

## **Film op toneel: van zaklantaarn naar kroonluchter**

in: TM 4, mei 2006

**De laatste tijd kiezen steeds meer theatermakers ervoor een film als basis te nemen voor hun voorstellingen. Welke problemen zij daarbij moeten overwinnen, wordt in onderstaande beschouwing uit de doeken gedaan. Uitmondend in de conclusie dat alleen Guy Cassiers en Ivo van Hove hebben bewezen met film als uitgangspunt een superieure theaterervaring te kunnen realiseren.**

‘Het bewerken van film voor toneel is theatermaken voor gevorderden. (...) Totdat het tegendeel is bewezen, blijft een “vertoneelde” film een slap aftreksel waar niemand op zit te wachten.’ Dit stond negen jaar geleden in TM (1997, nummer 5/6). Toentertijd maakte het Nederlandse theaterpubliek voor het eerst op grote schaal kennis met een nieuw fenomeen: de theaterbewerking van een filmscript. Er waren al wel precedentes, zoals bijvoorbeeld Een bijzondere dag (naar Una giornata particolare van Scola) door de Haagse Comedie; en Rieks Swarte had ooit een theatraal eerbetoon aan Douglas Sirks melodrama Written on the wind in elkaar geknutseld. Maar rond het seizoen 1996-1997 werd het filmscript ineens geliefd materiaal voor toneelregisseurs. Ivo van Hove regisseerde Koppen, naar Faces van Cassavetes; Guy Cassiers bewerkte de films Hiroshima mon amour (van Alain Resnais en Margu rite Duras) en Le beau mariage (van Erich Rohmer), Steven van Watermeulen maakte zijn regiedebuut met De Laatste tango (naar Last tango in Paris van Bertolucci) en de theaterbewerking van A clockwork orange leunde ook zwaar op de film van Kubrick. De seizoenen erna zette die trend zich voort met een hoogtepunt dit seizoen. Behalve theatervoorstellingen van films als Paris Texas, Herfstsonate, Opening night, Mighty Aphrodite en After life (de opera van Michel van der Aa op het komende Holland Festival) waren ook Amadeus en One flew over the cuckoo’s nest te zien: titels die hun bekendheid vooral ontleen aan legendarische films van Milos Forman.

### **Flexibiliteit**

Hoe moet je film voor theater bewerken? Verdraagt zo’n klassieker wel een theaterbewerking naast zich? Hoe trouw moet je blijven aan het origineel? Wat moet je als basismateriaal kiezen, het filmscript of de filmbeelden die bij velen in het geheugen staan geëtst? En kun je op het toneel eigenlijk wel recht doen

aan de cinematografische stijl van een regisseur? Het zijn vragen die iedere theatermaker die een film op het toneel gaat zetten, zich moet stellen.

Het filmscript is natuurlijk het meest voor de hand liggende uitgangspunt voor een theatervoorstelling: het biedt meestal al een instant speeltekst met scènes, locaties, dialogen en personages. Pak het script erbij, laat acteurs op het toneel de dialogen naspelen en je komt al een heel eind. Natuurlijk is het in de praktijk niet zo gemakkelijk en leent lang niet elk filmscenario zich voor een theaterbewerking. Bijvoorbeeld omdat sommige films vol special effects zitten, omdat er tussen teveel locaties wordt gesprongen, omdat de visuele kracht van de film te dominant is, omdat er te veel massascènes in voorkomen. Of omdat het filmverhaal eenvoudigweg niet interessant genoeg is om te bewerken voor zo'n relatief sobere, op spel, personage en tekst gerichte kunstvorm.

Anderzijds kan de verbeelding van een theatermaker inventief genoeg zijn om voor veel van die problemen een oplossing te verzinnen. Die flexibiliteit heeft hij ook al nodig om gewone theaterteksten te ensceneren. Neem alleen al de stukken van Shakespeare, waarin veel meer locaties en personages worden voorgeschreven dan meestal beschikbaar zijn.

Toch kiezen theatermakers logischerwijs vooral voor filmscripts waarin de taal en het drama hoofdrollen spelen. Het werk van Ingmar Bergman is daardoor een geliefde inspiratiebron gebleken, de relatiecomedies van Woody Allen zijn geschikt materiaal voor een toneelvoorstelling en ook Festen is in de kern al een familiedrama zoals dat door bijvoorbeeld Bergman of Norén geschreven had kunnen zijn – al was de voorstelling die De Ploeg er in 2003 van maakte toch een stuk anarchistischer. De cabaretiers trokken het drama geheel naar zich toe, zonder uit de schaduw van de film van Thomas Vinterberg te komen. Van het script zal in de toekomst zeker nog eens een conventionelere theaterbewerking worden gemaakt. De dramaturgie én de populariteit van de film schreeuwen erom en inmiddels hebben theaterbewerkingen van Festen groot succes op West End en Broadway.

### **Veel gedoe**

Ook Herfstsonate, een late film van Ingmar Bergman, leende zich prima voor een toneelbewerking. Wie de film met Ingrid Bergman als concertpianiste Charlotte en Liv Ullman als haar weerspannige dochter Eva ziet, verbaast zich er zelfs over dat zij niet op een toneelstuk is gebaseerd. In elk geval is heel duidelijk dat Bergman dankbaar gebruik heeft gemaakt van zijn achtergrond als toneelregisseur. Er geldt min of meer een eenheid van tijd, plaats en handeling; er worden monologen afgestoken; de film begint zelfs met een monoloog waarin de echtgenoot (Halvar Björk) van Eva tegen een denkbeeldig publiek spreekt en ook de cameravoering doet toneelmatig aan: veel deepfocus shots, waarin bijvoorbeeld acteur Halvar Björk op de voorgrond staat, en op de achtergrond Ullman zichtbaar is. De

film oogt regelmatig als een statische theaterenscenering. Het moet bewerkers Lodewijk de Boer en Flip Broekman daarom niet zo veel moeite hebben gekost dit scenario voor toneel te bewerken, en het is dan ook vreemd dat regisseur Anny van Hoof desondanks de kritiek kreeg dat ze worstelde met de filmische oorsprong van de voorstelling. De mise-en-scène kende inderdaad veel gedoe met een denkbeeldige spiegel, mimend-pianospel en gesleep met rekwisieten. Dat manco lag echter niet aan het oorspronkelijke filmscript maar aan een halfslachtige keuze voor een sober toneelbeeld. Juist omdat het filmscript van Bergman zo toneelmatig is, verdraagt de film heel goed een theatervoorstelling naast zich. Er is geen dwingende filmische vorm die met de toneelbewerking concurreert en het is een tekst die verschillende interpretaties in zich verbergt. Hoeveel sympathie verdient de egocentrische moeder die haar gezinsleven voor haar carrière opoffert? En wat is het gelijk van de dochter, die in een lange nacht haar moeder de schuld geeft van al haar emotionele tekort? Dat zijn vragen waarop in elke opvoering van dit acteursstuk andere antwoorden kunnen worden gegeven.

### **Losgezongen**

Ook filmscripts die minder toneelmatig aandoen, zijn prima bestand tegen een theaterversie. De Hollandia-voorstelling *De val van de goden* week zozeer af van *The Damned / La caduta degli dei*, dat je Visconti's film op slag vergat. Niet omdat de toneelvoorstelling zo veel beter of slechter was (ze waren allebei op hun eigen manier monumentaal), maar puur omdat bewerker Tom Blokdijk en regisseurs Johan Simons en Paul Koek zich het script geheel hadden toegeëigend. De keuze voor de dubbelrollen, de intermezzi van Robert Musil, vertellerspassages van de bedienden, de muzikale inbreng en het kunstmatige spel stonden ver af van de oorspronkelijke film. De theatervoorstelling werd een autonoom kunstwerk.

Ook een mislukte en inmiddels vergeten theaterbewerking als *Cairo Café* (van Lodewijk de Boer naar *Angst essen Seele auf* van Fassbinder) had zich losgezongen van de originele film en probeerde nieuw drama en een nieuwe actualiteit uit de destijds opzienbarende film te peuren. Het resultaat was vrij desastreus, met Sabri Saad el Hamus en Ingeborg Elzevier volkomen verkeerd gecast als het liefdeskoppel en veel loze broeierigheid. Maar in elk geval was het lovenswaardig dat de makers iets anders met het oorspronkelijke film aan wilden en niet met een schuin oog naar de film bleven kijken.

Het meest verbijsterende resultaat van filmpje-naspelen was dit seizoen *One flew over the cuckoo's nest*. In de talloze interviews en reportages vooraf bezworen regisseur Hans Croiset en acteurs Victor Löw en Simone Kleinsma dat ze zich verre van de film hielden die de roem van het boek had overstegen. Ze speelden immers helemaal niet het filmscript, maar de toneelbewerking die van Kesey's roman bestond. En jawel, Victor Löw had, na de repetities, zelfs zijn muts verwisseld voor een pet – om niet al te veel op de legendarische filmvertolker

Jack Nicholson te lijken. Het had niet geholpen. De toneelvoorstelling van Joop van den Ende Theaterproducties leek in veel opzichten een kopie van de film. Maar los nog van het vergelijkbare decor, de kostuums, de casting en het manische Nicholson-achtige spel van Löw stoorde vooral de theatrale stijl. Het uitgesproken realisme waarvoor regisseur Hans Croiset had gekozen, was vanwege de film van Forman volstrekt overbodig. Theater moet niet proberen de film te vervangen of na te bootsen, maar juist een radicaal andere weg inslaan: een theatrale verbeelding zoeken die niet zo naturalistisch is. Theater moet film niet willen imiteren, maar juist aanvullen – met eigen middelen en een eigen esthetiek een alternatief bieden. *One flew over the cuckoo's nest* bood dat alternatief helemaal niet: het stimuleerde alleen maar om de film nog een keer te bekijken, om te zien hoe het wel moet.

### **Theatrale vertaling**

Theatermakers doen er het beste aan de film te laten voor wat zij is en met theatrale middelen een eigen verbeelding van het script te geven. Toch kan de filmbewerker ook nog een stap verder gaan. Het script is namelijk slechts het basismateriaal van een film en de visuele kracht van de film kan niet altijd worden genegeerd. Neem bijvoorbeeld *Paris Texas*, de beroemde film van Wim Wenders naar een scenario van Sam Shepard. Allesbepalend voor de sfeer van de film is de fotografie van de Nederlandse cameraman Robby Müller. Hij maakte weidse shots van de woestijn waarin hoofdpersoon Travis (Harry Dean Stanton) prachtig verloren loopt. Regisseur Paula Bangels en vormgever André Joosten hebben er dan ook goed aan gedaan deze voorstelling van *De Paardenkathedraal* in de grote zaal te regisseren, met grote billboards die niet alleen verwijzen naar het beroep van Travis' broer, maar ook de sfeer oproepen van de highways en de Amerikaanse way of live. De desolate uitgestrektheid hoort bij de film en mag ook eigenlijk niet in een theaterbewerking ontbreken.

Desondanks had ook deze theaterbewerking grote tekortkomingen. In de eerste plaats schoot de *mise-en-scène* tekort zodat de acteurs verloren overkwamen op het schouwburgtoneel. De palen waar de billboards op stonden, zorgden voor slechte zichtlijnen. Maar met name voor de sleutelscène van de film kon Bangels geen juiste theatrale vertaling vinden. In die scène treft Travis zijn weggelopen ex-vrouw Jane (Natasja Kinski) aan in een peepshow, waar zij achter een halfdoorzichtige wand haar klanten ter wille is. Hij vertelt dan in een lange, omzichtige monoloog hoe hij zich tijdens hun huwelijk heeft misdragen. Je hoort hem praten, terwijl je hoofdzakelijk alleen haar gezicht in close-up ziet. Af en toe bevat de scène ook een paar geraffineerde shots, waarin je in de schaduw van Janes gezicht ook de weerspiegeling van de pratende Travis ziet. Zo wordt het moment waarop zij zich realiseert dat haar ex-man aan de andere kant van het glas zit, heel intens beleefd.

De toneelvoorstelling lijdt duidelijk onder het gebrek aan theatrale middelen om deze scène te ensceneren. Hier zitten acteurs Peter de Graef (Travis) en Hanna Jansen (Jane) voor op het toneel naast elkaar, zodat je de gezichten van de acteurs tegelijkertijd ziet: niet in close-up, zonder de half-doorzichtige spiegel en zonder dat de regisseur de blik van de toeschouwer kan dirigeren.

### **Geniale mise-en-scène**

De discrepantie tussen de filmversie en de toneelversie van deze scène wijst op een cruciaal verschil tussen de twee kunstvormen: het verschil in gebruik van ruimte. Film heeft de mogelijkheid – door middel van montage, camerabewegingen, close-ups en dergelijke – de blik van de toeschouwer op een deel van de ruimte te laten richten, terwijl de blik van de toeschouwer altijd de gehele ruimte tegelijk overziet.

Susan Sontag typeert dit verschil als volgt: ‘Het toneel is gebonden aan een logisch ofwel continu gebruik van de ruimte. De film heeft, door middel van zijn vormgeving, dat wil zeggen de verandering van de camera-instelling, toegang tot een a-logisch of discontinu gebruik van de ruimte. Bij het toneel bevinden de mensen zich ofwel in de ruimte waar wordt gespeeld, of zij zijn “af”. Als zij “op” zijn, zijn zij altijd zichtbaar of in verband met elkaar zichtbaar te maken. Bij de film is een dergelijke relatie niet noodzakelijkerwijs zichtbaar of zelfs zichtbaar te maken.’

De Franse filmcriticus André Bazin heeft voor dit verschil nog een mooie metafoer bedacht. Hij beschouwt het theater (in navolging van Baudelaire) als een kroonluchter die naar alle kanten de ruimte verlicht en ‘ons in zijn stralenkrans gevangen houdt’, terwijl hij de film vergelijkt met de zaklantaarn van een ouvreuse, ‘dat als een onzekere komeet de nacht van onze dagdroom doorkruist’. Dat schijnwerpertje belicht telkens slechts een klein deel van de ruimte, slechts dat wat de regisseur op dat moment wil tonen. In *Paris Texas* werd de impact van die herkenningsscène in de film vele malen groter dankzij het discontinue gebruik van de ruimte, en Paula Bangels kon daarvoor op het toneel geen geschikt alternatief verzinnen.

In *Opening night* is dit onderscheid tussen film en toneel juist magistraal uitgebuit door regisseur Ivo van Hove en vormgever Jan Versweyveld. Heel behendig wisselt Van Hove het continue en discontinue gebruik van de ruimte met elkaar af. Met deze lucide, ja zelfs geniale mise-en-scène blijft Van Hove bovendien trouw aan de filmstijl van John Cassavetes, de cineast die *Opening night* in 1977 regisseerde. Weliswaar zegt Ivo van Hove dat hij *Opening night* nooit heeft gezien, net zoals hij *Faces*, dat hij in 1997 voor theater bewerkte, nooit zag. Ander werk van Cassavetes kent hij – uiteraard – wel, en in beide voorstellingen zijn de sporen van diens filmische vocabulaire zichtbaar. In Cassavetes’ films staat de cinematografie geheel ten dienste van het spel van de acteurs. De scripts kwamen voor een deel

tot stand door middel van improvisaties en het ongebonden spel werd vervolgens zo getrouw mogelijk vastgelegd door Cassavetes' vaste cameraman en voormalig acteur Al Ruban, die met een handheld camera vrij door de ruimte bewoog. 'De camera wordt zo ook een karakter,' zei acteur Ben Gazzara eens.

In de toneelvoorstelling *Opening night* zien we daar heel veel van terug, in de eerste plaats omdat twee cameramensen continu over het toneel lopen en het spel van de acteurs vastleggen. Op een groot videoscherm zien we dezelfde soort scènes als in de film: acteurs worden vanuit allerlei hoeken gefilmd, ook als ze niet aan het woord zijn of zelfs als ze op een plek staan die niet voor (een deel van) het publiek zichtbaar is. Maar ook door de publieksofstelling hebben Van Hove en Versweyveld de theatrale ruimte – net als in een film – 'discontinu' gemaakt. Versweyveld ontwierp een repetitiestudio, waar een theatergezelschap het stuk *The second woman* repeteert en speelt. In die ruimte die dwars op de schouwburgzaal staat, bevindt zich nog een kleinere tribune, waar ook een deel van de toeschouwers zit. Zij zien hoeken van de repetitiezaal die de rest niet ziet, maar hebben daarentegen weer minder goed zicht op de scènes die frontaal naar de zaal worden gespeeld. Over de turbulente repetitieperiode in het verhaal, die vooral gefrustreerd wordt door de geestelijke instorting van steractrice Myrtle (Elsie de Brauw), wordt bovendien ook nog een documentaire gemaakt; daarom lopen er dus een paar cameramensen rond.

Deze encenering jongleert zodoende met de continuïteit en discontinuïteit van de filmische en theatrale ruimte. De camera's tonen ons de acteurs die 'af' zijn en in de hoek van het repetitielokaal een sigaretje zitten te roken. Maar tegelijkertijd is de toneelruimte voor het publiek ook in zijn totaliteit zichtbaar, en toont zij de ongeorganiseerde chaos die bij het repeteren, en ook bij de personages van Cassavetes horen. De toeschouwer kan naar believen switchen tussen het live acteerwerk van de acteurs en beelden van de camera.

De dynamiek van het geheel zorgt voor een heel rijke theaterervaring, die – net als bij Cassavetes – geheel ten dienste staat van het spel van de acteurs. In de magnifieke slotscène, waarin het spel en het leven van Myrtle en haar ex-man Maurice geheel in elkaar overlopen, zien we in extreme close-ups de mimiek van Elsie de Brauw en Jacob Derwig. Maar we kunnen hen tegelijkertijd ook in volle glorie bewonderen, en zien hoe ze op het toneel spelen. En dan is het ook nog per toeschouwer verschillend of je in de schouwburgzaal of op de tribune op het toneel zit. Van Hove en Versweyveld maakten zo in wezen een film, een kleinezaalvoorstelling en een schouwburgvoorstelling ineen, wat naar mijn weten nooit eerder is vertoond.

### **Camera's**

In Van Hoves vorige Cassavetes-voorstelling *Koppen* (naar *Faces*) werkte hij niet met camera's, maar door de lucide mise-en-scène had de voorstelling dezelfde

impact als het desoriënterende camerawerk in de film. Het publiek lag in deze voorstelling op bedden, waar de acteurs op en tussendoor speelden. De blik van de toeschouwer werkte daardoor zelf als een cameraoog: het ene moment waren de acteurs heel dichtbij, en zag je ze als het ware in close-up; het andere moment moest je veel meer 'uitzoomen' om de scène te zien waar de acteurs op grote afstand van elkaar speelden. Precies de nerveuze dynamiek en het extraverte spel die eigen zijn aan Cassavetes' werk, werden zo in Van Hoves enscenering geïncorporeerd. En de filmische ervaring kreeg een volstrekte eigen invulling in de voorstelling: de toeschouwer moest zelf zijn zaklantaarntje op de acteurs richten, om met André Bazin te spreken.

Behalve deze twee Cassavetes-voorstellingen van Ivo van Hove is er eigenlijk maar één andere toneelbewerking in Nederland te zien geweest die recht deed aan de cinematografische stijl van het origineel. Dat is HMA-Hiroshima mon amour van Guy Cassiers (die ook al uitgebreid aan bod kwam in TM 1997 nummer 5/6). Het poëtische scenario van Marguërite Duras, de associatieve montagereeksen met documentairebeelden uit Hiroshima, de tersluikse sensualiteit die botste met de postnucleaire gruwel: het is allemaal eigen aan het beroemde speelfilmdebuut van Alain Resnais.

Cassiers brengt die cinematografische rijkdom onder andere op het toneel door stills uit de film, regieaanwijzingen uit het script en live video-opnamen van de acteurs op een groot scherm te projecteren. Heel mooi bijvoorbeeld waren de close-ups van de onderarmen van Catherine ten Bruggencate, die op het videoscherm een verbeelding werden van de vrijende lijven van de twee geliefden in het verhaal. In zo'n moment neemt de theatrale ruimte ook een nieuwe gedaante aan: doordat Guy Cassiers zijn camera-zaklantaarntje op die armen richt, krijgen ze een nieuwe betekenis.

Het ligt voor de hand te stellen dat Ivo van Hove en Guy Cassiers juist zo'n geslaagde transformatie van film naar toneel hebben gemaakt, doordat ze gebruikmaken van camera's. Dat is slechts ten dele waar. Want videobeelden hoeven helemaal geen verrijking van een theatervoorstelling op te leveren, ze kunnen ook contraproductief werken. Dat is in de loop der jaren wel gebleken uit de videomode die in het Nederlandse theater heerst. Een regisseur die camera's op het toneel gebruikt, moet zich heel goed bewust zijn van het verschil tussen de theatrale en de filmische ruimte, en weten hoe hij de blik van de toeschouwer door die ruimtes kan loodsen. Dan helpt het niet alleen als je hartstochtelijk film liefhebber bent – zoals Ivo van Hove en Guy Cassiers zijn. Je moet de (multimediale) mogelijkheden en beperkingen van het theater kunnen uitbuiten – en ook daar zijn Van Hove en Cassiers meester in. Om een voorstelling als Opening Night, Koppen of Hiroshima mon amour te maken, om een filmische ervaring zo overtuigend naar een theatrale ervaring te transformeren – dat is inderdaad alleen weggelegd voor gevorderden.

## 25 keer film op toneel

1987 Een bijzondere dag naar Ettore Scola door de Haagse Comedie regie Rosemaria Rinaldi	De laatste tango naar Bernardo Bertolucci door Het Zuidelijk Toneel regie Steven van Watermeulen	2003 Festen naar Thomas Vinterberg door 't Bos Theaterproducties regie Willem van de Sande Bakhuijzen
1995 Written on the wind naar Douglas Sirk door Toneelschuur Producties regie Rieks Swarte	1998 Scènes uit een huwelijk naar Ingmar Bergman door Hummelinck Stuurman regie Lodewijk de Boer	2004 Scarfaced naar Brian dePalma door Made in da Shade regie Marjorie Boston en Maarten van Hinte
HMA – Hiroshima mon amour naar Alain Resnais door Toneelschuur Producties regie Guy Cassiers	1999 De nachtportier naar Lilliane Cavani door De Regentes regie Guusje Eijbers	2005 Scènes uit een huwelijk naar Ingmar Bergman door Toneelgroep Amsterdam regie Ivo van Hove
1996 Le beau mariage naar Erich Rohmer door Limelight regie Guy Cassiers	Na de repetitie naar Ingmar Bergman door De Appel regie Aram Adriaanse	Met grote blijdschap naar Lodewijk Crijns en Kim van Kooten door Hummelinck Stuurman regie Porgy Franssen
1997 Koppen naar John Cassavetes door Het Zuidelijk Toneel regie Ivo van Hove	Val van de goden naar Luchino Visconti door Hollandia regie Johan Simons, Paul Koek	Husbands and wives naar Woody Allen door De Tijd regie Lukas Vandervost
A Clockwork orange naar Anthony Burgess en Stanley Kubrick door Het Nationale Toneel regie Lodewijk de Boer	2001 Cairo Café naar Rainer Werner Fassbinder door Hummelinck Stuurman regie Lodewijk de Boer	Vendetta naar Francis Ford Coppola door 't Bos Theaterproducties regie Moniek Merx
	Blind date naar Theo van Gogh en Kim van Kooten door Hummelinck Stuurman regie Porgy Franssen	



Mighty afrodite  
naar Woody Allen  
door Het Vervolg  
regie Hans Trentelman

2006  
Paris Texas  
naar Wim Wenders en Sam  
Shepard  
door De Paardenkathedraal,  
regie Paula Bangels

Herfstsonate naar Ingmar  
Bergman  
door Hummelinck Stuurman  
regie Anny van Hoof

Opening night  
naar John Cassavetes  
door Toneelgroep Amsterdam  
en NTGent  
regie Ivo van Hove

Verwacht:  
Dogville  
naar Lars von Trier  
door RO Theater  
regie Pieter Kramer  
première 16 december 2006  
  
Himmel über Berlin  
naar Wim Wenders/Peter  
Handke  
door Toneelgroep Amsterdam  
regie Ola Mafaalani  
2 oktober t/m 9 november