binden. In het begin lukte dat nog aardig, vooral wanneer het om Engelsen, Amerikanen of Fransen ging. Zo werkte hij een tijd samen met Helen Mirren en Michel Piccoli. Maar deze ontmoetingen bleken kortstondig, net lang genoeg voor Piccoli om een belangrijke rol te spelen in *De Kersentuin*, b.v. Dit is nog altijd één van de hooggeprezen opvoeringen van Brook, maar het is wel een hele klus om te achterhalen in hoeverre er iets wezenlijks werd bijgedragen tot de ontwikkeling van de acteerkunst in het Westen. Piccoli was gewoon zeer goed, maar dat is hij steeds geweest, met of zonder Brook. Laat ik een vergelijking maken: met *Marat/Sade* liet Brook nieuwe mogelijkheden zien, bij Grotowski leerde men de getormenteerde expressiviteit van het naakte lichaam kennen. Maar in Parijs werd er gewoon zeer goed geacteerd, onder de leiding van een geïnspireerde, subtiële regisseur. Waar was hier het experiment, moest men zich afvragen. Het bestond er vooral in dat men de kunst van de scenografie van het toneel bande, en dat alleen enkele tapijten als vast onderdeel en als een soort handtekening werden toegelaten. Ook die tapijten behoren tot de dromerige visie op de wereld buiten Europa, want zij roepen even een tent van nomaden in een Aziatische woestijn op, en Azië is het gezegende continent van mystici, zieners en religieuze leiders. Dit verre continent is, in deze visie, de schatkamer van de spiritualiteit.

Door zijn romantische bevlieging voor de derde wereld, zag Brook af van één van de essentieelste elementen van de theatertraditie, waarin hij tot dan zo virtuoos had gepresteerd. Hij kon geen enkel belang meer hechten aan de kwaliteit van de taal. Oida of Bakary Sangaré radbraakten de Franse taal dat het een lieve lust was. Eigenlijk onaanvaardbaar, als men weet wat Brook in Engeland bereikt had met Alan Howard, Glenda Jackson of Paul Scofield. De taalmuziek had voor Brook plots alle aantrekkingskracht verloren. Dat het afgleed naar amateurisme, of gewoon naar onverstaanbaarheid, derde hem niet. Zijn wereldomvattende ambities waren veel belangrijker dan een goede spreektechniek.

Dit zou niet zo erg zijn als de acteurs die uit de andere tradities kwamen, voor een

onmiskerbare meerwaarde zouden zorgen. Maar neem nu het voorbeeld van Yoshi Oida. Hij werd gevormd in de traditionele toneelkunst van Japan. Hij wist dus dat zowel No als Kabuki stoelen op een reeks radicale principes die volledig vreemd zijn aan het Westen. Je kon veronderstellen dat Brook, langs Oida om, deze andere technieken zou integreren. Van wederzijdse bevruchting of van een verkenningstocht kwam echter niets in huis. Oida was blijkbaar zijn eigen traditie beu, en zodra hij in Parijs arriveerde had hij één ambitie: zo vlug mogelijk een Westers acteur worden. Het merkwaardigste is dat het bij die éne Japanse acteur gebleven is, alsof één icoon uit een andere traditie allang volstond voor de wereldambities van Brook.

In het midden van de jaren tachtig keerde Brook terug naar de opera. Het was de tijd dat dit genre naar nieuwe adelbrieven zocht, en dat er een diepe wens bij de smaakmakers bestond om uit de verroeste geplogenheden los te komen. Bij ons vat Gerard Mortiers slogan “Van opera theater maken”, deze nieuwe aanpak perfect samen.

Peter Brook besloot om één van de bekendste werken van het repertoire onder handen te nemen. Hij boog zich over *Carmen* van Georges Bizet. Maar deze partituur verdrinkt het dramatische verhaal in zeer veel pittoreske toevoegingen. Brook besloot om de kern van het verhaal te bewaren, en vroeg aan componist Marius Constant om de partituur te reduceren. Er werd veel geschrapt en alles werd herschreven voor enkele instrumenten. Door deze ingrepen was het mogelijk om *Carmen* in het kleine Bouffes du Nord op te voeren.

Daar Brook steeds een sterke pedagogische impuls heeft, besloot hij om uitsluitend met jonge zangers te werken. Het werd dus een workshop voor opera, en Brook werkte met drie verschillende casts. De zangers stonden in een vreemde omgeving: geen dure decors, geen uitbundige koren. Wat overbleef waren de stem en het acteertalent. De korte versie van *Carmen* was bijzonder krachtig, en Brook slaagde erin om van zijn zangers volwaardige acteerprestaties te krijgen. Het was, op dat punt in de geschiedenis van de operapraktijk, een kapitale datum. Brook bewees, voor wie het nog niet wist, dat zangers volledig geloofwaardig op de scène konden staan. Als twee rivalen vochten, dan vlogen de zangers al zingend in het zand en rolden tot tussen het publiek. Brook stelde een voorbeeld. Meteen stonden alle traditionele regisseurs zonder argumenten. Als opera geen overtuigend theater opleverde, dan had het niets met het genre van doen, wel met de verkeerde en luie opvattingen in de grote theaters.

Door de grote reputatie van Brook wekte deze opvoering even de indruk dat hij het hele operawereldje op zijn kop zette. Niets is natuurlijk minder waar, want Brook

behoort tot een hele groep bevlogen theatermakers die de opera een volledig andere gestalte hebben gegeven. Het gaat van Harry Kupfer over Giorgio Strehler tot Patrice Chéreau. De lessen van deze generatie hebben vruchten afgeworpen, en steeds vaker maken we het mee dat de basisproblemen van de operapraktijk opgelost zijn. Met andere woorden we staan niet meer verbaasd te kijken als een opera-acteur ons als vertolker van een personage overtuigt. Het is een nieuwe verworvenheid.

Toen Peter Brook in 1998 aanvaardde om Mozarts *Don Giovanni* te regisseren, ging het in zijn artistieke loopbaan om een andere uitdaging. Dit keer zou hij de volledige partituur respecteren. Deze beslissing valt makkelijk te begrijpen omdat het libretto van Da Ponte een stevige brok theater is. Mozart, de geboren opera-componist, is een geschenk aan elke regisseur. Dus aan tekst of muziek moest er door Brook niet geraakt worden.

Van het oude *Carmen*-experiment hield Brook, eeuwige leraar, de idee over om met jonge zangers te werken. Ook deze keer zou hij met verschillende casts werken. Het regisseren zou ook het vormen van nieuw talent zijn. Het resultaat was eerst te zien op het festival van Aix-en-Provence, waar men voor de productie niet echt warm liep. Ondertussen is de productie aan een wereldtournee begonnen, en zo kwam het dat Brooks *Don Giovanni* tijdens de maand januari in Brussel neerstreek.

Als we het over 'zien' hebben, dan hebben we veel gezegd, want in feite was er nauwelijks iets te 'zien'. We beleefden de nulgraad van wat een lezing van Mozarts meesterwerk kan zijn. Brook had een aantal van zijn principes netjes en braafjes toegepast, zoals dat bij uitgeleefde oefeningen gebeurt.

De scène was kaal en leeg (o, zuchten de Brook-adepten, daar heb je het weer: the empty space). Hij gebruikte enkele banken en twee schragen, alle in een fel rood geschilderd - de kleur van de passie? de kleur van de Spaanse corrida? Verder waren er een paar stokken, een enkele keer werden die wat gênant als een fallisch symbool gebruikt.

De volledige vertoning trachtte gebruik te maken van een minimum aan middelen: als er geduëlleerd werd, gebeurde dat met een paar stokken. Doodgaan werd gesuggereerd door een conventie uit het Oosters theater: twee helpers houden een doek voor de acteur en deze gaat af.

Een hoogtepunt van Mozarts opera vormt de finale van het eerste deel. De componist tovert dan een feest voor, waar op zeker ogenblik twee kleine orkesten in een verschillende maatsoort spelen. Gewoon één van de meest opwindende

momenten van het hele repertoire. Bij Brook was dat theatraal zozeer tot een non-event herleid, dat je je afvroeg of je dat muzikaal hoogtepunt wel had meegemaakt. Want, dit bewees Brook overvloedig, als je alle tekens tot een minimum herleidt, wordt ook het gegeven banaal en plat. Don Giovanni was niet veel meer dan een levensgenieter uit de provincie, die wat scharrelde met alle vrouwen die hij ontmoette. Op het einde, zo leek me, werd hij naar de hel gevoerd en daarmee was de kous af. Een terechte straf voor een moord, kon je nog denken. Maar wat wandelende standbeelden en het hellevuur vandaag betekenen, daar viel hier niets over te vernemen. *Don Giovanni* werd als gegeven dus bijzonder oninteressant. Brook was wellicht op de 'essentie' uit, maar, zoals dat zo vaak bij essentiejagers het geval is, liep dit uit op een totale verschraling.

Nog erger is het, wanneer Brook het verhaal niet spannend verteld krijgt. In de laatste scène van de opera zit Don Giovanni aan een rijkgevulde dis. Zijn knecht Leporello ziet scheel van de honger, en steelt al eens een kippeboutje - een klassieke situatie uit het Italiaans toneel. Deze passage werd bij Brook zo klungelig in elkaar gestoken, dat je nauwelijks doorhad waarover Leporello zich druk maakte.

Het zou nog iets gehad hebben als de lichaamstaal van de zangers rijk en gevarieerd was. Maar ook hier viel er niets te beleven. Integendeel, je merkte een totale esthetische achteruitgang tegenover de *Carmen*-opvoeringen van vijftien jaar geleden. Er waren bijzonder veel traditionele gebaren en houdingen te zien. Die komen uit het repertoire dat elke zanger onnadenkend meebrengt, en die steeds verschijnen als geen vaste regisseurshand ze van de bühne bant.

Bij deze *Don Giovanni* kwam je van een kale reis terug. Je had het werk gezien van een uitgeblust regisseur, die zelfs door deze prachtige muziek niet geïnspireerd was geraakt. (Stel dat een onbekend Belgisch regisseur zulk werk had durven afleveren, men zou over een schande spreken.) Geen champagne dus, geen lust, geen genot, alleen een diepe droefheid.

Nochtans hadden de jonge zangers Brook niet in de steek gelaten. De cast die ik aan het werk zag, was zonder meer talentvol. Er was een zeer grote homogeniteit en een voortreffelijke zangcultuur. Natuurlijk stak Peter Mattei als Don Giovanni er met kop en schouders bovenuit. Mattei zingt niet alleen bijzonder gevoelig en muzikaal, hij is ook een podiumbeest. Zonder regie, zoals hier het geval was, haalt hij ook de kastanjes uit het vuur.

Maar als we dan aan het werk denken, dat Mattei al eerder in Brussel heeft gepresteerd, dan is het des te pijnlijker om te zien hoe Peter Brook niet in staat is

geweest om voluit gebruik te maken van dit uitzonderlijk talent. De animale aanwezigheid en het subtiële acteerwerk van Mattei waren eerder in de Munt te zien, toen Mattei Harlekin vertolkte in *Ariadne auf Naxos*, of toen hij een paar maanden geleden de graaf was in een bijzonder intrigerende *Nozze di Figaro*. Mattei wordt of is reeds een vedette, dat straalt uit elke stembuiging, uit elk pianissimo zingen, uit elk dreigend gebaar. Zijn weg voert hem naar Londen, Milaan of New York. In Brussel hadden we het geluk om hem aan het werk te zien, vooraleer de rest van de wereld hem ontdekte. Of hij nog zal terugkeren, nu zijn gages regelrecht de stratosfeer inschieten, is nog zeer de vraag.<sup>1</sup>

Zoblijft er een gevoel van leegte over. Deze productie verdwijnt in het niets naast de subtiële lezing die Karl-Ernst Herrmann van hetzelfde werk geleverd had, nu meer dan tien jaar geleden in ditzelfde huis. En wie wilde ervaren hoe theateraal juist een opera kan zijn, moest dit seizoen niet naar Brook gaan kijken. In de Munt had de jonge Christof Loy een schitterend werk afgeleverd met *Le Nozze di Figaro*, en in Antwerpen had een ander jong regisseur, David McVicar, een boeiende versie laten zien van het theateraal veel moeilijkere *Idomeneo*. Ja, zo constateer je dan, de strijd die Peter Brook meent te moeten leveren, was vijftien jaar geleden relevant. Maar nu heeft de jonge generatie deze lessen wel geleerd, en ze laat de oude meester gewoon ter plaatse trappelen. Er staat, gelukkig maar, zeer veel jong talent voor de poort.

Eenzelfde gevoel van iets dat voorbij is, hing over de theateropvoering *Je suis un phénomène*. Brook had hiervoor een boek laten bewerken over een Rus die over een fenomenaal geheugen beschikt. Dat die bewerking naar het einde toe dramatisch mank liep, tot daar aan toe. Maar het concept bleek niet meer dan vlotjes in elkaar gestoken. De armoede is hier armoedig, en het kleine stel acteurs was van zeer ongelijke kwaliteit, ook al ging het om de trouwe kern rond Brook. Zijn Centre was nu gereduceerd tot een clubje vrienden, waarbij het nastreven van een uitzonderlijke kwaliteit allang niet meer op de agenda staat.

Zo dringt het zich des te sterker op dat Peter Brook zijn nadagen beleeft. Om eerlijk te zijn, hij had het zelf reeds aangekondigd in *Qui est-là?* Drie jaar geleden had Brook onder deze titel een erg persoonlijke versie van *Hamlet* gemaakt. Hij had er heel wat meta-theatrale bespiegelingen in kunnen verwerken. Drie scènes waren hierbij van doorslaggevend belang. Op zeker ogenblik onderbrak Brook het verloop van de actie door een acteur de beroemde oefening met de boog uit Meierholds biomechanica te laten uitvoeren. Daarna liet hij Oida de monoloog over Hecuba in het Japans spelen, waarbij Brook liet zien hoe een Japanner emotie speelt en Oida de kans kreeg om even op zijn eigen theatrale achtergrond terug te vallen. (Ik kan

het niet laten om erop te wijzen dat deze neokolonialistische manier van doen verstaat van de echte intensiteit van de grote Japanse meesters die we in Brussel in het Kabuki-spel hebben kunnen bewonderen.) Daarna wist Brook de klassieke teksten van Zeamu, de zeventiende-eeuwse Japanse theoreticus van het No-theater, als inleiding te gebruiken tot de beroemde passage waar Shakespeare het over de principes van het acteren heeft. Dank zij deze ingrepen kon Brook samenvattend iets zeggen over zijn preoccupaties. Het leek wel of hij duidelijk wilde stellen waarom het hem in zijn rijke artistieke carrière te doen was geweest. Daar hij verder uit de tekst van Shakespeare zeer sterk elke passage benadrukte over het doodgaan, kreeg deze voorstelling iets heel persoonlijks. Als ik door *Qui est-là?* sterk ontroerd werd, dan was dat wegens dat intense gevoel van afscheid nemen. Het was alsof je naar iemands testament luisterde. Het ging dus niet over Hamlet, maar wel over Peter Brook.

Zo zou ik de producties die na *Qui est-là?* kwamen, echt tot het late werk rekenen. Een kunstenaar blijft bezig, ook nadat zijn unieke mededeling reeds voluit gezegd is.

Of Brook veel invloed heeft, blijft een moeilijk te beantwoorden vraag. Voor de theaterliefhebber blijft de herinnering aan grote avonden. Maar ik zou niet zo goed weten, welke theatermaker zijn eigen, persoonlijke weg is uitgestuurd, dank zij Brook. Er blijven natuurlijk een aantal zinnen uit zijn boeken hangen. Zijn opmerking dat de strijd tegen de verveling de belangrijkste taak is van de regisseur en de acteur, raakt in al zijn eenvoud iets wezenlijks aan. Elke toeschouwer weet het maar al te goed: welk een zegen als men zich eens niet verveelt. Of er is de boodschap van die lege ruimte, die aanmaning dat het weglaten sterker kan zijn dan het overdadig toevoegen? Maar als Centre de Recherches zal de Bouffes du Nord zijn deuren sluiten wanneer Peter Brook ons verlaat. Want wat er al die tijd 'onderzocht' is, daar is het erg moeilijk om achter te komen. En een vaag onderzoeksprogramma leidt niet tot een verdere bloei.

Johan THIELEMANS

## NOOT

- <sup>1</sup> Ik heb zeer weinig over de muzikale kwaliteit van de *Don Giovanni*-opvoering gesproken. Dat heeft een goede reden. De opvoering vond een onderdak in het Koninklijk Circus. Het orkest zat in deze ruimte helemaal verloren. Ik zat beneden in de zaal, en moet bekennen dat ik over de interpretatie van de jonge Daniel Harding niets kan zeggen, wegens het simpele feit dat ik het Mahler Chamber Orchestra onvoldoende kon

horen. Het was dus een afwezige regie met een afwezig orkest. Dat is natuurlijk dubbel spijtig omdat iedereen deze piepjonge dirigent tipt als één van de grote beloftes voor de toekomst. Ik wil dus Daniel Harding graag in andere omstandigheden opnieuw beluisteren.

De productie stond dus duidelijk op de verkeerde plek. Ik mag er niet aan denken wat de toeschouwers ervan vonden, die helemaal boven tegen de nok van het circus moesten plaatsnemen.

Ik begrijp dat het economische motieven zijn, die de Muntdirectie tot deze beslissing hebben gebracht. Er kan zelfs een democratiseringseffect worden ingeroepen. Maar de stap komt op een bijzonder ongelukkig ogenblik. De schaalvergroeters, zoals Geert Allaert en Rudy Werthen, zijn overal aan de slag, met een noodzakelijke vermindering van de artistieke kwaliteit. De 'traditionele' huizen moeten dus goed uitkijken, en hun eigen artistieke profiel niet laten verwateren. Zij moeten het recht opeisen om op de juiste plek de artistieke producten te tonen. Deze *Don Giovanni*, zo kleinschalig als Peter Brook de opera had uitgewerkt, schreeuwde om de intimiteit van de Muntschouwburg. Neen, hier ging veel mis.