

**IVO VAN HOVE EN PETER MONSAERT
METEN ZICH MET O'NEILL,
EN VAN HOVE IS PAS THUIS BIJ MOZART**

Johan THIELEMANS

Teksten laten zich niet vastpinnen op één interpretatie. Het zijn betekenaars en Roland Barthes heeft erop gewezen dat zij los staan van een bepaalde vaststaande betekenis. Een schitterend voorbeeld van deze stelling leverden de twee recente opvoeringen van *Long Day's Journey into Night* op. Beide kunnen als 'trouw' aan het toneelstuk worden beschouwd, maar toch is de uitkomst van de artistieke arbeid heel verschillend. Bij *Theater Antigone* ging Peter Monsaert aan de slag. Met zijn acteurs heeft hij een standpunt tegenover elk van de personages ingenomen. Zijn lezing is een soort commentaar op de elementen van het stuk, zodat deze voorstelling zich afzet tegen de traditie. Of tegen een meer 'naïeve' lezing van O'Neills tekst. Hiermee bedoelen we de legendarische opvoering van het *National Theatre*, met Laurence Olivier in de hoofdrol uit 1971. (De productie van Michael Blakemore werd in 1973 voor de televisie vastgelegd, en is nu op dvd verkrijgbaar.) Daar vind je het decor zoals voorgeschreven door de auteur. Elk personage wordt zorgvuldig in zijn sociale context geplaatst. Elke acteur heeft een nauwkeurig afgelijnd personage neergezet, gestoeld op een psychologische ontleding van de tekst. De vader (Laurence Olivier) is flamboyant, kwetsend tegenover de andere familieleden, soms larmoyant als het over zijn eigen problemen en verleden gaat. Hij is duidelijk de oorsprong van het drama: zijn gierigheid heeft de familie in het verderf gestort. O'Neill, die hier zijn vader voor ogen had, geeft de oorsprong van het noodlot aan, wanneer hij vader Tyrone laat vertellen over de barre armoede die hij als kind heeft gekend. De 'schuldige' wordt hierdoor door de schrijver enigszins vrijgesproken.

Het is op dit patroon dat het stuk gebouwd is: er is aan de ene kant schuld (de verlopen broer, de drugsverslaafde moeder, de gierige vader), en daarnaast zijn er steeds momenten waarbij elk een rechtvaardiging vindt voor de pijnlijke toestand. Deze tegenkrachten werken als een onthullen van een geheim (volledig in de traditie van Ibsen). Ze laten het publiek ook toe om medelijden te hebben terwijl het machteloos toekijkt. De personages vechten tegen hun tekortkomingen. Dat gebeurt in een centrale scène waar vader Tyrone toenadering zoekt tot zijn zoon Edmond. Hij ziet dat hij in de lichter slechts één lamp laat branden om te kunnen sparen. Maar als hij er zich van bewust is, dat het niet spaarzaamheid maar de vermaledijde gierigheid is, die hem hier drijft, steekt hij alle lampen aan. Het is als een overwinning of een

ommekeer. Maar op het einde van het gesprek zal zijn ingesteldheid de bovenhand halen en draait hij de lampen weer los. Met deze eenvoudige handeling kan O'Neill de complexe en tegenstrijdige gevoelens laten zien.

De moeder is het grootste slachtoffer. In deze klassieke opvoering is zij terughoudend, wat zweverig, terwijl ze steeds de werkelijke situatie ontwijkt. Ze is 'poëtisch', maar die poëzie is een masker voor haar toestand. Het stuk laat O'Neill dan ook eindigen op een monoloog over haar jeugd. Als we tot op dat ogenblik reeds grondig overtuigd werden van het pijnlijk samenleven van de vier personages, dan biedt O'Neill ons nog een laatste emotionele kaakslag toe. De moeder gaat terug naar het verleden. Ze was in een nonnenklooster, ze speelde piano – ze mocht zelfs dromen van een carrière-, maar alles kwam op de helling te staan toen ze de steracteur James Tyrone ontmoette en op hem verliefd werd. Toen, zegt ze, voor die ontmoeting, was ik gelukkig. De moeder heeft hiermee de fatale foute keuze gemaakt, en haar leven is van dan af een mislukking geweest.

Ivo Van Hove heeft dezelfde instelling als Michael Blakemore. Alleen brengen de acteurs de personages meer naar zich toe. Het eerste deel sleept wat. Dat ligt voor een deel bij Marieke Heebink, omdat ze de tekst met iets te weinig nuance debiteert en zo terecht komt in een eentonigheid die tegen een psychologische spanning ingaat. In datzelfde eerste bedrijf blijft ook Gijs Scholten van Aschat heel terughoudend spelen. De enige die wat uit de band springt is Ramsey Nasser. Het tweede deel, waar het aandeel van de vader en de verlopen zoon groter is, zorgt voor meer dramatische momenten. Vooral Nasser bekomt een volledige controle over twee speelstijlen: hij combineert overtuigend theatraliteit en ingeleefd spel.

De acteurs worden zeker niet geholpen door de scenografie. Hoezeer ik Jan Versweyveld ook bewonder, in dit geval roepen zijn keuzes vele vragen op. Bij O'Neill gaat het om het verglijden van de tijd. Stap voor stap, van dag naar nacht, gaat de vloek zwaarder wegen. Versweyveld heeft echter voor een abstracte, zwartgrijze ruimte gekozen. Centraal staat er een ronde tafel. Erboven hangt een grote lampenkap die een fel wit licht afgeeft. Marieke Heebink zal bij veel van haar monologen op de tafel zitten, die dan als een soort altaar gaat werken. Maar deze eventuele symbolische laag voelt als te opzichtig aan. Verder is het toneel leeg, op een paar kamerplanten, een indrukwekkende spectaculaire trap en een tafeltje met drank na. Dat stukje realiteit staat dan haaks op de keuze om verder geen gebruiksvorwerpen te gebruiken. Wanneer er gedronken wordt is het 'echt'. Als er echter getelefoneerd wordt, moet de acteur in een hoekje gaan staan en in de ijle praten. Het is een bijzonder onhandig moment, waarbij de regie teruggrijpt

naar een cliché uit de nieuwe dramaturgie. Uit dezelfde esthetiek komt de beslissing om de acteurs in de ruimte te houden, ook als ze niet bij de actie betrokken zijn. Radicaal wordt deze keuze niet aangehouden, want soms mogen de spelers even naar de kleedkamer.

Bij de scene van vader Tyrone en het peertje met wat licht, doet Gijs Scholten van Aschat het helle licht uit, dat al van in het eerste deel royaal staat te branden, waardoor een kernmoment nauwelijks zijn effect heeft.

Bij Mary Tyrone speelt de piano een belangrijke rol. Wanneer ze bij O'Neill haar vingers over de toetsen laat gaan, verwijlt ze in haar jeugdroom. Het is een bitterzoet moment want de rest van de familieleden weten dan dat ze voor de moeder even niet bestaan. Maar bij Van Hove horen we veel pianomuziek bij de songs (onder meer van Randy Newman), dat wanneer de piano 'echt' wordt bespeeld door een onzichtbare Mary Tyrone, dit geen enkel auditief emotioneel effect meer heeft. Dat maakt deze opvoering tot een wat cerebrale oefening, waardoor een afstand en een kilte ontstaat tegenover het gegeven. Zo verrast deze aanpak bij dit stuk, daar waar Van Hove steeds voor de grote emoties heeft gekozen. Het komt natuurlijk zeer weinig voor dat je een voorstelling van Van Hove op zulk een reeks inconsequenties kunt betrappen. Het is alsof de artistieke arbeid iets te vroeg is afgebroken.

In Kortrijk, bij *Antigone* is de aanpak radicaal verschillend. Hier moet je vooral over een manier van lezen oordelen. Voor elke rol is een interessante ingang gevonden, die de voorstelling weghaalt van een realistische sentimentaliteit (die ongetwijfeld bij O'Neill dreigt.) Het is een radicale aanpak, waarbij regisseur en acteurs de grote risico's niet geschuwd hebben. Het verst is regisseur Peter Monsaert gegaan bij Mary Tyrone. Deze lijdende moeder, bij O'Neill zonder wilskracht, is hier omgetoverd tot een drama queen. Meteen is ze een sterke persoonlijkheid, die zich agressief staande houdt tegenover haar familieleden. Hierdoor krijgen de woorden van O'Neill een andere lading. Tania Van der Sande, in één van haar sterke rollen, weet haar replieken zo te plaatsen, dat ze een komische lading krijgen. Zij bouwt haar tussenkomsten vaak tot one-liners om, en zo wordt het stuk een bittere komedie. Door haar aankleding – vooral het te krappe badpak in het tweede bedrijf, - zien we Van der Sande commentaar op haar personage geven. De moeder krijgt hierdoor een extra-complexe laag. Ze is niet alleen larmoyant klagend. Deze vrouw heeft nog heel veel agressieve energie en laat zich niet in de hoek drummen. Het is een strijd bare vrouw, omringd door mannen die haar noodlot kunnen zijn. Waar O'Neill suggereert dat er toch liefde is tussen Mary en James, daar zitten we hier eerder in de toonaard van 'famille je vous hais'. De moeder kan je ook

zien als een monster, al zal pas later blijken wat haar excuus is. Dat staat radicaal tegenover de opvoering van Ivo Van Hove wanneer deze de acteurs rond de tafel laat staan en ‘ Home’ zingen. In Amsterdam verlangt men naar de familie, bij Monsaert is zoiets niet aan de orde. Eens het karakter van de moeder bepaald is, gaan de andere leden van de familie anders tegenover elkaar staan. De Vader (Jos Verbist) is hier een meer passieve persoon die wat hulpeloos toekijkt. Je kan zijn wanhoop volgen, als hij steeds merkt dat hij geen oplossing heeft. De schuldvraag van bij O’Neill blijft hierbij nochtans intact. De oudste zoon James junior krijgt bij Dominique Van Malder een flamboyante invulling. Hij zet zijn dik lijf in bij zijn strijd met zijn broer. Als hij in het laatste bedrijf terugkomt van zijn slemperijen, is hij heel en al wanhopige agressiviteit. De broederstrijd krijgt hierdoor een grote spanning: Van Malder zwalpt tussen de ambivalente gevoelens. Haat, misprijzen, schuld en liefde wisselen elkaar razendsnel af. Het geeft aanleiding tot heel heftige, fysieke confrontaties. De meest verrassende insteek geldt Edmund. De ziekte van de jongste broer – bij O’Neill tuberculose – wordt hier door Raven Ruell anders aangezet. Raven Ruell is natuurlijk een regisseur die hier acteert. Het geeft aan zijn interpretatie iets heel kwetsbaars, zeker tegenover het theatergeweld van Van Malder. Maar Ruell heeft voor een duidelijk teken geopteerd: hij krijgt regelmatig zenuwtoevallen. Trillend als een blad gaat hij zijn eigen frustraties uitschreeuwen.

Zo bekomt Peter Monsaert een voorstelling die haaks staat op de voorstellings-traditie van het stuk. We hebben te maken met een zeer zwarte komedie. Maar nergens gaat de lach ten koste van het gegeven. De pijn, de radeloosheid en de frustraties blijven intact. Bij Monsaert hebben we een voorstelling meegemaakt over een onmogelijke familie. Medelijden en begrip waarop de tekst van O’Neill afstevent, zijn hier niet aan de orde. De toeschouwer verlaat de zaal na een verblijf in de hel.

Peter Monsaert, die nu een hele reputatie opbouwt als filmmaker, dank zij *Off-Line*, bewijst hiermee dat hij een erg interessante toneelregisseur is. Het doet uitkijken naar andere grote opdrachten, die hopelijk zo vlug mogelijk komen. Regisseurs van dit kaliber heeft het Vlaamse theater dringend nodig.

De uitdaging bij Mozart

Kort na de première in Amsterdam van *Lange Dageis naar de Nacht*, was er in de Brusselse Muntchouwborg een andere regie van Ivo Van Hove te zien. Het gaat om *La Clemenza di Tito* van Mozart . Dit was voor het operahuis een heel bijzonder moment. In 1982 werd deze opera reeds getoond onder het directeurschap

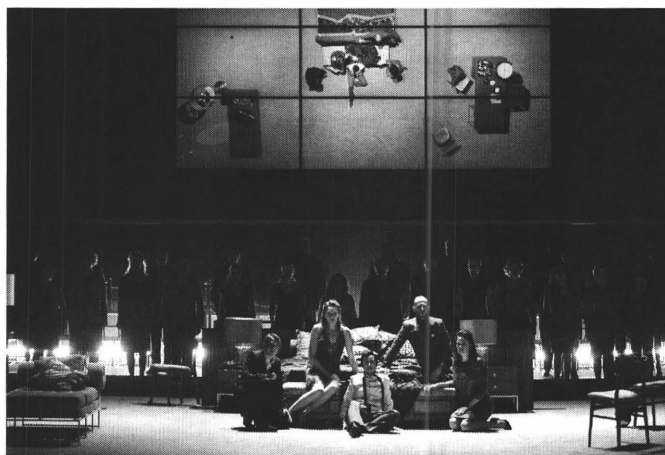
van Gerard Mortier. Dat was vast spannend want de opera is weinig bekend, en Karl-Ernst Herrmann tekende voor regie en scenografie. Het was meteen de eerste keer dat Herrmann buiten de Berlijnse Schaubühne ging werken, waar hij dan de scenografische rechterhand was van Peter Stein. Waarom Herrmann zich aan opera waagde, vindt zijn verklaring in zijn uitspraak dat hij het niet aandurfde om een toneelstuk te monteren, maar een opera regisseren vond hij veel makkelijker, omdat de componist reeds zoveel beslissingen had genomen. Wie natuurlijk ook gespannen naar deze première uitkeek, was Gerard Mortier. Dit was zijn eerste seizoen in de Munt, en hij had zich erg combatief opgesteld (zo kennen we hem). Maar opwindende voorstellingen beloven die zowel de muzikliefhebber als de theatertoeschouwer zouden boeien, was makkelijk. Maar de beloftes moesten ook in realiteit omgezet worden. Alle risico's die Mortier bij deze *Clemenza* had genomen, leverden, als afsluiter van zijn eerste seizoen, een voorstelling op die onmiddellijk verder ging dan de hooggespannen verwachtingen waarmaken. Deze *La Clemenza di Tito* was een triomf en ook een datum, want nu stond de Brusselse Munt meteen op de internationale kaart.

Voor de operaliefhebber bleef deze opvoering natuurlijk een referentie. Dat maakt dat een nieuwe enscenering voor de huidige directeur Peter de Caluwé opnieuw een risico was, want het stond als een paal boven water, dat bij de nieuwe productie een vergelijking zou gemaakt worden met dat roemrijke verleden. Peter de Caluwé deed een beroep op het team van Ivo van Hove (Versweyveld, Talden). De regisseur had al jaren geleden de wens geuit om het stuk van Mozart onder handen te nemen. Met deze opdracht ging een droom in vervulling.

Mozarts *La Clemenza di Tito* stelt zo zijn eigen theatrale problemen. Mozart schreef het werk in 1791, kort voor zijn dood. Het was een opdracht die uit Bohemen kwam, waar Leopold II gekroond werd. Het schrijven moest heel vlug gebeuren, want de opdracht bereikte hem in juni en de ceremonie was al op 6 september. De keuze viel op een tekst van Metastasio, de Italiaanse schrijver die menig libretto had geschreven. Op zijn teksten hebben veel componisten gewerkt, vooral zij die op zoek waren naar een opera seria. *La Clemenza di Tito* was als tekst erg gegeerd, want hij werd zo een veertigtal keer op muziek gezet. Maar Metastasio was nu reeds gestorven, zodat het niet hoeft te verwonderen dat Mozart vond dat er wat verouderde elementen in het libretto zaten. Vandaar dat de hofdichter Caterino Mazzolà de opdracht kreeg om een paar ensembles te schrijven. Mozart werd erg goed betaald, en leverde de opera af in 18 dagen (volgens zijn eerste biograaf Niemetschek). Het resultaat levert theatrale problemen op. Tussen de aria's zijn er lange recitatieven, die niet eens door Mozart maar wel door zijn



La Clemenza di Tito © Baus/De Munt



La Clemenza di Tito © Baus/De Munt

leerling Süssmayr zijn geschreven. Vandaar dat de opera niet tot de grote favorieten van het publiek behoort.

Het verhaal heeft een karakteristiek aspect. Er wordt tegen een keizer gecomplooteerd door diens beste vriend Sesto. De potentiële terroristen worden ontmaskerd. Een straf volgt er niet, want de keizer schenkt vergiffenis – wat door de schuldigen als een grote straf wordt ervaren. De keizer toont echter dat hij een goede vorst is. Vanaf de zeventiende eeuw was zulk een thema erg in trek. Het eerste deel van de opera laat zien welke motieven de moordenaars hebben. Het complot wordt gedeeltelijk uitgevoerd en het Capitool wordt zelfs in brand gestoken. Het tweede deel van de opera laat het langzame psychologische proces zien van keizer Titus die zijn valse vriend zou moeten straffen.

De opvoering van Van Hove heeft een aantal bekende elementen. Het verhaal wordt in een eenheidsdecor getoond en boven het gebeuren hangt een groot videoscherm. De ruimte is opgedeeld in drie plekken: de werkkamer van de keizer, een groot bed als centrale blikvanger en een zithoek. In het eerste deel is deze samengestelde kamer – waarin elk element strikt realistisch is- netjes en op orde. In het tweede deel, na de catastrofe in het Capitool en de mislukte opstand is de ruimte chaotisch geworden: de verwoesting is binnenskamers. Dit alles draagt de stempel van Jan Versweyveld.

De videobeelden spelen echter een zeer belangrijke rol. Yal Tarden heeft een aantal camera's in de speelruimte verstopt. Er zit er zelfs één in de toneeltoren. De hele vertoning door zullen de camera's de actie vanuit de meeste hoeken in beeld nemen. We kunnen zowel de zangers als hun beeld bekijken. Maar de schermen dienen niet alleen om vergrote gezichten te tonen. De camera schuimt voortdurend de ruimte af en toont details van het ingewikkelde decor. Soms is er dan niets bijzonders te zien, een soort leeg beeld terwijl de camera op weg is naar de plek van een conflict. Vaak is de zoekende camera fascinerend. Hij dwaalt tijdens een conflictscène over de kamer, en komt op het juiste ogenblik op een mes terecht, dat een belangrijke rol speelt. Zo scheidt het camerawerk een parallelle lezing van het gebeuren. De videobeelden worden hierdoor meer dan ooit een vitaal onderdeel van de vertelstrategie en zijn deel van een begeleidend scenario.

Van Hove heeft er voor gekozen om zo goed als alle recitatieven te bewaren, al worden ze vaak ingekort. Het ging hem er duidelijk om deze teksten tot onderwerp van het theatrale gebeuren te maken. Bij het operagebeuren zijn er reeds veel regisseurs danig aan de slag gegaan om van deze recitatieven overtuigende

toneelmomenten te maken. De componisten hebben wel een beperkte ondersteuning langs een continuo geschreven, maar als het op interactie tussen de zangers/acteurs aankomt, dan kunnen regisseur, klavecijnist en dirigent afspreken aan welk tempo en met welke stiltes ze de partituur een grotere theatrale en psychologische slagkracht geven. Er zijn in het verleden prachtige voorbeelden geweest, vooral in de aanpak van de barokopera. Men kan zelfs stellen dat de arbeid op het recitatief één van de kenmerken is van de vernieuwde operabenedering. Dertig jaar geleden heeft de Amerikaanse regisseur Peter Sellars interessante oplossingen voorgesteld in Händels *Giulio Cesare in Egitto*. Andere regisseurs zoals Patrice Chéreau hebben daar op doorgewerkt. Zo heeft hij de zangers alle ruimte gegeven in zijn productie van *Così fan tutte*. Onlangs heeft cineast Michael Haneke voor dezelfde opera er nog sterker voor gezorgd dat de tekst door lange, gedragen stiltes werd onderbroken. Zoiets laat ruimte voor een grote psychologische interactie. Het veronderstelt ook dat een zanger een zeer nauwe samenwerking heeft met de begeleidende en steunende musicus. In andere woorden: al deze regisseurs zoeken naar een manier om een recitatief spannend te maken.

Bij *La Clemenza* had Van Hove ook hier een belangrijke rol weggelegd voor de camera. Het moeilijkste deel van de opera schuilt in die momenten waarbij we eerst weten dat de keizer zijn potentiële moordenaar heeft ontmaskerd en we dan merken hoe Titus toch niet tot wraak overgaat. Hierbij zijn het vooral de tegenspelers die zingen, terwijl Titus luistert. De aandacht gaat dan in andere opvoeringen naar de zanger, niet naar de luisterende keizer. Maar bij Van Hove komt alle aandacht op de zielerorselen van Titus te liggen. Hij wordt heel de tijd in close-up genomen. Op deze manier blijft de focus op de keizer vallen, en is hij stilzwijgend de volwaardige tegenspeler van zijn zingende collega. Dat kan alleen overtuigend zijn, wanneer de zanger die de partij van Titus vertolkt, een uitzonderlijk acteur is. Sterker nog: een acteur die weet wat het minimale acteren voor een camera is. Ik zag als vertolker Kurt Streit, en Van Hove vond bij hem de ideale uitvoerder van zijn theatrale ideeën. Terwijl de andere personages ofwel spreken of een aria zingen, zien we groot op het scherm hoe de woorden bij Titus aankomen. Er speelt zich op zijn gezicht een heel psychologisch woordeloos conflict af. We zien hem innerlijk standpunten innemen tegenover de woorden van zijn tegenspeler. Meteen heeft de toeschouwer een dubbele reactie: hij volgt de actie zoals Mozart (en zijn helpers) die hebben uitgeschreven, maar hij krijgt er op de koop toe, dank zij perfect stil spel, nog een laag bij. Wat een acteur is Streit, denk je dan.

Dit samengaan van muziek, scenografische ruimte en beeld levert een bijzonder spannende *Clemenza di Tito* op. Op elk moment ervaart de toeschouwer de inspiratie

van de regisseur, die intelligent en secuur het gegeven op het toneel zet. Hij heeft, en niet alleen voor de rol van Tito, ervoor gezorgd dat de zangers geloofwaardig op de scène staan. Dat is het resultaat van een doorgedreven arbeid, die alleen maar bewondering afdwingt. Deze versie van *La Clemenza* is gewoon overrompend.

Het is interessant om deze productie te vergelijken met de iconische versie van Karl-Ernst Herrmann. Ze markeren beide een bepaald moment in de opvoeringsgeschiedenis. Bij Herrmann bespeurde men een grote nostalgie naar het verleden en de traditie. Vandaar dat zijn aankleding naar Rome verwees, met een verwijzing naar koepels, zoals die in de baden van Hadrianus nog te zien zijn. Zonder enige twijfel had zulks te maken met zijn Duitse achtergrond. Bij hem ging het in wezen over een herstel, nadat de cultuur verwoest was door de Tweede Wereldoorlog. Vandaar dat hij in zijn aanpak teruggreep naar schilderijen, tekeningen en objecten die elk vibreerden dank zij hun historisch aura. Deze vorm van reconstructie kreeg wel een sterk hedendaags visueel karakter omdat Herrmann een beroep deed op de nieuwste lichttechnieken – die toen in ons land niet ingeburgerd waren en die hij uit zijn werk bij de Berlijnse Schaubühne naar Brussel had meegebracht. Achteruitkijken ging bij hem gepaard met vooruitkijken. Ook hij streefde bij zijn zangers naar waarachtigheid, maar hanteerde daarbij een lichaamstaal die erg gestileerd was, een verheugd realisme.

Bij Ivo van Hove hebben we een volledig andere benadering. Een culturele nostalgie is aan hem niet besteed. Vandaar dat hij van Jan Versweyveld een toneelbeeld krijgt, dat op geen enkele manier naar het verre verleden verwijst. Merkwaardig is echter dat het decor geen hedendaags design gebruikt, maar eerder de sfeer heeft van een slaapkamer met een artdeco toets. Zo zijn de personages erg modern maar niet helemaal hedendaags. Van Hove heeft daarbij een grote filmcultuur, en in vele voorstellingen heeft hij met de filmtraditie gewerkt. In deze opvoering heeft hij met zijn zangers naar een waarachtigheid gezocht die bij een filmrealisme aansluit. Het introduceren van camera en videobeeld dwingt van de zangers een andere aanwezigheid af. Het kleine wonder is dat alle zangers er volledig op ingaan, van een grote solidariteit met de regisseur getuigen en zijn ambitie volledig waarmaken. Zo is deze voorstelling ook een toetssteen, en toont ze dat je het onverwachte van hedendaagse operazangers mag verwachten.

Als we de O'Neill naast de Mozart leggen, dan zijn er grote verschillen te merken. Bij O'Neill ontbrak dat verrassende, en kreeg je een degelijke, wat klassiek aandoende versie. Er ontbrak het gevoel van een innerlijke noodzaak, zelfs bij de buitengewone acteurs van Toneelgroep Amsterdam. Bij Mozart leverde Van Hove

een voorstelling af met een heel ander karakter. Hier voelde je de uiteenzetting van de regisseur met een wat weerbarstige stof. *La Clemenza* was iets dat moest veroverd worden. Het was trouwens een opera die al lang op het verlanglijstje van Van Hove stond. Hij bekende zelfs dat hij eindelijk een opera kon doen waarvoor hij voluit zelf gekozen had. Zo is *La Clemenza di Tito* niet alleen een belangwekkende voorstelling binnen de opera, maar ook een hoogtepunt in het artistiek parcours van regisseur Ivo van Hove. Peter de Caluwé zal wel erg tevreden zijn. De *Tito* van Herrmann is hiermee niet vergeten, maar deze van Van Hove is een volwaardig alternatief. De Munt heeft blijkbaar geluk met Mozarts *Clemenza di Tito*.