

In september
ontvangt
Ivo van Hove de
Johannes Vermeer
Prijs. Zelf noemt
hij zijn regies
'gemaskerde
autobiografieën'.
Wat valt daaruit
op te maken?

Marijn van der Jagt



Profiel Ivo van Hove

Tonen wat verborgen is



Ivo van Hove en Stanley Townsend tijdens de repetities van *All About Eve* geschreven door Joseph L Mankiewicz. 15 januari 2019

Jan Versweyeld / Camera Press / HH

Ivo van Hove kan een geheim bewaren. Voor de onaangekondigde dood van David Bowie wist bijna niemand dat de popster ernstig ziek was. Van Hove wel. In de aanloop naar hun Amerikaanse samenwerkingsproject *Lazarus* had Bowie het de regisseur zelf verteld. Die zou deze explosieve kennis niet eens met zijn levenspartner hebben gedeeld.

Begin oktober is Bowies theatrale zwanenzang ook bij ons te zien, in een Nederlandse versie. De producent, Albert Verlinde's Stage Entertainment, kraait al maanden victorie over de sterrencast en de kaartverkoop van het 'must see evenement', waarvan de speelperiode in het Amsterdamse DeLaMar al verlengd is tot april. Fans van de popster die gruwen bij het idee van Bowie-de-Musical kunnen gerust

zijn. Er zitten bekende nummers in, maar de voorstelling is qua verhaal en betekenis even onnavolgbaar en raadselachtig als zijn songs kunnen zijn.

Dat is ook te danken aan Van Hove. Die was al vroeg betrokken bij dit vervolg op de Bowie-film *The Man Who Fell to Earth*. Het was zijn idee om de fragmentarische vertelling te ensceneren alsof alles zich afspeelt in het hoofd van de hoofdpersoon. Het is te hopen dat Van Hove straks als Zomergast op tv mag vertellen over zijn samenwerking met Bowie: even was hij de gelijke van zijn jeugdidool. Op zijn zeventiende zag hij in Brussel het *Station to Station*-concert. Met zijn provocatieve flirt met homoseksualiteit was de popster een rolmodel, maar Van Hove was toen al gegrepen door de enscenering: de androgyne zanger in het witte

overhemd met maatpak – in Van Hove's regies het meest gebruikte acteurskostuum – en een show die voornamelijk uit wit neonlicht bestond. De regisseur is bescheiden over zijn aandeel in *Lazarus*, maar op één wapenfeit is hij trots. De melancholieke titelsong van de voorstelling met de eerste woorden 'Look up here, I'm in heaven', die na zijn dood als een afscheid klinkt, schreef David Bowie omdat Van Hove vond dat er aan het script een alomtvattend beginnummer ontbrak.

Discretie past bij Van Hove. Als toneelregisseur grossiert hij in heftige emoties en brengt aan het licht wat de mens doorgaans verborgen probeert te houden: verboden verlangens, geweldsfantasieën, levenspijn, liefdesangst en doodsdrijf. Zelfs buitenlandse steracteurs die hij voor het eerst regisseert, getuigen van de ontkenning die Van Hove bij hen teweegbrengt.

Dat is wonderlijk tegengesteld aan zijn geserreerde persoonlijkheid. Van Hove laat niet veel los over wat er binnen in hem woelt. Buiten het theater om is hij nooit persoonlijk, stelt Halina Reijn, een van Van Hove's trouwste actrices, in het recente boek dat theaterkenner Emile Schra over hem schreef. Maar zijn privé-ervaringen zinderen wel degelijk door in zijn voorstellingen. Ze zijn de voedingsbron waar vanuit hij zijn acteurs aanstuurt en hun personages richting geeft. 'Hij is voortdurend bezig met zijn eigen therapie', aldus Halina Reijn.

Zelf noemt Van Hove zijn regies 'gemaskerde autobiografieën'. Wat valt daar dan uit af te lezen? Een uitzonderlijke werklust, om te beginnen. Hij combineert de leiding van zijn Amsterdamse gezelschap en de regies die hij daar doet met Amerikaanse, Engelse en Franse producties. Aan vakanties doet de man niet, noch aan vermoeidheid: op zijn zestigste oogt hij kwiek, energiek en gedreven als een jeugdige woudloper. Stress lijkt hij niet te kennen. De repetitietijd die hij uittrekt voor zijn voorstellingen, ook al zijn die groots opgezet en technisch complex, wordt alleen maar korter.

Lazarus is een optelsom van filmsequenties, live camerabeelden van de acteurs, strak door elkaar gemonteerde spelscènes, muziek van een aanwezige rockband en gezongen Bowie-nummers. Michael C. Hall, die de hoofdrol speelde in de originele versie, vertelt in Schra's boek dat ze voor de allereerste voorstelling het stuk nog nooit in z'n geheel hadden gespeeld. 'Maar Ivo voelde zich daar prima bij.'

De regisseur is niet van lange repetitiedagen of van een gezamenlijke zoektocht naar vorm en betekenis. Van zijn acteurs wordt verwacht dat ze met tekst in hun hoofd op de eerste repetitie verschijnen. Eén dag trekt hij uit voor een uiteenzetting van wat er gaat gebeuren. Op dag twee gaan de acteurs de vloer op en werken ze zich in tempo chronologisch door het stuk heen. Acteurs vinden binnen het stramien dat hij uitrolt veel vrijheid om zich een personage eigen te maken. Het repetitielokaal kan bij hem wel een filmset lijken, bevolkt met cameramensen en technici

voor licht, geluid en decor. Assistenten en dramaturgen omringen Van Hove. Toch weet hij binnen die hectiek met de acteurs de noodzakelijke intimiteit te creëren. Hij is extreem gefocust. En weet precies waar het allemaal naartoe moet.

Die doelgerichtheid spreekt ook uit zijn opmars in het theater. Hij zat nog in Antwerpen op de regieopleiding toen hij in 1980 door een vriend geïntroduceerd werd bij een clubje ondernemende kunstacademiestudenten. Bij de experimentele, beeldende performances die zij op touw zetten, nam de jonge regisseur meteen de leiding. Om de voorstellingen van hun opgerichte vereniging AKT te financieren, zetten Van Hove en zijn makkers een grand café op tegenover de kunstacademie, dat al snel goed liep. Maar hun rebelse afwijzing van het officiële theater duurde niet lang. Om grootschaliger te kunnen werken met meer budget, fuseerde Van Hove's groep tweemaal met een bestaand Vlaams gezelschap. Ontstond er een conflict over het leiderschap, dan won Van Hove dat op inhoud en doordat de acteurs zijn kant kozen.

Tien jaar na zijn eerste AKT-voorstelling liet Van Hove het Vlaamse theater achter zich en werd artistiek leider van een grote, Nederlandse toneelvoorziening: Het Zuidelijk Toneel. Een decennium zou hij in Eindhoven blijven. Toen bood Toneelgroep Amsterdam hem de kans om zijn vleugels verder uit te slaan. Daar trad hij in 2002 aan als artistiek én zakelijk directeur, met als doel het gezelschap internationaal op de kaart te zetten. Voor het eerst stuitte hij daar op publiekelijk uitgevente weerstand: zijn afstandelijke efficiëntie riep verzet op bij acteurs die gewend waren aan inspraak en persoonlijk contact.

Dat niet al Van Hove's regies in zijn lange carrière even juichend worden onthaald, komt doordat hij zijn theatertaal blijft vernieuwen

Dat hij naast het grote gezelschap ook het Holland Festival bleef leiden, wat hij intussen deed, werd gezien als een gebrek aan betrokkenheid. Het wantrouwen zorgde voor de enige emotionele uitbarsting die over hem te boek staat: een huilbij bij een stafvergadering. Maar Van Hove stelde zijn criticasters in het ongelijk. Hij nam het gezelschap mee in zijn bevlogen toekomstvisie, bewees dat betrokkenheid niet tegengesteld is aan effectief tijdgebruik, en zorgde er met zijn bruisende, spectaculair vernieuwende regies voor dat Toneelgroep Amsterdam een toonaangevend ensemble werd.

Memorabel uit zijn beginjaren is *Kruistochten*, een vijf uur durende marathon van drie Alan Ayckbourn-stukken die nog nooit in combinatie waren opgevoerd, waarmee Van Hove zich als virtuoze komedie-regisseur bewees. Acteurs als Hans Kesting, Karina Smulders en Roeland

Fernhout speelden uitverkochte zalen plat met de hilarische verwikkelingen binnen een familie die bijeenkomt in het ouderlijk huis, hier een bizar klein bouwselftje in een zee van ruimte, waarin de acteurs verdwenen als ze 'af' waren.

Ook memorabel is *Scènes uit een huwelijk*, dat eindeloos op het repertoire van het gezelschap is blijven staan. Van Hove liet het met en voor elkaar vechtende echtpaar uit de film van Ingmar Bergman door drie acteurskoppels vertolken in achtereenvolgende fases uit hun uiteenvalende liefdesrelatie. Het publiek werd opgedeeld in drie groepen en kreeg het intens gespeelde huwelijksdrama in verschillende volgorde mee. Maar omdat die plaatsvonden in ruimtes die door dunne wandjes van elkaar gescheiden waren, konden toeschouwers die Johan en Marianne in een hoopvol beginstadium meemaakten, verderop in hun leven horen ruziën. In het laatste tafereel bracht Van Hove de zes Johans en Mariannes bij elkaar, die simultaan en dwars door elkaar dezelfde scène speelden en zich bij het afscheid alles zes aan elkaar vastklampten.

Dat niet al Van Hove's regies in zijn lange carrière even juichend worden onthaald, komt niet doordat er sleetsheid en herhaling in sluipt, maar juist doordat hij zijn theatertaal blijft vernieuwen. Maar ook doordat het niet altijd een-



Rebecca Smeyne / The New York Times / H&M

ontmoeting met een dominante zakenman door hem laat opsluiten en reduceren tot zijn seksuele gebruiksobject. Reijn zegt altijd dat Van Hove haar als vrouw heeft bevrijd, maar het onderdanige masochisme dat zij eerder in Van Hove's *Het temmen van de feeën* als het toppunt van liefde liet zien, weerspiegelt óók Roarks verlangen naar destructie.

Een spectaculaire vormgeving is een belangrijk onderdeel van Van Hove's theatrale handschrift. En van zijn gemaskerde biografie. Het merk Van Hove bestaat niet zonder de twee-eenheid die hij

uitwerking van het decor op basis van besloten gesprekken tussen de regisseur en de vormgever. De decors van Versweyveld zijn geen nagemaakte locaties en ze bevatten geen uitvergroete symboliek. Het zijn tijdloze leefruimtes met functioneel meubilair en spaarzame rekvisieten. Technologische vertelmiddelen als monitoren en beeldschermen zijn er vanzelfsprekend onderdeel van. Ze zijn verweven met het DNA van de voorstelling, vertellen het verhaal mee via uitgaande veranderingen in de ruimte en in de zinnelijke belichting (ook ontworpen door Versweyveld) en ruimte. En wat deze vormgeving acteurs en

waar vanuit ze de gebeurtenissen willen bezien: ze kunnen plaatsnemen in de zaal, maar ook op het podium waar de bar ook hen bedient, en in de vele pauzes mogen ze van plek veranderen.

Het is een adembenemende ervaring om je tussen de georkestreerde wirwar van acteurs te begeven, die naast je neerploffen op de bank voor een moment van rust, een achterkamertjesoverleg of een door camera's geregistreeerde toespraak. In de bewerking van de drie Shakespearesstukken zijn alleen de dialogen van de hooggeplaatste personages behouden; de stem van het Romeinse volk is eruit verdwenen. Het volk, dat zijn hier de toeschouwers. Zij wanen zich dicht bij de heersers die hun land bestieren, maar die oorlogen ontketenen zonder dat zij daar invloed op kunnen uitoefenen.

Om dan toch even de handschoen op te pakken en zijn regies te zien als 'gemaskerde autobiografieën': de grens tussen intimiteit en openbaarheid is een rode draad in het werk van Ivo van Hove. Geheimen worden uitgesproken in het bijzijn van anderen, waardoor het de vraag wordt hoeveel mensen eigenlijk van elkaar willen zien en horen. Binnen- en buitenwereld raken in elkaar verstrengeld, door de gelaagde decors vol doorkijkjes, glazen kamers, spiegelwanden en videovensters kun je als toeschouwer de acteurs eindeloos volgen, terwijl zij zichzelf vaak in claustrofobische interieurs wanen.

Je kunt hier een weerspiegeling in zien van Van Hove's eigen ervaringen met de spanning van het verborgene. Hij groeide op in een Vlaams boerendorp, waar zijn hardwerkende ouders die de plaatselijke apotheek runden deel uitmaakten van de gemeenschap. Zelf voelde hij zich een buitenstaander tussen de ruwe dorpskinderen. Het verlegen en gevoelige jongetje vond een toevlucht bij zijn grootouders, waar hij met zijn jongere broer toneelstukjes bedacht.

Op zijn elfde ging hij naar het Klein Seminarie, een katholiek jongensinternaat zo ver weg dat hij er doordeweeks moest blijven. Voor hem was dat een bevrijding uit de benauwenis. Er heerste daar een open atmosfeer, er werd over politiek gediscussieerd en de leerlingen liepen mee in demonstraties. Maar hij maakte ook een omslag mee waarbij de leiding van het internaat de opstandigheid weer autoritair de kop in drukte. En ingrijpende gebeurtenissen waar hij met niemand over kon spreken. De bevriende klasgenoot op wie hij - zonder diens weten - verliefd werd, verongelukte tijdens een vakantie. Het grote verdriet daarover moest hij alleen verwerken.

Op zijn veertiende kreeg hij een relatie met een leraar, waar hij pas in 2010 in het openbaar over sprak, naar aanleiding van een pedofiliezaak die in Vlaanderen in het nieuws was. Het was een gelijkwaardige liefde die naar zijn zeggen niets te maken had met machtsmisbruik. De naam van de leraar weigert hij nog altijd te noemen. In de Van Hove-biografie die *Volkskrant*-journalist



Vroeg in de ochtend na het ontvangen van de Tony Award voor *A View from the Bridge* in het Baccarat Hotel in New York. 13 juni 2016

vormt met Jan Versweyveld, zijn decorontwerper en levenspartner. Het was Versweyveld die Ivo van Hove, toen zijn kersverse geliefde, indertijd bij het Antwerpse kunstenaarsclubje introduceerde. Dat hun liefde mede vorm kreeg in een levenslange samenwerking, was niet alleen een kwestie van overeenkomstige ideeën. Zoals Van Hove erover spreekt, was het een noodzakelijke uitweg voor de 'heftigheid' van hun relatie. Acteurs die langer geleden met het duo te maken hadden, konden getuige zijn van openlijk geruzie tussen die twee artistieke ego's. Tot een breuk hebben die ruzies niet geleid; tot op de dag van vandaag is het tweetal onafscheidelijk in leven en werk.

De gedegen voorbereiding die voorafgaat aan elke Van Hove-regie loopt stevast over twee sporen: een intensieve tekstanalyse waarbij een of meerdere dramaturgen betrokken zijn, en een

toeschouwers laat ervaren is het spanningsveld tussen openbaarheid en intimiteit.

Dat Van Hove's *Romeinse tragedies* in het buitenland zo'n publiekssucces was, terwijl ze daar 5,5 uur naar boveniteld Nederlands moesten luisteren, was ook te danken aan het opzienbarende decor bestaande uit persconferentietafels, een wirwar van intieme zitjes en een volledig toegeruste bar. Gevolgd door camera's die hun gezichten op grote beeldschermen projecteren, verspreiden de veertien acteurs, die allemaal voortdurend op het toneel zijn, zich door deze openbare ruimte. Gekleed in moderne pakken brengen zij het onderlinge gekonkel van de machthebbers rondom Coriolanus, Julius Caesar, Antonius en Cleopatra als een hedendaags politiek circus, waarin elk intiem onderonsje door de media publiek wordt gemaakt. De toeschouwers worden uitgenodigd om zelf de positie te kiezen

Karin Veraart schreef, *Ivo*, het tweede van vier boeken die in korte tijd over de regisseur zijn verschenen, haalt ze zijn interview hierover in *De Standaard* aan: 'In mijn toneel- en operawerk gaat het heel vaak over relaties die de buitenwereld niet begrijpt, maar die voor mij uniek zijn', zei hij.

De toneelvoorstellingen waar Van Hove in speelde, boden hem op het seminarie een vrijplaats waar ruimte was voor uitgesproken gevoelens en gedachten. Toch koos hij na zijn diploma netjes voor een rechtenstudie, waarin hij zou uitblinken. Tot vreugde van zijn ouders, die volkomen geschokt waren toen hun trots in zijn derde studiejaar kwam melden dat hij een regisseursopleiding ging doen, en vlak daarna ook nog eens thuiskwam met zijn geliefde Jan Versweyeld. Hun afwijzende reactie zorgde voor een langdurige verwijdering tussen Van Hove en zijn ouders, die hij 'met rust heeft gelaten' tot zij zijn homoseksualiteit stilzwijgend accepteerden.

Die rechtenstudie heeft hem veel gebracht. Hij leerde er boekhouden, wat zijn bemoeienis met de zakelijke kant van het toneelbedrijf ten goede kwam. Hij leerde er argumenteren, en daar is Van Hove onverslaanbaar in. En, essentieel voor zijn latere regiepraktijk, hij hield zich er bezig met de interpretatie van (wets)teksten en ondervond hoe de lezing van woorden hun betekenis kan veranderen.

Bij zijn eerste twee AKT-voorstellingen schreef Van Hove zelf de tekst. Die van *Geruchten* was een collage van fragmenten die de binnenwereld schetsten van een schizofrene jongeman, duidelijk geïnspireerd door de geestesziekte die zich bij Van Hove's broer had geopenbaard. *Ziektekiemen* was een hallucinant liefdesdrama, uitgevoerd door acht mannen in travestie die vrouwen speelden. Misschien voelde hij zich daarin te kwetsbaar. De bewerking die hij daarna maakte van het oud-Griekse drama *Oidipous te Kolonos* gaf hem de mogelijkheid om via het masker van een bestaande tekst uiting te geven aan wat hem bezighield.

Dialogen veranderen amper in de bewerkingen van toneelstukken, romans of speelfilms die Van Hove zijn dramaturgen voorafgaand aan repetities laat maken. Daarin is hij tekstgetrouw. En daarmee behouden zijn teksten een verankering in de tijd waarin ze zijn geschreven. Tegelijk ontdoet hij ze van historische aanduidingen. Hij legt de dramatische kern van een gekend verhaal bloot vanuit een hedendaagse visie erop. De stukken worden daarmee tijdloos, of zoals je ook kunt zeggen; chronisch actueel. Conflicten tussen of binnen personages worden daardoor onderdeel van machinaties die hen overstijgen: de wisselwerking in een gezin die alle leden tot eenlingen maakt, groepsdynamiek die tot uitsluiting leidt, vrijheidsdrang tegenover maatschappelijk conformisme of een politiek machtsspel.

In Engeland wordt door critici wel gemopperd over zijn regisseurstoneel dat daar de traditionele eerbied voor de tekst ondermijnt. Maar in Amerika zijn ze verrukt over hoe Van Hove het stof



Scène uit *Lazarus* in Londen met Michael C. Hall als Lazarus

afblaast van hun eigen meesterwerken. Bij zijn veelgeprezen Broadway-enscenering uit 2016 van Arthur Millers *The Crucible*, over de historische heksenjacht op door de duivel bezeten meisjes in een zeventiende-eeuws Amerikaans dorpje, maakte Van Hove korte metten met de geijkte kostuumdrama-aanpak. Hij verplaatste de gebeurtenissen naar een klaslokaal met meisjes in schooluniform. De angst en hysterie van de meisjes die bij Miller in het bos heidense rituelen uitvoeren, verwezen volgens een criticus nu naar 'our world of school shooters and suicide bombers'.

Miller bekritiseerde met zijn drama uit 1953 de jarenvijftigjacht op communisten onder senator McCarthy. De strenggelovige vervolgers van de meisjes zien in hun rituele bijeenkomsten ketterse hekserij. Van Hove bracht hier een opmerkelijke verandering in aan. Hij liet in zijn voorstelling sinistere horrorverschijnselen plaatsvinden, mede vormgegeven door zijn vaste video-medewerker Tal Yarden, alsof er werkelijk bovennatuurlijke krachten woedden in de meisjesschool. Daarmee werd de tegenstelling tussen vervolgers en vervolgd minder zwart-wit. De aanklagers in Millers tribunaal stonden ineens voor het 'reële' vraagstuk hoe zij in deze apocalyptische situatie invulling moesten geven aan de verantwoordelijkheden van hun leiderschap.

Tegenover de brutaliteit waarmee Van Hove het bekende durft om te keren en te ondergraven, staat wel dat Van Hove zijn doorwrochte machinatie-drama's verbeeldt in een geïdealiseerd universum, met acteurs die mooier zijn dan gemiddeld. Hij streeft ook schoonheid na, en vindt dat daar niks mis mee is. De New Yorkse theaterprofessor David Willinger constateert in zijn vorig jaar gepubliceerde, bewonderende studie over Van Hove's

toneelwerk een gebrek aan 'visuele diversiteit' in de casting. In de toelichtingen op zijn regies spreekt Van Hove regelmatig over actuele thema's als onderdrukte en gemarginaliseerde minderheden, immigratie en xenofobie. 'Daar zien we maar weinig van terug in zijn voorstellingen', stelt Willinger.

Hoe bevrijdend de emotionele gevechten van zijn acteurs ook zijn, en hoeveel inzicht die ook bieden in de complexiteit van hun personages en de constellaties waar zij deel van uitmaken, de bevolking van Van Hove's toneelstukken bestaat uit aantrekkelijke, stijlvolle, tikje elitaire kosmopolieten. Zoals hij er zelf ook een is.

Acteurs uit zijn Amsterdamse gezelschap die jarenlang onder zijn leiding konden excelleren, en zich onderdeel voelden van een toneelfamilie, stuiten op de grenzen van Van Hove's inlevingsvermogen als ze meer inspraak verlangen of het rondreizen over de wereld niet meer kunnen combineren met hun gezinsleven. Van Jacob Derwig is bekend dat hij om die redenen vertrok.

Karina Smulders vertelt in het boek van Karin Veraart hoe inwisselbaar ze bleek na haar vertrek. Haar met een Theo d'Or bekroonde rol van Alma uit het Ingmar Bergman-tweeluik *Na de repetitie/Persona* had zij bezield, met 'zachtheid en vrouwelijkheid en ontroering... alles wat Ivo moeilijk vindt. Hij kwam er vaak naar kijken, en dan raakte het hem erg. Ik dacht altijd: dat is omdat we iets spelen wat jij niet makkelijk kan laten zien.'

Derwig had op freelancebasis bij het gezelschap betrokken willen blijven, maar weg is voor Ivo van Hove weg. 'Hij leeft vooruit', is de verklaring van Derwig. 'Hij kijkt niet om.' ■

Ivo van Hove, *Emile Schra* (*Polis*, 2018); Ivo, Karin Veraart (*Querido*, 2018); Ivo van Hove Onstage, David Willinger (Routledge, 2018)