

] Een theaterseizoen vol filmbewerkingen

# ONTLEEND AAN HET WITTE DOEK

Het bewerken van een film voor toneel is de goden verzoeken. Toch doen theatermakers het. Opvallend veel zelfs dit seizoen. Maar hoe vertaal je helikopterbeelden van een woestijn naar het toneel?

Door ANNETTE EMBRECHTS

'Nee', had acteur en theatermaker Peter de Graef geantwoord, toen regisseur Paula Bangels van De Paardenkathedraal hem vroeg het script van *Paris, Texas* voor theater te bewerken. 'Dat is niet te doen. Dat is een film.' Iedereen die de beroemde *roadmovie* van Wim Wenders uit 1984 heeft gezien, zou het met hem eens zijn. Hoe verbeeld je in het theater een zwerftocht door een woestijn aan de Mexicaanse grens en een aankomst in het hectisch centrum van wereldstad Houston? Gebruik je wel of niet de melancholieke gitaarglijders van Ry Cooder, waarvan een paar tonen al onvergetelijke filmbelden in herinnering roepen? Bovendien: wie heeft het lief het op te nemen tegen icoon Wim Wenders en zijn topcast? Er zullen weinig toeschouwers zijn die bij het kopen van een kaartje voor deze voorstelling van De Paardenkathedraal niet even aan de Jane van Natassja Kinski denken.

Het bewerken van een film voor toneel, zeker een klassieker, is de goden verzoeken. Film is het terrein van het realisme, theater het rijk van de verbeelding. Tijdsprongen zijn op doek veel eenvoudiger geloofwaardig te maken dan op een podium. Bij de een moet klein worden geacteerd - de camera vergroot - de ander gedijt beter bij het grote gebaar.

En toch doen theatermakers het. Opvallend veel zelfs dit seizoen. Theaterbureau Hummelinck Stuurman vroeg Anny van Hoof *Herfstsonate* te regisseren, naar de beroemde film van Ingmar Bergman uit 1978, en toert op dit mo-

ment langs de theaters met István Szábó's *Mephisto* (1971). Eerder bracht Ivo van Hove al Bergmans *Scènes uit een huwelijk* met gewaagd knip en plakwerk naar het toneel. Diezelfde Van Hove repeteert nu aan een bewerking van *Opening Night* (1977), een cultfilm van John Cassavetes. Ola Mafalaani gaat bij Toneelgroep Amsterdam een internationale coproductie regisseren naar Peter Handkes scenario van *Der Himmel über Berlin* (1987). In april maken Fabian Galama en Peter Kho Sien Kie een dansvoorstelling bij het Onafhankelijk Toneel naar Visconti's *Dood in Venetië* (1971). En - *last but not least* - vorige maand ging *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (1975) in première bij Joop van den Ende Theaterproducties, met Victor Löw als kopie van Jack Nicholson.

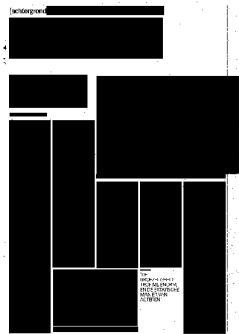
Een aantal van deze producties mag zich dan op het boek baseren dat in veel gevallen aan de gekozen film ten grondslag ligt, het publiek associeert de voorstelling toch met het beroemde equivalent op het witte doek. Dat er een groot publiek voor zo'n bewerking is, daar rekenen de producenten en gezelschappen natuurlijk ook op. Een slimme marketing is hen niet vreemd. Niet voor niets kiezen ze voor beroemde klassiekers uit de filmhistorie, waarvan de beelden in de collectieve herinnering zijn gegraveerd - met *Opening Night* als onbekende uitzondering (die draaide slechts twee weken toen hij eind jaren zeventig in roulatie ging).

Het gevaar dat de voorstelling in de filmogen van de toeschouwers het zou kunnen afleggen tegen het

origineel wordt voor lief genomen. Critici hebben daar overigens meer last van dan reguliere toeschouwers, blijkt uit recensies van bovengenoemde producties. Terwijl het publiek de ene na de andere voorstelling nomineert voor de Toneel Publieksprijs (*Herfstsonate*, *One Flew Over The Cuckoo's Nest*) verlangen de recensenten vaak weemoedig terug naar de film.

Imitatie is ook volgens Van Hove de slechtste manier om een film op toneel te brengen. In 1996 maakte hij *Koppen* naar *Faces* (1968) van wederom Cassavetes. 'Koppen had totaal niks met de esthetiek van de film van Cassavetes te maken. Bij mij lagen alle toeschouwers op bedden waar de acteurs tussendoor liepen. *Faces* is juist een aaneenschakeling van close-ups.' Van Hove had dit seizoen graag van dezelfde cultregisseur *Husbands* (1970) gedaan, maar kreeg de rechten niet. Via Al Ruben, de cameraman van de in 1989 overleden filmmaker, kon hij wel aan het originele script van *Opening Night* komen.

De film heeft hij vreemd genoeg zelf niet gezien. Geen kwestie van tijdgebrek, maar een keuze. 'Ik vertrek vanuit de tekst.' En in die tekst zoekt hij bij iedere scène naar de emotionele betekenis. Was hij daarbij vastgelopen, had hij misschien wel even de dvd-speler aangezet om te spieken hoe Cassavetes een monoloog of dialoog geïnterpreteerd had. Maar dat was niet nodig: 'Ik heb samen met dramaturg Koen Tachelet bij elk van de



scènes een eigen verbeelding gevonden.'

Waarom hij dan wel juist films van Cassavetes neemt, om het script van te bewerken? 'De groezeligheid trof mij enorm, en de extatische manier van acteren.' Toen hij twintig was, woonde Van Hove om de hoek bij een klein bioscoopje waar ze weken lang het hele oeuvre van filmiconen draaiden. Daar maakte hij kennis met het werk van de aan drank verslaafde Cassavetes. 'Nu ik ouder ben zijn het veel meer de thema's die mij raken. In *Opening Night* bevindt hoofdpersoon Myrtle zich eigenlijk in een midlife crisis. Ze isoleert zich totaal van haar theaterfamilie met wie ze een toneelstuk repeteert. De angst van het ouder worden houdt ook mij bezig.'

Twintig. Het is een leeftijd waarin films zo'n grote indruk maken, dat ze je jarenlang achtervolgen. Bangels was negentien toen ze gegrepen werd door het hartverscheurende slot van *Paris, Texas*. Wanneer de aan geheugenverlies lijdende hoofdpersoon Travis (Harry Dean Stanton) na een jarenlange zoektocht eindelijk in een hotel zijn grote liefde Jane terugvindt, moeder van zijn zoon Hunter, besluit hij toch niet naar binnen te gaan. Bangels: 'Ik wilde de hele tijd roepen: 'Ga toch naar boven, ze zijn daar. Doe het toch!'. Dat iemand zo graag iets wil, samen zijn, en het toch niet kan.' Zo'n liefdesverhaal moet ook in het theater werken, dacht ze.

Maar ja, die helicopterbeelden van de dieprode woestijn? Vormgever André Joosten bedacht volgens haar de ultieme oplossing voor alle, voor theater onmogelijke plaatsbepalingen. 'Hij ging uit van de job van Travis broer Walt. Die maakt billboards. Nu staan er enorme reclameborden op het toneel. De scène kan daarmee buiten zijn, binnen in de werkplaats of in de peepshow, waar Jane haar geld verdient.'

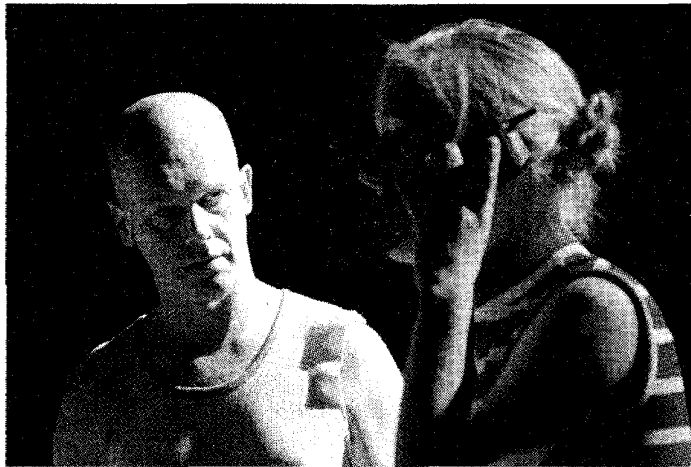
Over *Herfstsonate* schreven de recensenten dat aan de houterige bewerking was af te lezen hoe de makers met het filmmateriaal hadden geworsteld. Om de verschillende locaties aan te geven werd volgens hen te veel met meubilair gesold. En om de voorgeschiedenis van personages te duiden werden problemen veel te omstandig toegelicht.

Van Hove: 'In het theater komt de emotionele slagkracht niet voort uit het realisme van een locatie, maar uit verbeeldingskracht. Ook de montage van film werkt vaak niet op toneel. Ik maak geen scènetje na scènetje en snij niet van de hotelkamer naar het repetitielokaal. Ik heb één doorgaande

lijn bedacht.'

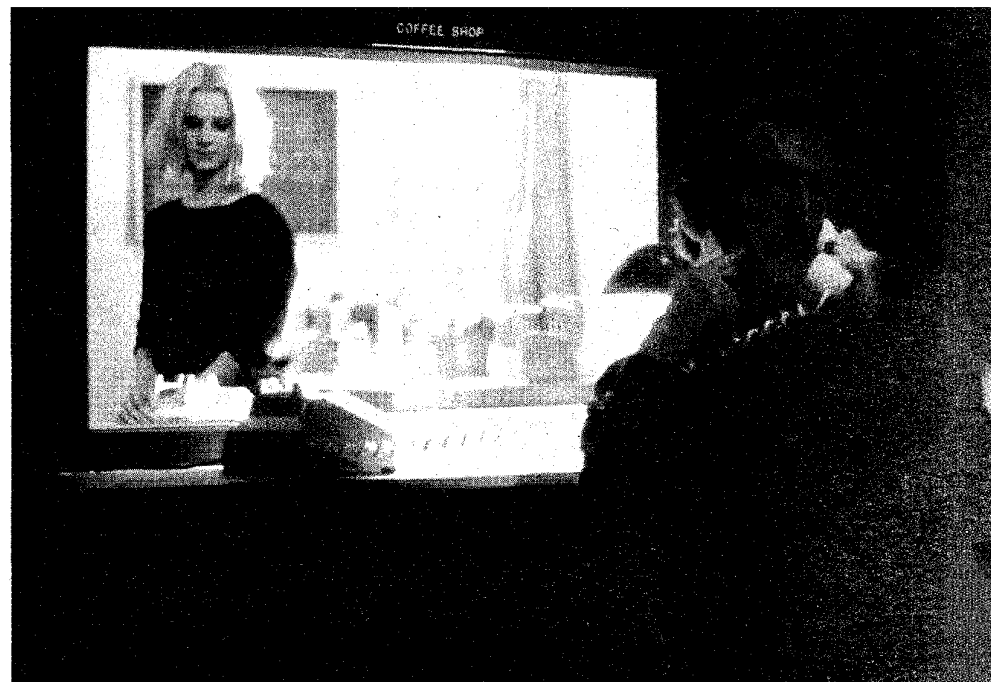
En de wanen van de depressieve actrice Myrtle dan? Hoe maakt Van Hove die geloofwaardig? 'Ach, een spookverschijning is op toneel helemaal niet moeilijk. Je laat gewoon iemand voorbij lopen waar de rest van de acteurs niet naar kijkt. Dat dit werkt behoort inmiddels tot de conventies van het toneel.' ■

**Paris, Texas** door De Paardenkathedraal. T/m 3 juni. **Opening Night** door Toneelgroep Amsterdam en NT Gent. Van 24 maart t/m 27 mei. Vlaamse première 26 maart, Nederlandse première 7 april.



Repetitie van het toneelstuk *Paris, Texas* (2006), door De Paardenkathedraal.

FOTO URI RAPAPORT



Still uit de film *Paris, Texas* (1984), geregisseerd door Wim Wenders.

FOTO TCS