

IVO VAN HOVE: FILM EN FASCINATIE

Johan THIELEMANS

Ivo van Hove deelt met vele collega's in binnen- en buitenland een fascinatie voor film. Het is een hedendaagse trend om filmscripts te gebruiken als theatertekst. Het is bijna een impliciete kritiek op de hedendaagse toneelliteratuur, want de theatermakers vinden dat de thema's aangesneden in de filmproductie van de voorbije veertig jaar prangender en relevanter zijn dan wat er in recente toneelstukken te vinden is. Zo manifesteren de theatermakers meer dan hun liefde voor het filmgenre, maar houdt hun keuze ook een impliciete kritiek in. Op dit ogenblik grijpt men terug naar het werk van cineasten uit het verleden, terwijl het meest interessante voorbeelden van dramatische schrijftuur te vinden zijn in de Amerikaanse televisieseries, vaak geproduceerd door HBO. Is het dan nog lang wachten op de toneelversie van *The West Wing*, *Mad Men*, *The Sopranos* of *The Wire*? Als ik in de glazen bol kijk, dan lijkt hij mij te vertellen dat over tien of twintig jaar uit de enorme rijkdom van Aroon Sorkin, David Simon of David Chase zal geput worden. Zoals Ivo van Hove mij vertelde: de beste schrijvers azen op een televisieserie omdat daar meer geld valt te verdienen.

In deze algemene context is het dan niet zo uitzonderlijk dat Ivo van Hove een merkwaardige relatie met film heeft en hij die liefde in zijn theaterwerk wil betrekken.

Als student volgde hij stipt het aanbod in de *art et essay*-zalen van Brussel of Antwerpen, en was hij daar vaker te zien dan in Vlaamse theaterzalen. Zijn filmhelden waren Bergman, Fassbinder, Sirk of Bertolucci. Vooral diens *Last Tango in Paris* had een diepe indruk op hem gemaakt. Uit deze films zijn hem beelden, atmosferen en conflicten bijgebleven. Hij beschouwt ze als een soort reservoir waaruit hij soms jaren later nog kan putten. Later werd hij ook aangetrokken door de filmscripts zelf: film als tekst. Het eerste directe voorbeeld is *Koppen*, een indrukwekkende voorstelling naar *Faces* van John Cassavetes. Dezelfde filmmaker leverde hem jaren later de schitterende voorstelling *Opening Night* op.

Ook Ingmar Bergman wist Van Hove te inspireren. Voor *Scènes uit een Huwelijk* ontwikkelde hij samen met Jan Versweyvelde een volstrekt theatrale situatie. Die duidde meteen aan dat Van Hove een grote afstand nam tot de film. Het speelvlak werd ingedeeld in drie grote kamers. De materialen die gebruikt werden, leken erg goedkoop: muren uit jute. Elke kamer had zijn eigen fysieke karakter. In elk ervan werd er tegelijk gespeeld, zodat geluiden van de ene kamer de andere

binnendrongen. Terwijl er in een kamer erg intiem gesproken werd, of zelfs gezwegen, werd het publiek opgeschrikt door geluiden van een heftige ruzie ergens anders in de ruimte. Het simultane van de acties doorbrak de lineaire structuur van de film. Daarbij moesten de acteurs per avond een aantal keren dezelfde scène spelen, daar het publiek in kleine groepjes was ingedeeld. In een tweede deel van de avond werden alle muren verwijderd, en leverden de acteurs zich over aan een oeverloze ruzie op een quasi leeg toneel. Ook hier bleven de dialogen door elkaar. Het geweld van lichamen en stemmen leverde een virtuoos en opwindend stuk theater op. Het geheel werd afgerond door een verstilde dialoog tussen een man en een vrouw: de energie was uitgeraasd.

Deze voorstelling kunnen we als voorbeeld nemen voor de theaterarbeid van Ivo van Hove wanneer het om film gaat. Als voedingsbodem geldt de herinnering aan de film, die Van Hove al een hele tijd geleden in een filmzaal ontdekt heeft. Het eigenlijke werkmateriaal bestaat niet uit de beelden van de concrete film, maar uit de woorden van het filmscript. Dit wordt los van het visuele voorbeeld gelezen, en beschouwd als een autonoom gegeven, zodat de regisseur met de grootste vrijheid ermee kan omgaan. Zo ontstaat een volledig autonoom artefact, dat niet verwijst naar het originele werk maar dat zich volledig inschrijft in de artistieke wereld van Van Hove zelf.

Een filmcyclus

In de voorbije seizoenen hebben films een zeer grote aantrekkingskracht uitgeoefend. Het gaat om Bergman, Visconti, Pasolini en Antonioni. In elk van deze gevallen heeft Van Hove een andere benadering van de stof gekozen. Dat vertaalde zich vooral in het ontwerpen van totaal verschillende speelruimtes. Soms bleek dat de toneelbewerking poogde de filmische realiteit te reconstrueren. Dat was het kenmerk van *Rocco en zijn broers* naar Visconti's sociaal-realistische film. De keuze verklaart zich in dit geval door de sociale en politieke belangstelling die zich in Van Hoves werk manifesteert. Hijzelf zegt dat dit het resultaat is van zijn arbeid op de *Ring*-cyclus van Wagner.

De interessantste bewerkingen tonen een regisseur die de stof naar zich toehaalt, en langs de films zijn eigen universum uitbouwt. Dat laat zich het best illustreren door Bergman naast Pasolini en Antonioni te plaatsen. Tenslotte stelt zich bij elke bewerking de vraag wat een toneelversie kan toevoegen aan een film uit het grote repertoire. De drie bewerkingen die we bespreken, laten de problematiek zien. Ze zijn dan ook niet allemaal even sterk, of getuigen van een even grote noodzaak.

Bergman en de confrontatie van de kunstenaar met de dood

Een sterk persoonlijke betrokkenheid blijkt uit de bewerking van de Bergman-film *Kreten en Gefluister* (2009) gebaseerd op de gelijknamige film van 1972. De Zweedse cineast heeft de interactie getekend tussen drie zusters. Het verhaal speelt zich af in het begin van de vorige eeuw. Het laat Bergman toe om een paar malen een utopisch beeld op te hangen van drie zusters en hun mysterieuze meid kuierend door een tuin, allen volledig in het wit gekleed. Dat beeld van geluk en harmonie spreekt alles tegen van wat verder in de film gebeurt. Jaren later is Agnes dodelijk ziek. We maken haar laatste pijnlijke uren mee. Bergman gaat hier voluit om de ongebreidelde pijnen van de aan kanker lijdende vrouw te tonen. Het is louter fysiek, en Bergman wil als het ware de aftakeling van het lichaam de toeschouwer in het gezicht slingeren. Agnes sterft in grote eenzaamheid, alleen bijgestaan door de liefdevolle meid Anna. Als Agnes wordt afgelegd, voert Bergman een dominee ten tonele die geconfronteerd met dit onverdiende lijden, zijn twijfel aan God uitspreekt, meteen het meest herkenbare moment uit Bergmans wereld. Het is het zoveelste bewijs dat God zwijgt. Na de dood van Agnes krijgen de twee andere zusters de volle aandacht. In hun huwelijk zijn ze beiden totaal ongelukkig. Er is de koele Karin, die met zoveel haat naast haar man leeft, dat ze, om hem niet meer tot zich toe te laten, haar vagina mutileert. Er is ook Maria, die een niet beantwoorde liefde met de dokter beleeft. Daarnaast zijn er nog spanningen onderling, omdat de zusters naar de gunst van hun overleden moeder dongen. Het is dus een film over diep ongelukkig zijn. Het lijden brengt de mensen niet nader tot elkaar, integendeel, want de verschillende personages worden teruggeworpen op hun eigen wereld, en hebben geen oog voor de ander.

Dat blijkt het sterkst uit de verhouding tot Anna, de meid. Zij zorgt met een grote genegenheid en met een volle sensuele aanwezigheid voor de zieke. Wanneer Agnes gestorven is, keert de familie zich koud en zielloos van haar af. Enig geld kan ze krijgen, maar gemeende dankbaarheid ontbreekt. Het is in deze laatste scène dat Bergman de harteloosheid van deze burgers het scherpst tekent.

Naar de vorm staan de beelden volledig haaks op de vertelling. Bergman heeft een atmosfeer geschapen uit warme, hoofdzakelijk rode kleuren. De beelden stralen een verraderlijke geborgenheid uit. Bergman heeft de film in een aantal hoofdstukken ingedeeld. Daarmee brengt hij een sterk esthetiserend element in. Een 'hoofdstuk' opent met een close-up van één van de zusters. Dat beeld staat buiten de vertelling, en Bergman laat het doek op diep rood uitlopen. Zo is er een spanning tussen de directe fysieke catastrofes van het verhaal en de mooie, eerder afstandelijke esthetica.

Zoals te verwachten is er bij Ivo van Hove in de eerste plaats een sterke persoonlijke lezing van het gegeven. Al is er een grote trouw aan de tekst – de gesproken woorden – te merken, toch heeft hij in het script een element gevonden dat hem een volledig nieuwe invalshoek opleverde. In Bergmans film zijn er enkele aanwijzingen dat Agnes schildert. Hij toont een groot portret van de moeder, waarvan je vermoedt dat Agnes het geschilderd heeft. Op haar sterfbed maakt ze aquarellen van bloemen. Beide voorbeelden worden zo terloops aangegeven dat de toeschouwer, als hij al direct een verband legt, alleen de indruk krijgt van een bescheiden burgerlijk talent. Maar voor Van Hove was het feit dat Agnes een artistieke ziel is een spingplank naar zijn eigen universum: Agnes, zo stelt hij, is een videokunstenaar geworden. Hiermee verlaat hij de negentiende-eeuwse sfeer van Bergmans film, omdat, naar eigen zeggen, kostuums uit het verleden zijn inspiratie doen dichtklappen. Nu is Agnes een hedendaagse kunstenares die haar eigen dood filmt. Als publiek zien we zeer aangrijpend Chris Nietveld in close-up lijden. Als de dood echt nadert, schakelt Van Hove een esthetisch element in, dat die laatste levensmomenten verheft. Boven het sterfbed hangt een kleine camera. Een witte wand komt uit de toneeltoren naar beneden en onttrekt de zieke aan het oog van de zaal, maar de camera zwiept ongenadig heen en weer en de witte wand wordt een tafereel uit de hel. De fysieke pijn wordt opgenomen in een orgie van beelden. Wanneer Agnes overleden is, schakelt Van Hove een tweede



Kreten en gefluister door Toneelgroep Amsterdam (Foto: Jan Versweyveld)

keer het sterven in. Nu zien we hoe de kunstenares een happening organiseert. Ze spreidt een wit vel papier open, en gooit daar alles uit de ziekenkamer op, ook haar uitwerpselen en haar braaksel. Dan wentelt ze zich in de blauwe verf, een blauwe verf die duidelijk naar de Franse kunstenaar Yves Klein verwijst. Spartelend en draaiend maakt Agnes een laatste kunstwerk. Ze mengt de verf met de sporen van de lichamelijke aftakeling. Twee keer een dood, twee vormen van lijden.

Dat levert een hele bespiegeling over de waarde van de kunst op. Als Agnes overleden is, zullen haar harteloze familiegenoten aan een grote opruiming beginnen. Dat grote stuk papier, dat nu een tragische getuigenis is, wordt zonder blikken of blozen opgerold en afgevoerd – voor de zusters is het slechts een vuil stuk papier. Ook haar camera en haar schilderijen (alle verwijzend naar Yves Klein) worden aan de kant gezet.

Deze harteloosheid wordt dan in een reeks dialogen verder ontwikkeld, net zoals in de film. Deze onmogelijke paren, smachtend naar liefde en elkaar ongenadig pijnigend, behoren zonder meer tot de emotionele wereld die beide kunstenaars, cineast en toneelmaker, delen.

In de voorstelling wordt er op een subtiele manier met de tijd gespeeld. Die krijgt hier een ruimtelijke invulling. In het eerste deel van de voorstelling bevinden we ons in de ziekenkamer cum atelier van Agnes. Er is achteraan een glazen wand waardoor we een eetzaal kunnen zien. Na het overlijden van Agnes volgt er een enorme scènwisseling. Dit technisch gegeven krijgt een volledig theatrale dimensie. Met een zeer grote zorg worden alle verplaatsingen en gebaren van toneelkechten en acteurs geregeld. Tijdens deze ombouw gaat het verhaal verder, want zoals we gezien hebben, betekent de wissel ook een opruiming van wat belangrijk was voor de overledene. (Deze scène doet denken aan een kapitaal ogenblik uit Van Hoves regie van *Lulu*, waar het wegvegen van het vuil ook meer was dan een technisch noodzakelijk element. Het was symbolisch het achteloos verwijderen van een gevallen vrouw.) Een ruimte (de eetkamer) die van achter naar voren komt, is het teken van een sprong in de tijd. Achteraan is dan de wereld van Agnes opgebouwd, want we zien er de essentiële elementen van haar atelier. Daar gaat zij driftig aan de slag met de camera, in alles geholpen door de meid Anna.

Als het verhaal helemaal verteld is, en iedereen het huis verlaat, komt het witte scherm – de vierde wand – weer uit de toneeltoren. Maar nu stapt Agnes naar buiten en spreekt ons toe. Het is al vlug onduidelijk of we nog met Agnes of met de actrice Chris Nietveld te maken hebben. Ze formuleert een belangrijke vraag: heeft Agnes

met haar kunst het leven om haar heen niet over het hoofd gezien? En is dat leven niet belangrijker dan de kunst? En als dat zo is, heeft ze dan haar tijd niet verdaan, heeft ze dan niet de verkeerde keuze gemaakt om aan het leven zin te geven?

Het zijn vragen, die bij Bergman staan, maar die door Van Hove zo sterk naar voor worden geschoven, dat ze werken als een epiloog met een brede betekenis. Je kan je niet van de indruk ontdoen dat de mogelijke les van dit verhaal ook de maker van deze voorstelling geconfronteerd heeft met zulk een existentiële vraag over het eigen leven en over de eigen arbeid.

Teorema van Pasolini of een schandaal dat er geen meer is

Van een heel andere orde is de keuze voor Pasolini's *Teorema*. De overwegingen over de rol van de seksualiteit, zowel als het beeld van een dysfunctionele familie passen in het parcours van Van Hove. De religieuze dimensie die Pasolini met deze gegevens combineert is bij Van Hove steeds afwezig geweest en het is niet duidelijk of dat hem in dit geval werkelijk interesseert.

In 1968 heeft Pasolini *Teorema* op twee verschillende en verwante manieren gestalte gegeven. Terwijl hij de roman schreef, werkte hij ook aan de film. In een inleiding vertelt hij dat de film op bepaalde plaatsen een correctie biedt op de roman. Grondige afwijkingen op de leidende gedachte zijn er echter niet. In beschrijvingen van de film lees je vaak dat er zeer weinig tekst is. Sommigen hebben de woorden zelfs geteld en kwamen uit op een schamele 923. In de toneelversie bij Ivo van Hove zijn er veel meer te horen, en daarvoor is men voor de bewerking bij de roman te rade gegaan.

Toen de film in 1968 verscheen, veroorzaakte hij heel wat opschudding. Pasolini kreeg zelfs af te rekenen met een proces wegens pornografie. Vandaar dat *Teorema* te boek staat als een schandaalfilm. Van dat aspect blijft vandaag natuurlijk niets over, ook al blijft de film storen door zijn inhoud en door zijn vorm. Het is interessant om nader op Pasolini in te gaan, vooraleer we het over de versie van Van Hove hebben.

Een controversiële film

Het verhaal handelt over een familie die een vreemde op bezoek krijgt. Zijn acties worden niet verklaard. Op dat punt sluit de film aan bij een behavioristische esthe-

tiek, die in de jaren zestig ook terug te vinden is bij filmmakers zoals Jean-Luc Godard of Marco Ferreri. Men laat de toeschouwer gebeurtenissen zien zonder een verklarend psychologisch kader aan te bieden. Zo ervaart de toeschouwer zelfs banale situaties als bevreemdend en intrigerend. Het kan natuurlijk niet bellen dat de toeschouwer toch op zoek gaat naar ankerpunten waarbij hij kan putten uit zijn eerder opgedane kennis van verhalen, of uit ervaringen in zijn eigen leven. Als het normaliseren van de actie echter niet lukt, dan zal de toeschouwer de film onbegrijpelijk of raadselachtig verklaren.

Daar is *Teorema* bijna een schoolvoorbeeld van. Waar gaat het over? Een rijke familie uit Milaan krijgt het verwachte/onverwachte bezoek van een vreemdeling. Hij is de gast zonder naam. Er komt wel een boodschapper – Angelino – een bericht brengen. Je leest deze passage wellicht als de aankondiging van een gast met een speciale status, want wil de naam van de vrolijke postbediende niet ‘engel’ zeggen? Hij zou een boodschapper van God zijn, bijvoorbeeld. Maar in een eerste scène bij de familie hebben we de vreemde gast reeds gezien. Is het een spelen met de tijd van de kant van Pasolini? Wellicht, want later zal hij de chronologie ook nog een paar keer uit elkaar halen. Iedereen in de familie wordt door de gast aangetrokken. Hij is jong, mooi en blond en heeft blauwe ogen. Zijn daden zijn van seksuele aard. Hij verleidt elk lid van de familie of elk lid wil verleid worden. De familie bestaat uit de vader, die een Milanese industrieel is, de moeder die onbevredigd en gefrustreerd is, de zoon die moeite heeft met zijn seksuele identiteit, de dochter die nog gevangen zit in een stricte opvoeding en een sterke vaderbinding. Tenslotte is er de meid, die tot een andere wereld behoort.

De verleiding omwoelt daarna elk leven en maakt onvermoede energieën los. Elk lid zal anders reageren op de ontmoeting. De meid Emilia wordt door Pasolini in een duidelijke sociale context geplaatst: zij komt van het platteland, een boeredochter. In de roman wordt ze, sterker nog dan aan het begin van de film, als zeer religieus beschreven. Ze is zozeer uit haar lood geslagen bij het aanschouwen van de mooie jongeling, dat ze zelfmoord wil plegen. Daarna geeft zij zich aan hem over. De moeder wordt even sterk door hem aangetrokken en zal zich naakt in de zon leggen, een duidelijke uitnodiging. Met de zoon ontspint zich een homo-seksuele verhouding. Ook de vader wordt in al zijn zekerheden aan het wankelen gebracht.

Als iedereen voor de charme van de gast bezwiken is, neemt hij plots afscheid. Voor iedereen is dat een verscheurend ogenblik, en pas nu zullen alle leden van de familie de gevolgen van de ontmoeting ondervinden.

Zo zal de vrouw een grote seksuele honger ontdekken die haar door de straten jaagt op zoek naar onbekende partners. Maar haar wanhopige tocht zal haar tenslotte naar een kerk voeren, waarin ze zich opsluit. De zoon ontdekt artistieke talenten, en wil een avant-garde kunstenaar worden, waarbij het nieuwe zijn ideaal is. De dochter wordt hysterisch en verstijft, zodat ze naar een instelling moet worden afgevoerd. De vader laat zijn zakenimperium achter en gaat naakt in het station van Milaan staan. Hij is een moderne Sint Fanciscus, heeft de Italiaanse filmcriticus Piero Spila opgemerkt. Daarna zien we de vader dwalen door de woestijn (al zijn het de ruwe flanken van een vulkaan). De meid, tenslotte, keert naar haar hoeve terug, zit dagenlang stil, wil alleen brandnetels eten, en leviteert. Ze verricht ook een mirakel door een kind te genezen, en laat zich tenslotte levend begraven. Alleen haar ogen blijven zichtbaar, zodat ze kan wenen, en wellicht een bron voor verder leven worden.

De film laat het publiek in verwarring achter. Het gaat dan niet over de frontale aanval op de burgerlijke familie. Pasolini wilde altijd marxisme met religie combineren, een filosofische stroming die in de jaren zestig van de vorige eeuw enig succes kende. Maar hierdoor verzeilde Pasolini in een zee van contradicties. Het marxistische thema duikt op in de figuur van de vader, die besluit zijn fabriek aan zijn arbeiders te geven. Maar Pasolini onderstreept dat zoiets niets oplost. In een korte prelude blijkt dat de arbeiders zelf daar niet mee gediend zijn. Op het einde van de film dwaalt deze fabrieksdirecteur in een woestijn. Maar deze leegte is ook al doorheen de film aanwezig geweest. Beelden van rotsen, zand en wind lopen als een visueel thema doorheen het verhaal en wijzen er de toeschouwer op hoe leeg en doods het bestaan van deze burgers is. Maar als de fabrieksdirecteur een radicale keuze heeft gemaakt door alle kentekens van zijn gestructureerd leven af te leggen, zou men kunnen denken dat hij iets belangrijks en positiefs heeft ontdekt. Men kan dan zijn tocht door de woestijn zien als een symbool van zijn zoeken naar een houvast. Dat zou dan moeten een religieuze ontmoeting zijn. Bij hem blijft die uit maar bij de meid zien we wel zoiets gebeuren. Als we het marxistisch paradigma aanhouden, dan staat zij voor het proletariaat. Zij is dienend en nederig en weet, na haar ontmoeting met de gast, wat ze moet doen. Ze trekt zich terug op de boerderij en levert zich over aan mystieke oefeningen. Haar dorpsgemeenschap beschouwt haar reeds vlug als een heilige. Als ze dan uiteindelijk leviteert, is een marxistisch verklaringsmodel volledig op de klippen gelopen. Zulk een gebeuren vindt in de context van de tijd – de jaren zestig met zijn ophemelen van de alternatieve cultuur en het bezingen van de irrationaliteit als wapen tegen een verstikkend kapitalisme – dan wel zijn plaats. In de jaren zestig en zeventig kon je lezingen bijwonen waar heel ernstig over leviteren dank zij een streng aangehouden eetregime gesproken werd. Pasolini volgt hier een intellectuele mode, die toen

nog het aureool van de opstand tegen de gevestigde waarden bezat. Bij Pasolini wint de religie het dus totaal, ook al verwijzen de ongeloofwaardige beelden naar een archaisch geloof. Het is ofwel een conservatief discours dat elke marxistische of progressieve opvatting ontkrachten wil. Ofwel is het een grap – al spreekt de ernstige toon van de film dit helemaal tegen. Als men lacht met deze scène, dan erkent men het dubieuze van Pasolinis opvattingen. En zegt de film, buiten een conventionele aanval op de burgerlijke familie, in feite niets.

Een respectueus toneelstuk

In de eerste plaats moet gezegd dat de bewerking van Van Hove heel dicht het gegeven volgt. De voorstelling krijgt vooral het stempel van Versweyveld. Hij heeft een grote open ruimte ontworpen, waarbij de kleur zwart overheerst. Zo is het toneel een vlakte waarin de verschillende locaties met eenvoudige meubels zijn aangeduid. Men ziet ook dat deze bestaan uit planken, die de spaanderplaten van de Vlaamse kunstenaar/timmerman Jan Decock oproepen. Verder heeft Van Hove groot belang gehecht aan de muzikale omlijsting. Muziek is trouwens ook bij Pasolini steeds belangrijk geweest. In de film hoort men post-Schönbergmuziek, gecomponeerd door Ennio Morricone – beroemd als filmcomponist maar aanvankelijk een lid van de Italiaanse avant-garde. Van Hove heeft de filmpartituur niet gebruikt, maar heeft aan de Vlaamse componist Eric Schleichim gevraagd om passende muziek bij het verloop van het verhaal te zoeken. Wat Schleichim gekozen heeft, wordt live op de scène gespeeld door het Blindmankwartet. In eerste instantie, wanneer de burgerlijke familie ogenschijnlijk samenhoort en er nog enige harmonie is, wordt er een klassiek strijkkwartet gespeeld. Later verandert de muziek van karakter en wordt de verscheurdheid opgeroepen door de versplinterde muziek van von Webern. Tenslotte bergen de vier muzikanten hun instrumenten op en aan verschillende draaitafels scratchen en sampelen ze, tot ze, bij het laatste beeld een oorverdovend geluidsorkaan produceren. Zo reflecteert de aard van de muziek de evolutie van de psychologie: het uiteenspatten van een gezin vindt een auditief beeld in het verloren gaan van een klassiek muzikaal idioom.

Tussen de film en de toneelopvoering vallen er een aantal afwijkingen op. Zo is de Verleider geen blonde verschijning (de jonge Terence Stamp in de film), maar een allochtone, energieke jongen. De vernietigende factor krijgt op die manier een andere sociale invulling, en brengt het stuk dicht bij vandaag. Bij de figuur van de zoon benadrukt Van Hove dat hij zijn artistieke impulsen uitleeft met rockmuziek, zodat de avant-garde kant, die er zo duidelijk aanwezig is bij Pasolini, naar de achtergrond verdwijnt. Tenslotte grijpt Van Hove vooral in het tweede deel in, en zet hij

zijn handtekening op de voorstelling. De ontredde en de vernietiging krijgt een zeer fysieke en tegelijkertijd symbolische uitbeelding. Het nette wat geometrische decor wordt door de spelers verwoest – een virtuoos uitgevoerde afbraak. De chaos is dan zowel uiterlijk als innerlijk totaal. De voorstelling krijgt dan een dynamisch karakter, wat haaks staat op de afstandelijke, klassieke taal van Pasolini.

Men kan dit geen nieuwe interpretatie noemen, alleen een theatrale verheving van het gegeven.

In de film van Pasolini wordt de actie regelmatig onderbroken door beelden uit de woestijn. Ook dat is een symbolische laag, want telkens wijzen de beelden op de innerlijke leegheid van elk personage. Van die woestijn is er een merkwaardig spoor in de voorstelling overgebleven. Er is een televisiescherm aanwezig waarop de bekende documentaire over een stokstaartfamilie te zien is (*Meerkat Manor* van de BBC). Deze dieren leven in de Kalahariwoestijn en hebben een intens sociaal leven. Hun familiale samenhang staat haaks op de kilte van de burgerlijke familie. Maar het element woestijn krijgt hiermee een totaal andere betekenis.

De voorstelling is naar inhoud problematisch in de laatste episode van de meid Emilia. Haar vertrek uit het huis en haar tocht naar haar dorp wordt in de ruimte van de Rabozaal in Amsterdam op spectaculaire manier vorm gegeven. De achterwand van deze nieuwe theaterzaal binnen de Amsterdamse stadsschouwburg is van glas en kijkt uit op een bakstenen gevel van een aangrenzend gebouw. Emilia (intens vertolkt door Frieda Pittoors) klimt langs een trap naar boven en de gevel wordt volledig verlicht. De zwartgrijze ruimte van het toneel wordt volledig opengebroken. Maar als Pittoors op de hoogste trap komt, mimeert ze dat ze leviteert en vliegt, een scène die dus sterk bij de film blijft. Er is geen zweem van kritiek noch ironie rond dit absurd, belachelijk en reactionair gegeven van Pasolini. Maar dat wordt hier integraal bewaard. Het werkt overtuigend dank zij de inzet van spectaculaire theatrale middelen. Maar retorica kan niet voldoende zijn. Dat Pasolini het nodig achtte om een volkse religie in zijn concept te betrekken, laten we voor zijn rekening. Maar dat vandaag – en deze voorstelling wil over vandaag gaan – zulk een inhoud wordt geserveerd doet vreemd opkijken. We leven in een tijd waarin de irrationele krachten op een verontrustende manier toenemen. Om een recent voorbeeld te noemen: op Hawaï is de gouverneur de charismatische toer op, aansluitend bij een beweging die beweert dat ze de kalkoenen van Thanksgiving op wonderbaarlijke wijze kan vermenigvuldigen. Dit is geen flauwe grap, maar een authentieke bewering. Deze mensen worden niet weggelachen, maar krijgen vat op de regering van één van de vijftig staten van Amerika. De reactionaire irrationaliteit rukt natuurlijk ook in andere delen van de VS op, en Europa is er niet van gevrijwaard. Is

het dan acceptabel dat men Pasolini's verwarde ideeën zomaar opnieuw toont? Ik ga er natuurlijk vanuit dat Pasolini geen 'klassieke' tekst' heeft voortgebracht en dus niet onaantastbaar is. Daarbij blinkt de generatie van Van Hove toch uit door doorgedreven nieuwe interpretaties. De vraag kan gesteld waarom *Teorema* Van Hove heeft angetrokken. Het antwoord daarop is makkelijk gevonden: de aanval op de burgerlijke familie is een constante in zijn eigen oeuvre. Een religieuze dimensie is bij hem nog weinig of nooit te bespeuren geweest. Ze is nochtans een belangrijke component bij Pasolini, wat vooral opvalt als men de roman raadpleegt. Het gaat hem dan niet alleen om de meid Emilia. Er zijn verschillende titels van hoofdstukken die naar een geloofscrisis verwijzen: Odetta verliest God, en Pietro verliest en veraadt God, zo lezen we. Maar in de voorstelling speelt dat geen rol. Buiten de levitatie is de metafysische dimensie weggesneden om met beide voeten op de aarde te blijven en de familie, deze hel op aarde, te lijf te gaan.

Zo blijft *Teorema* in zijn theaterversie onbevredigend naar inhoud, omdat de verhouding tot Pasolini te respectvol blijft. Dat doet niets af aan de theatrale kwaliteiten van zowel de hele aankleding, de muziek en het bijzonder sterk acteren van het gezelschap.

Antonioni en een filmorgie

Bij de bewerking van films van Antonioni is de aanpak veel interessanter, gewoon omdat Van Hove tenslotte afstand neemt van de stelling van de Italiaanse filmregisseur, dat alle liefde ongelukkig is. Deze maakte in de jaren zestig drie films na elkaar, die als een soort trilogie kunnen beschouwd worden. Het gaat om *L'Aventura* van 1960, *La Notte* van 1961 en *L'Eclisse* van 1962. Elke film draait rond liefesrelaties die ofwel onmogelijk of ontgoochelend zijn. Alle personages, leden van de Italiaanse bourgeoisie, leiden een leeg bestaan. De hunkering is het centrale gevoel, maar die wordt nooit bevredigd. Zo tonen de films een reeks pogingen van contact tussen man en vrouw, waarbij alles tenslotte op dezelfde leegte eindigt. Soms is de reactie een zelfmoord (*L'Aventura*), soms is het een rendez-vous dat nooit meer plaatsheeft. Het gaat hier om de woestijn van de ziel. Daar Antonioni drie keer met verve een soort depressie in beeld brengt, betekenen de films een pessimistische faze in de ontwikkeling van de cineast (Elke film liefhebber zal daar nog graag *Deserto Rosso* uit 1964 aan toevoegen.) Door de aard van het gegeven creëerde Antonioni een filmvertelling waar het dramatische ofwel afwezig was, ofwel heel onderkoeld gesuggereerd wordt. Als treffend voorbeeld kan *L'Aventura* gelden. Een gezelschap van vrienden gaat een boottocht maken langs de Eolische eilanden. Bij een uitstap op een verlaten eiland

verdwijnt een vrouw. Een motief wordt niet gegeven. De toeschouwer moet het stellen zonder een psychologische ontrafeling. De verdwijning wordt gewoon als feit getoond, met een behavioristische precisie en koelheid. Na de verdwijning van de vrouw draait de rest van de film rond haar minnaar en haar vriendin. Zij blijven naar haar zoeken, wat uiteindelijk een vruchteloze onderneming blijkt. Het centrale deel van de film is een doelloze zwerftocht op een onvriendelijke rots. De afwezigheid van een klassieke verhaalstructuur geeft de film een avant-garde karakter, want Antonioni gaat heel radicaal de weg op van een adramatische verteltechniek. Wat het onderwerp van een melodrama zou kunnen zijn, wordt hier een koude vertelling, waarbij de grote emoties geschuwd worden. Door deze manier van behandeling onderzoekt Antonioni de basisgrammatica van de film en zoekt hij nieuwe methodes op, zodat er een nooit eerder getoonde sfeer op het witte doek verschijnt.

Deze experimenten beleven hun hoogtepunt in *L'Eclisse*. Deze film mengt een persoonlijk verhaal met een sociaal gebeuren. De centrale mannelijke figuur werkt op de beurs van Milaan. Antonioni toont op een quasi-documentaire manier de heksenketel die de vloer van een beurs is. Dit is een reportage over een hysterisch gebeuren. Het staat in scherp contrast met de schildering van aantrekking en afstoting tussen een man en een vrouw. Hun ontluikende liefde wordt in detail getoond, met als visueel leitmotiv de hoek van de straat waar de gelieven elkaar rendez-vous geven. De straat ontbeert heel karakteristiek elke charme, het is een anonieme dode plek in een moderne stad. Na een kortstondig amoureuus contact, leeft de vrouw naar een volgende ontmoeting toe. Maar die grijpt niet plaats. De man komt niet opdagen. Antonioni vertelt dit op een onrechtstreekse manier. Hij monteert een aantal beelden van de hoek van de straat, waarbij elk shot leger is dan het vorige. Op die leegte eindigt de film, zonder één keer de reactie van het personage te tonen. Het is een vertelling over een pijnlijk moment waarbij de mens uitgeschakeld is. De emotie ontstaat bij de toeschouwer, als hij bereid is om het gedramatiseerde gebeuren op zich te laten inwerken.

Een mozaïek van hunkering

In de bewerking bij Van Hove zijn er twee lagen te onderscheiden. Op het vlak van de inhoud heeft hij de drie films door elkaar gesneden. Het levert een reeks scènes op, waarbij telkens een sterk gevoel wordt gevangen. Zo is het eerste deel van de voorstelling erg versnipperd, waarbij je je kunt afvragen of de toeschouwer die de films niet heeft gezien, wel een draad kan vinden. In het tweede deel wordt er een groot feest gesuggereerd, waarbij op de achtergrond een orkest speelt. De

verschillende koppels dwalen dan over de grote open toneelruimte, nog steeds achtervolgd door camera's.

Op deze manier worden de drie films een lange toneelvertelling, waarbij een scherpe dramatische opbouw uit de weg wordt gegaan. Het geliefkoosde thema van Van Hove over de gespannen relaties tussen man en vrouw komt hiermee nog sterker op de voorgrond dan bij Antonioni. Waar het bij Antonioni over drie simpele vertellingen gaat, krijgt de toeschouwer hier een landschap van zoekende, ongelukkige mensen.

Er zijn twee momenten waar de ingreep van Van Hove totaal is. In het tweede deel van de voorstelling viert iedereen uitbundig feest, terwijl er honderden witte balonnen uit de toneeltoren naar beneden komen (een passage gebaseerd op *La Notte*). Er komt dan een scherm neer waarop we alle ellende van de wereld zien (rampen, overstromingen, orkanen), begeleid door de muziek van Siegfried uit *de Götterdämmerung*. Het roept het wereldbeeld op waarmee Van Hove tien jaar bezig is geweest toen hij de *Ring* voorbereidde. Hij heeft al vaak verklaard dat de operacyclus van Wagner bij hem een sociale en politieke interesse heeft gewekt. Deze nieuwe dimensie laat ook hier zijn sporen na. De existentiële problemen van deze burgerij (met misschien als onderliggend motief: geld maakt niet gelukkig) worden op deze manier radicaal in een breder perspectief geplaatst. Hun problemen, die je lapidair kunt samenvatten als: zullen we ja of neen naar bed gaan, blijken maar een detail te zijn in het grote wereldverdriet. Met deze geste plaatst Van Hove de vertelling stevig in zijn eigen parcours. Een vroegere voorstelling geeft even commentaar op deze nieuwe regie.

De tweede ingreep is nog radicaler. Als praktisch de hele voorstelling trouw blijft aan de pessimistische visie van de Italiaanse cineast, dan komt er als verrassing een laatste scène, waarbij een ouder koppel helemaal ontspannen met veel tederheid bij elkaar zijn. Het feest is blijkbaar voorbij, en beiden liggen lief en ondeugend in bed. Ze zullen nog vrijen, en dat lumineus ogenblik verleent een onverwachte mogelijkheid op levensvreugde. Het is een opbeurende uitweg uit zoveel emotionele ellende, iets wat bij Antonioni niet te vinden is. Meteen geeft het een erg persoonlijke wending aan het oorspronkelijke materiaal.

Acteurs achtervolgd door camera's

De tweede laag van de voorstelling is een staaltje van theatrale virtuositeit. Jan Versweyveld heeft een grote blauwe ruimte ontworpen, waarin de scènes zich af-

spelen in blue key. Alles wordt door camera's opgenomen en op een groot scherm worden de livebeelden gecombineerd met beelden die videast Tal Yarden in Amerika geschoten heeft. Als Antonioni het over een bepaalde moderne stadsarchitectuur had, dan wordt dit visuele thema hier doorgetrokken en levert een hedendaagse banale architectuur uit de VS zeker een even grote koelte en ontmenselijking op. De samenvoeging van de actie en de beelden verloopt perfect, en op een erg directe manier toont Van Hove hoe makkelijk het is om een overtuigend filmisch beeld te maken. De voorstelling hangt dan helemaal tussen theater en film.

De voorstelling blijft de hele tijd getuigen van een grote visuele gevoeligheid. Zo zal de eenvoudige vermenging van beeld met blue key vooral het eerste deel bepalen. Maar in het tweede deel komt er een technisch element bij: er verschijnt nu een kraan. Die laat niet alleen beelden toe vanuit nieuwe gezichthoeken. De camera kan zich vrij door de lucht bewegen. Als ze over een witte wand zwiept, ontdekt de toeschouwer dat er zich nog een kamer bevindt, onttrokken aan het oog. De camera keert dan terug naar de centrale speelplek om te eindigen op een close van een acteur of een actrice. Dat is visueel adembenemend. Naar het einde toe komt er een scherm de hele scène afsluiten, en zien we de acteurs indrukwekkend groot verschijnen. Op dat ogenblik valt de spanning tussen maken en tonen, wat tot dan toe de esthetische conventie was, volledig weg. Op deze manier willen de makers de toeschouwer constant verrassen. Laat ik er nog een verrassing aan toevoegen: in het eerste deel hoor je een piano de actie begeleiden, zodat je denkt dat er een klankband loopt. Maar in deel twee wordt er plots een wand opengemaakt en daar zit een jazzcombo, met pianist inclusief, zodat je dat eerste vermoeden moet bijstellen. Zo loopt er door de voorstelling zelfs een bijkomende spanning waarbij openschijnlijk de makers open en bloot alles willen laten zien, tot op het ogenblik dat ze toch nog even de toeschouwer in het ootje nemen.

Open en bloot, dat is dus in grote mate het karakteristieke van deze voorstelling. Het hele gebeuren gebruikt zeer veel techniek, en dat wordt door Van Hove open en bloot getoond. Buiten het toneelkader zitten alle technici voor een batterij computers en schermen. Deze opstelling werd door Van Hove reeds een twintig jaar geleden gebruikt bij *Caligula*. Maar in dit geval is het een verwante formule in de overtreffende trap. Zo is dit een complexe voorstelling waar het maken en de illusie constant naast elkaar staan.

Dat levert heel wat hoogstandjes op. In de eerste plaats verbluffen de acteurs. Je ziet het gezelschap voor de speelruimte zitten, en op het ogenblik dat ze aan de beurt zijn stappen ze de blauwe abstracte ruimte binnen. Voor de camera geven ze een totaal overtuigende emotionele prestatie weg. Onmiddellijke inleving is hier geen

probleem. Iedereen is, binnen dat enge kader, volledig aanwezig. De camera zou trouwens elke blik, elk gebaar dat niet juist zit, ongenadig afstraffen. Na een scène stappen de spelers weer uit het kader en gaan zitten. Dit is acteren op hoog niveau, en iedereen van de uitgebreide cast is even sterk als zijn collega. Opnieuw sta je met bewondering te kijken naar het ensemble dat TgAmsterdam op dit ogenblik is.

Dat Van Hove zich niet laat vastpinnen op een te strakke methode, levert de scène op de beurs van Milaan op. Met een paar zwiepende lichten, en roepende acteurs boven de computers wordt de hectische sfeer totaal opgeroepen, ditmaal met de natuurlijke stem, weg van de microfoons.

Wat betekent dan dit Antonioni-project? Het laat een moment zien in de inhoudelijke ontwikkeling van Van Hove zelf. Dat toont de verrassend tedere scène als afsluiter. Ondanks de trouw aan de originele scripts is de voorstelling van een andere psychologische orde. De Nederlandse acteurs spelen met meer energie dan hun Italiaanse tegenhangers. Op die manier valt er minder fysieke en emotionele leegte te ervaren. Dat blijkt zeker uit het feit dat het einde van *L'Eclisse* geen plaats krijgt in dit concept. Als film liefhebber mis je dan wel die indringende en vernieuwende manier van vertellen met beelden uit het Italiaanse voorbeeld.

Als Antonioni toen blijk gaf van een onderzoek naar een nieuwe vertelmethodede, dan ontbreekt deze dimensie aan de toneelvoorstelling. Maar daar tegenover staat de absoluut virtuoze uitvoering – zeker op technisch vlak, en niet in het minst op het vlak van de demonstratie van overweldigend acteertalent. In vele opzichten verbluffend.

Een laatste beschouwing

De verschillende filmprojecten hadden nog een bijkomende betekenis. Van Hove en Versweyveld gebruikten hier de Rabozaal, dat prachtig nieuwe theater dat ze in Amsterdam ontworpen hebben. Per project lieten ze ook de mogelijkheden van de nieuwe ruimte zien. Zo werd bij *Rocco en zijn broers*, de bewerking van de film van Visconti, een opstelling *en-rond* gebruikt. Bij *Teorema* werd een element van buiten het theater gebruikt door de gevel van het belendende gebouw te belichten – waarbij de toeschouwer ontdekte dat de achterwand van de zaal een glazen partij is. Bij het Antonioni project kreeg je een traditionele opstelling, maar werd de totale breedte van het podium aangewend. Een nieuwe zaal dus met vele mogelijkheden. Daarbij wordt er voldaan aan de eerste vereiste: dat het contact tussen podium en publiek een grote directheid bezit. Ook deze nieuwe zaal is in menig opzicht verbluffend.

“UNDER THE VOLCANO” ALS MULTIMEDIAAL THEATER

Onder de Vulkaan, de voorstelling waarvoor het Toneelhuis/Guy Cassiers en Josse De Pauw de handen in elkaar sloegen, gaat terug op het gelijknamige boek van Malcolm Lowry. Deze semi-autobiografische roman uit 1947 werd door beide heren bewerkt tot een theatervoorstelling, waarbij het verhaal grotendeels over-eind bleef. De basis is verrassend simpel: *Under the Vulcano* draait rond een Britse consul in het Mexicaanse stadje Quauhnahuac die worstelt met een drankprobleem, waardoor het onmogelijk wordt zijn persoonlijke en publieke leven te handhaven. De jammerlijke poging om zijn huwelijk te redden wordt verteld door jeugdviend Jacques Laruelle, precies één jaar na de feiten, op 2 november 1939 (Dag van de Doden).

De lectuur van het boek vereist echter grote concentratie, daar Lowry het verhaal verbreedde met maatschappelijke thema's en uitdiepte met symboliek en literaire verwijzingen. *Onder de vulkaan* is bijgevolg meer dan een verhaal over de verslaving van de roes. Een der belangrijkste thema's is de onmogelijke liefde tussen Geoffrey Firmin, de consul, en zijn vrouw Yvonne Constable. Hij wordt verscheurd door het verlangen om bij haar te kunnen zijn en tegelijkertijd wil hij in alle eenzaamheid met rust gelaten worden. Bovendien worden hun pogingen om elkaar opnieuw te vinden verstoord door de aanwezigheid van Hugh, zijn halfbroer, en Jacques Laruelle, zijn jeugdviend, die beiden een relatie gehad hebben met Yvonne. Deze spanningen en Geoffreys onmogelijke positie zorgen voor het grote onvermogen van de vier hoofdpersonages om efficiënt met elkaar te communiceren.

Het verhaal is ook politiek geëngageerd. Het geeft de spanningen weer die in het broeierige Mexico voorafgingen aan de tweede wereldoorlog, waardoor de ondergang van de consul vergelijkbaar wordt met de ondergang van de wereld.

Een ander belangrijk onderwerp is Geoffreys culturele en sociale vervreemding in een maatschappij die niet de zijne is: gebrek aan integratie en het bijkomend verlies van identiteit worden pijnlijk aangesneden. Des te schrijnender wordt dit alles door het feit dat hij best weet hoe het allemaal op te lossen valt, maar het simpelweg niet kan. Hij gaat een persoonlijke strijd aan met de werkelijkheid en verliest daarin niet alleen zichzelf, maar ook diegenen die hem bijstonden.

Een laatste interessant aspect dat belicht wordt in de roman is het religieuze: centraal staat de zingeving aan het leven, en hoe men door het verdwalen in de