

FACTORY 2: KRYSZTIAN LUPA'S HOMMAGE AAN ANDY WARHOL

Op elk Kunstenfestivaldesarts zijn er een paar voorstellingen die het festival memorabel maken. In 2011 was dat het geval met *Life:Reset/ Chronique d'une ville épuisée* waar een ruim publiek de jonge Belgische regisseur Fabrice Murgia ontdekte. Een ongemeen sterke avond viel er te beleven met de solo met een ellenlange titel van Fabian Hinrichs op tekst van René Pollesch. De passage van de Poolse sterregisseur Krzysztof Lupa was van een heel andere orde, maar zijn theatermarathon *Factory 2*, zo een zeven uur lang, zal even sterk bijblijven.

Over de Factory kan men lezen in de biografie van Victor Bockris gewijd aan Andy Warhol. Dat deed ook de Poolse sterregisseur Krzysztof Lupa. Hij vond de verhalen rond het mythische atelier van Andy Warhol fascinerend, en ergens vond hij dat er een artistieke verwantschap was met zijn manier van theatermaken. Voor wie vroegere producties van Lupa kent is dat merkwaardig, want wat hij jaren geleden in deSingel had getoond – een bewerking van een roman van Dostoëvski, was heel klassiek, en, om eerlijk te zijn, eerder braaf en saai. Als we hem in een Poolse context plaatsen: lang niet zo revolutionair als Kantor (van wie hij zich een leerling noemt) en ook niet zo wild als Warlikowski (die hij als een leerling beschouwt). Maar het moet onmiddellijk gezegd: met deze hommage aan Warhol toont Lupa dat hij een reuzestap heeft gemaakt. Ik zie een andere regisseur.

Warhol had zijn atelier in zilver laten schilderen. Hij maakte er zijn schilderijen, en hij filmde er prenten die tot de bekendste voorbeelden van de underground-film uit de jaren '60 behoren. Eén film heeft Lupa gebouwd. Het gaat om *Blowjob* uit 1963. Warhol had op straat een jongen ontmoet en hem voorgesteld om in zijn film op te treden. Het zou gaan om een blowjob, een homoseksuele praktijk die toen tot de verboden handelingen behoorde. De titel alleen al was een taboe. Warhol had de inval om tijdens de fellatio alleen het gezicht van de jongen te filmen. Zo maakte hij een documentaire over het gelaat tijdens de lustbeleving. Het is, kwa beeld, een zeer koele film, en alleen de titel zorgt ervoor dat hij kan aanstootgevend zijn.

Lupa is van deze film uitgegaan, en hij laat hem ook bij het begin van zijn voorstelling zien, als citaat. Daarna toont hij een ingebeelde situatie in de Factory, waarbij de echte medewerkers, en de *superstars* onder elkaar kibbelen. Deze *superstars* waren mannen en vrouwen, heel vaak van zeer rijke families, die rond Warhol hingen om in één van zijn films te mogen meespelen. Hij kon hen doen geloven dat dit voor hun verdere carrière belangrijk was, een opstapje naar Hollywood zeg maar. Vandaar dat hij ze voor hun deelname nooit betaalde. Warhol was

slim, sluw, manipulatief, cynisch, gierig. Eén van zijn best bewaarde geheimen was dat hij, die van Tsjechische afkomst was, ook nog katholiek was – iets wat niet meespeelde in zijn officieel leven van kunstenaar.

Bij Lupa zit een kleurrijke fauna op het toneel. Zijn aanwezig onder meer Malanga, Edie Sedgwick, Brigid Berlin, Freddie Herko, Paul Morrissey, Candy. Dank zij Warhol zijn het namen die bij aficionados van de toenmailge avant-garde nog veel klank hebben.

Bij Lupa zitten ze allen samen en praten en vrijen. Veel beklivendst valt er niet te beluisteren. De toeschouwer moet toekijken, en observeren. Het is een stukje theater tussen het postdramatische en een realistische imitatie. In deze plotloze toestand komt dan een Indische goeroe op bezoek. Hij zegt geen woord, maar kan tenslotte ertoe overhaald worden een tempeldans uit te voeren. Bij deze passage ziet men hoe kritisch-ironisch Lupa tegenover de gebeurtenissen staat. Om het allemaal 'authentiek' te maken, brengt de goeroe een muzikant mee. Die blijkt op een didgeridoo te kunnen spelen, maar Australische aboriginals of Indische priesters zijn voor Warhol en zijn bende allemaal gelijk.

In het eerste deel is Warhol een figuur die zwijgt. Hij kijkt toe en laat de actie aan zijn bewonderende volgelingen over. Je ziet dus in deze lange passage (twee uur dertig) niemand werken – ook Warhol niet. Men zit, men lummelt wat, men praat, men danst. Dan verlaat iedereen het toneel op één acteur na. Hij is naakt en ligt op de rode sofa – op zo een sofa werden intieme scènes gedraaid. De acteur speelt de rol van Eric, de meest duidelijke homofiguur in dit bonte zootje. Hij begint aan een lange monoloog. Hij wordt gefilmd en wij zien zijn beeld op een reuzegroot scherm. Wat hij zegt, is weer niet belangrijk. We zien iemand die zijn eenzaamheid becommentarieert. Hij is in feite graag alleen, praat graag tegen zichzelf, maakt aanstalten om zich te masturberen (maar zover laten de Poolse acteurs het niet komen). Op zichzelf geen belangwekkende scène, kan men zeggen, want al gaat het om een soort biecht, toch kan men niet van psychologische diepgraverij praten. Maar de acteur¹ ligt volledig ontspannen, neemt meer dan rustig de tijd, laat tussen zijn zinnen pauzes binnensluipen en bekijkt voortdurend zijn gefilmd beeld. Het is een moment waarin je volledig de narcistische kant van het gebeuren ziet. Het is voyeurisme, maar waar de voyeur alleen zichzelf ziet. Er gebeurt dus niets en alles is een uiting van verveling. Maar, als een wonder, neemt de acteur de toeschouwer volledig mee. Het is het hoogtepunt van dat eerste deel, alleen dank zij de intuïtie van een begenadigd jong acteur.

Je kan dat eerste deel zien als een reconstructie van de originele Factory. Al lijkt het erop, toch is hier veel wat niet klopt. De personages die hier samenzitten, behoren tot verschillende periodes van Warhols leven. Als Lupa zegt dat hij de dag van de vertoning van *Blowjob* heeft gekozen, dan is dat tot op zekere hoogte een vals spoor. Edie Sedgewick bijvoorbeeld, het tragische lid van de Factory, behoort op dat ogenblik nog niet tot het gezelschap, maar zit hier wel mee te kijken.

Meteen duidt dit op een wezenstrek van deze voorstelling. Het gaat heel duidelijk om een theatrale situatie, opgebouwd uit elementen van de werkelijkheid. Dat brengt met zich keuzes, waaruit de houding van Lupa tegenover Warhol moet blijken. Het is dan zeer merkwaardig dat hij twee mensen ten tonele voert, die op zeker ogenblik voor Warhol erg belangrijk waren en er zoveel over verzwijgt. Het gaat dan over de genoemde Edie Sedgewick en over Freddie Herko. Na hun passage in de Factory hebben ze beiden zelfmoord gepleegd. In het geval van Herko heel letterlijk, want hij is al dansend uit het raam gesprongen – zijn wanhoop wordt in verband gebracht met zijn kapotte relatie tot Warhol. Edie Sedgewick, het rijke, mooie meisje, heeft zichzelf de dood ingejaagd door alcohol en drugs. Dat zijn de duistere kanten van die vreemde utopische gemeenschap die zich rond Warhol in de Factory had gevormd. We weten dat Warhol heel onverschillig stond tegenover zulke gebeurtenissen. Van hem is de opmerking bekend dat hij het betreurde dat deze vrienden hem niet verwittigd hadden, want dan had hij hun zelfmoord kunnen filmen. Maar over deze overlijdens vernemen we niets. Dat Lupa deze bittere anecdotes wegsnijdt, kan er alleen maar op wijzen dat we hier toch te maken hebben met een betwistbare hommage aan de prins van de Popart en de decadentie. Het wordt dan een gevaarlijk rare poppetjes kijken, terwijl iedereen die wat in de biografie van Warhol graaft, weet dat Lupa gewild aan de oppervlakte blijft.

Dat brengt ons vanzelf naar het allerlaatste beeld van de voorstelling. Iedereen komt op de scène voor een groepsfoto – de familie is herenigd. Maar de fotoshoot eindigt op dat verrassende beeld dat Warhol wordt neergeschoten. Hiermee krijgt hij wel recht op een zij het vluchtige tragische lading.

Maar voor we aan het einde van de voorstelling zijn, is er veel gebeurd. In het tweede deel neemt Lupa de vertoning sterk in handen. Nu wordt de voorstelling hoofdzakelijk een opeenvolging van dialogen. Een sterk theatermoment is het telefoongesprek met Brigid Berlin. Zij belt Warhol op om hem over de doodstraf te spreken. Een ogenblik denk je dat dit zal leiden tot de doeken van de elektrische stoel. Maar nee, de monoloog van Brigid ontardt in een lange litanie over haar schoonmaakziekte. Terwijl ze doordatelt, begint Warhol aan een doek. Merkwaardig is dat we de acteur met verf aan de slag zien, maar dat het overduidelijk is dat

het doek dat hij maakt niets vandoen heeft met de echte Warhol. Van zeefdruk is er zelfs geen suggestie te bekennen. Het doek ligt op grond, en er zijn zowaar enkele gebaren die verwijzen naar de driptechniek van Pollock. Wat we zien is hoe Brigid nood heeft aan contact, terwijl Warhol verstrooid naar haar woorden luistert. Voor de toeschouwer gaat het eerst van irritatie – de litanie duurt te lang – naar genieten van een stukje perfect gebrachte komedie. Als het dan pauze is, horen we Brigid nog altijd verder praten, en buiten de zaal stoten we op het décor, dat we net op het scherm gezien hadden, en zien we Brigid eindeloos doorgaan. Omdat het in het Pools is krijgen we zelfs een tekst toegestopt, in het geval we zouden willen verder luisteren. Lupa wil ons dus verrassen en slaagt daar wonderwel in.

In de andere delen van de voorstelling gaat het verder met kortere taferelen, die verwijzen naar verschillende films. Op zeker ogenblik krijgen we een glimp te zien van *Chelsea Girls*, de film die bekend is voor de radicale toepassing van de split screen. Op het toneel hebben we een mislukte vrijscène tussen Paul en Edie, een komische improvisatie tussen drie vrouwen, en een monoloog van de 'paus' waarbij de acteur de paus gewelddadig laat optreden tegenover een vrouw.

Het allerlaatste deel heet dan ook improvisatie – omdat dit een techniek is die Lupa graag zelf hanteert. Op dat ogenblik voltrekt zich een soort symbiose tussen de twee kunstenaars en dat niet alleen omdat Warhol zelf deze open methode toepaste. Lupa verschijnt nu zelf op het toneel, en neemt de plaats van Warhol in. Hij drijft het ritme op, of geeft teken dat het gedaan is. Hijzelf beschouwt dit als een illustratie van zijn acteurstheorie. Maar daar de voorstelling een internationale carrière heeft (ze was al te zien in Parijs en New York), moet hij hier een beetje vals spelen, daar alles gebonden blijft aan de boventitels.

Bij het laatste beeld, de familiefoto, horen we de prachtige song van Kris Kristofferson *Me and Bobby McGee*, gezongen door Janis Joplin. Het is een aangrijpend lied, maar de band met Warhol is erg dunnetjes, want als Warhol staat voor New York, de Oostkust en drugs dan is Joplin één en al drugs, Westkust en Californië. Misschien ziet Lupa het vers: "Freedom is just another word for nothing left to lose" als een passende moraal. Daarna, terwijl we buitenwandelen, horen we nog Lou Reed met *Walk on the Wild Side*, waarmee we weer bij één van de leden van de Warhol-entourage zijn, al is hij niet op het toneel verschenen.

In zijn geheel is dit een vreemde avond in het theater. Er hangt over de hele voorstelling een sfeer van nostalgie. De kwaliteit van het getoonde staat echter buiten kijf. Lupa heeft rond zich een schare uitstekende acteurs en actrices verzameld. Ze beschikken allen over een sterke aanwezigheid. Hierdoor kunnen ze

in eindeloze variatie op stilte en rust spelen. Ze komen op het speelveld en je kijkt naar hen. Ze beheersen volkomen de techniek van de totale inleving en de transformatie. Lupa beweert dat je zijn acteurs als mensen ziet, maar dat is niet helemaal waar. Het sprekendste voorbeeld daarvan is Piotr Skiba (van hem ken ik toevallig de naam). Zijn houding, zijn witte pruik, zijn gestamel roepen volledig de figuur van Warhol op. Maar als de acteurs komen groeten en Skiba zijn pruik aftrekt, staat er een persoon op de planken van wie je eerder tijdens de lange theatertocht die *Factory 2* is, geen glimp hebt gezien. Zo beweegt deze voorstelling zich volledig in de traditie van Stanislavski, en biedt Lupa een sterk staaltje van ingeleefd realisme. Op vele vlakken levert dit een adembenemende voorstelling op.

Johan THIELEMANS

NOOT

- 1 In het programmaboekje en op internet vind ik nergens de echte rolverdeling. Je leert dat Lupa de verantwoordelijke is voor de voorstelling, en dan volgt een grote groep namen: de leden van zijn ensemble. Ze leveren wel grote kwaliteit, want anders zou deze lange voorstelling niet tot op het einde kunnen boeien, maar over hun specifieke taak krijg je geen informatie. Omdat ik de bijdrage van acteurs belangrijk vind, protesteer ik daartegen. Ze verdienen stuk voor stuk geïdentificeerd te worden. Het vermelden dat ze tot Lupa's troep behoren, is ontoereikend. Ook belangrijke regisseurs leven slechts bij de gratie van het talent van de verschillende spelers. Het is een kwalijke praktijk die je in het hedendaags theater meer tegenkomt. Vandaar dat ik op dit punt van mijn verhaal alleen kan zeggen dat deze acteur, die ons van een schitterend moment laat genieten, anoniem moet blijven.

'T ARSENAAL SPEELT "DRIE ZUSTERS"

Wie beweerde al weer dat het hedendaagse theater geen "repertoire" meer brengt? Binnen een tijdspanne van hooguit een paar maanden zagen we spannende producties van Ibsens *Spoken* (Toneelgroep Amsterdam), Claus' *Bruid in de morgen* (NTGent), Camus' *Caligula* (Het Paleis), Shakespeares *Othello* (Laika), en Tsjechovs *Drie Zusters*.

't Arsenal uit Mechelen dat zich trouwens profileert als een gezelschap dat zich toespitst op klassiek en hedendaags repertoire bracht tijdens het seizoen '10-'11 een boeiende productie van *Drie Zusters*. Van de vier bekende klassiekers van Tsjechov is *Drie Zusters* wellicht het stuk dat het meest typisch is voor de stijl en de thematiek van zijn werk. Een onbestemd verlangen en een nostalgie voor het verloren geluk bepalen volledig de weemoedige stemming in dit stuk. De drie zusters dromen ervan naar Moskou te gaan maar dit is slechts een concretisering van het ongrijpbare geluk. De personages cirkelen haast doelloos rond elkaar. Terwijl de drie zusters nog dat onvervulde verlangen koesteren, vertegenwoordigt de verzopen legerarts een illusieloos cynisme. De jonggetrouwde Masja wordt verliefd op de batterijcommandant Versjinin, maar ook deze onmogelijke relatie veroorzaakt slechts desillusie.

Regisseur Michael De Cock realiseerde een beklijvende, eigentijdse enscenering. Hij plaatst het stuk in een eenvoudig, gestileerd decor (Stef Depover) van houten planketten die herhaald worden in de schaarse zetstukken – een bank, een stoel.

De voorstelling begint met Anfissa (Hilde Van Haesendonck) die een Duits lied zingt over de jeugd die nooit weerkeert. Dit zet meteen de juiste toon van melancholie die het stuk kenmerkt.

De cast hanteert een opvallend hedendaagse acteerstijl waarbij zij vaak recht naar het publiek toe spelen. Grote afstanden tussen de personages beklemtonen de eenzaamheid, behalve in het geval van de zusters, wier lot verbonden is. Er is overigens een pakkend slotbeeld waarin zij alle drie dicht bij elkaar klitten.

De Cock zoekt een evenwicht tussen de verstilde toonaard die dit droefgeestig stuk vraagt en een sterke, fysieke expressiviteit. Af en toe zijn er heftige uitbarstingen, zoals op het einde wanneer bij het afscheid Masja op Versjinin springt, zich wanhopig aan hem vastklampt en de andere zussen haar slechts met veel moeite losrukken. Ook Andrej (Michael Vergauwen) heeft zo'n pakkend, verscheurend