

# Het geweer gaat niet af

„Ik denk oprecht dat de mensen te veel praten.

Ik geloof niet in woorden”, verklaarde regisseur Michelangelo Antonioni in 1969. Zijn films betogen met beelden dat mensen niet echt met elkaar kunnen communiceren.

COEN VAN ZWOL

**E**en schandaal hoort bij Cannes: goed voor het filmfestival en voor de loopbaan van de regisseur. Dit jaar trof boegeroep erkende provocateurs die de grenzen van de goede smaak wellustig oprekten. Maar het eerste grote schandaal van Cannes ging over iets anders: een verlegen Italiaanse regisseur die zijn zaal grondig verveelde en onder luid boegeroep en slap applaus in tranen op de vlucht sloeg: Michelangelo Antonioni.

In 1960 hoonden de aanwezigen zijn tweeën-half uur durende film *L'Avventura* eensgezind weg. Zaal Lumière druppelde leeg, achterblijvers gaapten demonstratief of riepen 'cut, cut!' wanneer de camera weer langer in een verlaten landschap bleef rondhangen dan de hoofdrolspelers – de 'dode tijd' waarmee Antonioni school zou maken. Maar 37 critici namen het die avond in een manifest voor hem op, en *L'Avventura* ontving de Grand Prix: Cannes had zijn eerste 'succès de scandale', de filmwereld een nieuwe, gezaghebbende 'auteur' die een grote invloed zou uitoefenen.

Twee jaar na de dood van Michelangelo Antonioni (1912-2007) heeft het Haagse Filmhuis voor het eerst al zijn films verzameld om in de maanden juni en juli te vertonen in zeven steden, vanaf de neorealistische documentaire *Gente del Po* uit 1943 tot het gênante, want erg gedateerde filmpje dat de hoogbejaarde auteur bijdroeg aan het drieluik *Eros* in 2005.

Antonioni's invloed is niet onomstreden. Zijn films worden bevolkt door ambivalente ka-

racters: uitdrukkingloze, dromerige meisjes, egocentrische, wispelturige jongemannen die stuurloos door de leegte van hun eigen leven dwalen. Vage types die langzaam en indirect iets van hun mysterie prijsgeven: het zijn standaardhelden in arthousefilms geworden.

Voor velen zijn Antonioni's films een bezoeking: traag, leeg en raadselachtig. „Te weinig verf, te veel canvas”, merkt een tentoonstellingsbezoeker in zijn film *L'Avventura* op. Vijanden doopten Antonioni om tot Antoniennui, collega-regisseur Alfred Hitchcock serveerde zijn films af als gebakken lucht: „Het is zo eenvoudige een prentieuze film te maken. Stop er veel volstrekt nodeloze beelden in om het publiek te verbazen. Zoals die Italiaanse kerel doet, Antonioni.”



Het geweer

**E**en schandaal hoort bij Cannes: goed voor het filmfestival en voor de loopbaan van de regisseur. Dit jaar trof boegeroep erkende provocateurs die de grenzen van de goede smaak wellustig oprekten. Maar het eerste grote schandaal van Cannes ging over iets anders: een verlegen Italiaanse regisseur die zijn zaal grondig verveelde en onder luid boegeroep en slap applaus in tranen op de vlucht sloeg: Michelangelo Antonioni.

**Dat onbegrip ligt voor de hand:** bij Hitchcock is elk beeld een puzzelstuk dat een mysterie naar een kraakheldere oplossing voert, Antonioni doet exact het omgekeerde. Zijn films beginnen met iets dat nog een verhaal voorspelt: een onderzoek, ontmoeting, verdwijning, moord. Waarna de intrige via toeval, schijnbaar overbodige scènes en ongerijmde wendingen richting open einde meandert; de puzzel valt uit elkaar, en één ding is zeker: als er in het begin ergens een jachtgeweer hangt, wordt dat bij Antonioni niet afgeschoten.

Zo begint schandaalsucces *L'Avventura* met de verdwijning van de ongedurige Anna tijdens een expeditie naar het desolate eilandje Lisca Bianca. Ontvoering, zelfmoord, vlucht? Verloofde Sandro en vriendin Claudia komen er net zo min

achter als de kijker: hun zoektocht naar Anna raakt op de achtergrond terwijl het duo in het lege Siciliaanse landschap een romance begint. Ach, elk jaar verdwijnen er 40.000 Italianen, een San Siro-stadion vol: dat zijn zo'n beetje de laatste woorden voor de arme Anna. De film gaat dan over Sandro, een architect die koos voor het geld en de resulterende frustratie en verveling bestrijdt met rokkenjagerij. Tussendoor zijn er scènes die veel suggereren zonder iets uit te leggen: Claudia die in een dorp vlucht voor een menigte stille, hitsige mannen, Claudia die slechts een echo terugkrijgt als ze iets door het raam van een modernistisch kerkje roept.

Je kan in die eerste scène commentaar op instant behoeftebevrediging zien, en in de tweede op existentiële leegte in een wereld zonder God. Of onzin, zoals Hitchcock. Maar geen regisseur straalt in regie, montage en compositie meer controle uit dan Antonioni in de trilogie die zijn internationale doorbraak markeerde: *L'Avventura* (Het Avontuur, of Avontuurtje, 1960) *La Notte* (De Nacht, 1961) en *L'Eclisse* (De Eclips, 1962). Het is te adembenemend om als willekeur af te doen.

Antonioni's trilogie draait om het bekendste cliché over zijn werk: 'Het menselijke onvermogen tot wezenlijke communicatie'. Daar gaan de films echt over: „Ik denk oprecht dat de mensen te veel praten. Ik geloof niet in woorden”, verklaarde Antonioni in 1969. Dat is ook autobiografisch: Antonioni was een man die zijn verlegenheid verborg achter kil, afstandelijk en arrogant intellectualisme. Echtgenote Letizia Bal-

boni, die in 1954 van hem scheide, zei over hun relatie: „We leefden in stilte, communiceerden op een gegeven moment louter via de karakters die hij schiep en waarover hij advies wilde.” Omgekeerd laat Antonioni zijn muze Monica Vitti in *La Notte* zeggen: „Altijd als ik met iemand probeerde te praten, verdween de liefde.”

**Antonioni laat zijn hoofdrolspelers**, naar eigen zeggen „in zeer algemene zin autobiografisch”, vaak met hun mond vol tanden staan: ze uiten incoherente flarden tekst en platitudes. Neem het begin van *L'Eclisse*. Vittoria (Monica Vitti) breekt in een bedompt flatje met haar vriend Riccardo: een fascinerende, minutenlange montage van een paar dat afwisselend in spiegels of uit het raam staart, door muren of tegen hekwerken mompelt, halve excuses of aanvallen op elkanders rug afvuurt („allora, Riccardo...”), elkaar de rug toekent wanneer een antwoord dreigt. Met haar nieuwe liefde Piero (Alain Delon), een platte, monomane beurshandelaar die louter uit tics en nerveus trommelende vingers bestaat, praat Vittoria later in de film zo min mogelijk. Hoe meer ze naar hem luistert, hoe minder ze van hem houdt: als Piero's gestolen auto uit het water wordt gedregd met een dode dronkelap achter het stuur, moppert hij alleen over de schade aan de carrosserie.

Je kan dit soort sequenties eindeloos analyseren. Probleem is dat je ze nooit helemaal verklaart, omdat Antonioni een visueel regisseur bij uitstek is. Ging het om beeld, dan eiste de regisseur absolute controle: van cameralieden verwachtte hij slechts volgzaamheid en technische finesse. Antonioni reageerde zeer gepikeerd als iemand stelde dat hij iets had geleerd van cameralieden: ze leerden hun stijl van hem, niet andersom.

Antonioni's beelden zijn uitgebalanceerde composities van licht, leegte, ramen en spiegels, waardoor acteurs bewegen met de precisie van ballerina's. Zij mogen hun gemoedstoestand alleen tonen in hun gebaren: een trillend onderbeen, trommelende vingers. Zoals ook landschap dient om hun stemming te accentueren: de rafelige leegte van de vulkaaneilandjes in *L'Avventura*, de weidse, verlaten boulevard van Mussolini's klassiek-modernistische droomwijk E.U.R. in *L'Eclisse*. Eigenlijk beeldt alles stemming en gemoedstoestand uit, behalve de gezichten van de acteurs. Antonioni's muze Monica Vitti is een vlakke, weinig expressieve actrice. 'Leading men' als Marcello Mastroianni, Alain Delon en zelfs Jack Nicholson (in *Professione: Reporter*, 1975) wist hij ertoe te bewegen minimaal te acteren, met gezichten die louter verveling, berusting of vermooidheid uitdrukten.

Antonioni zag acteurs als deel van de compositie, en niet eens het belangrijkste: zijn fan Jack Nicholson sprak hij ooit aan als „bewegende ruimte”. Antonioni gaf zijn acteurs nauwelijks informatie over hun karakter: probeerden ze dat te begrijpen, laat staan te interpreteren, dan verloren ze in zijn ogen hun onbevangenheid.

Zelf, benadrukte hij, werkte hij even intuïtief: vanuit de maag, nooit uit het hoofd. Hij maakte plannen en schetsen, maar was op de set lastig en wispelturig, zeker na zijn doorbraak. Vaak stuurde hij bij aankomst iedereen weg, ijsbeerde een half uur rond en kwam dan pas met camerastandpunten en – niet zelden – ingrijpende wijzigingen die gezien zijn artistieke intuïtie noodzakelijk waren: zo werd bij *Blow-Up* (1966) een grasveld in een andere kleur groen geverfd om de correcte stemming te benaderen.

Het waarom, dat kon hij meestal niet zo goed

uitleggen. Waarom kleurde een witte kamer in *Il Deserto Rosso* (1964) roze nadat de verwarde hoofdpersoon Giuliana er de liefde had bedreven? Wat betekende die collage van 58 beelden aan het eind van *L'Eclisse*, als duidelijk wordt dat de geliefden Vittoria en Piero elkaar niet weer ontmoeten: een pand in de steigers, een regenton die overstroomt, een lijnbus die om de hoek rijdt, een lantarenpaal? De ene keer trachtte Antonioni dat te verklaren, de andere keer, op bejaarde leeftijd, zei hij droog: „Hoe geschift was ik om *L'Eclisse* op die manier te beëindigen?”

Antonioni was niet het soort kunstenaar dat met orakeltaal bewust een wolk mystificaties rond zichzelf blies. In interviews deed hij oprechte pogingen zichzelf en zijn werk te verklaren, vaak zonder succes. Die ellendige woorden toch. Hij was een intellectueel, maar niet met de ziel van een filosoof, dichter of theaterman. Antonioni was en bleef een schilder.

Michelangelo Antonioni Retrospectief t/m 29 juli in Den Haag, Rotterdam, Utrecht, Eindhoven, Nijmegen, Arnhem en Groningen. Inl: [www.filmhuisdenhaag.nl](http://www.filmhuisdenhaag.nl).

# 'Filmscripts zijn ideaal'

Regisseur Ivo van Hove wil in zijn 'Antonioni Project' de scripts van de filmer tot leven wekken.

WILFRED TAKKEN

**A**ls we Ivo van Hoves bewerking van Cassavetes' film *Faces* als beginpunt nemen, is de toneelbewerking van bekende films een trend die al twaalf jaar aan de gang is. En dan laten we buiten beschouwing de vele ensceneringen van romans en toneelstukken die hun roem aan de filmverse te danken hebben, zoals *Les Liaisons Dangereuses* of *Closer*. Hoewel er ook soms *trigger happy* jonge honden voorbijkomen die naar de dvd van *Reservoir Dogs* of *Scarface* grijpen, gebruiken toneelregisseurs doorgaans geen Hollywood-krakers, maar arthousefilms van kunstzinnige Europese filmregisseurs: Bergman, Visconti, Pasolini, Cassavetes, Von Trier en Kieslowski.

Toneelregisseur Ivo van Hove is de belangrijkste gangmaker in de trend van het filmtoneel. Hij was er vroeg bij, met *Koppen/Faces*, en hij bereikte grote hoogten met voorstellingen als *Opening Night* en *Scènes uit een huwelijk*. Zijn belangrijkste verdienste is dat hij geheel nieuwe kunstwerken maakt, werkend vanuit de filmscripts. Hij gebruikt live video om een extra laag aan de voorstelling te geven, om deze te verrijken met close-ups, of in een enkel geval, om een videokunstenaar een extra droomwereld te laten toevoegen. Vanaf donderdag staat hij met Toneelgroep Amsterdam op het Holland Festival, met de drie uur durende trilogie *Antonioni Project*. Waarom grijpt hij zo vaak naar filmscripts? Zijn de toneelstukken op?

Van Hove: „De thema's die ik wilde aansnijden, vond ik niet in toneelstukken, en wel in filmscripts. Zoals het migrantendrama in *Rocco en zijn broers*, de theaterfamilie in crisis in *Opening Night* en het stervensproces in *Kreten en gefluister*. Verder is aantrekkelijk voor mij dat het altijd om wereldpremières gaat; *Uraufführungen* voor toneel. Dat geeft mij een enorme vrijheid, ik hoef mij niet te verhouden tot een opvoeringstraditie. Ik ben de eerste.”

Dat klinkt vreemd, de filmregisseur ging hem immers voor. Maar Van Hove laat de oorspronkelijke films zo veel mogelijk buiten beschouwing. Hij bekijkt ze niet eens. In de meeste gevallen hoeft dat ook niet; Van Hove gebruikt doorgaans zijn favoriete films, die hij al vele malen heeft gezien. Maar Visconti's film *Rocco en zijn broers* had hij nooit gezien. Waarom kijkt Van Hove niet?

„Ik maak theater naar filmscripts, niet naar films. Als ik *Hamlet* doe, ga ik ook niet eerst naar eerdere *Hamlets* kijken. Ik wil dat er zo weinig mogelijk tussen mij en de tekst zit. Anders ga ik

op die film reageren. Wat de cineast bedoelde, staat in het script.”

Filmscripts zijn halffabricaten. Het gaat in films om het beeld en de emotie. De dialogen daarbij zijn niet essentieel, en vaak gesteld in alledaagse taal. Hoe kun je ze toch als toneelteksten gebruiken?

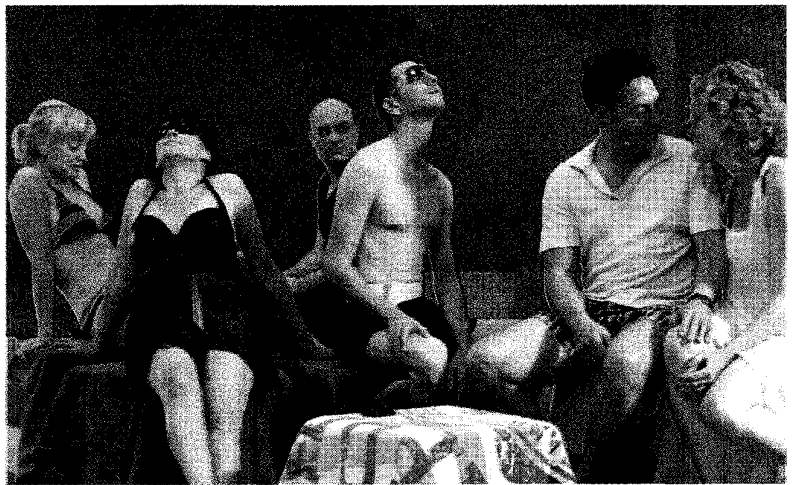
„Filmscripts zijn inderdaad geen Shakespeares. Veel informatie zit niet in de dialogen. Je moet de wereld eromheen zelf creëren. Tussen de filmscripts zit wel veel verschil. Ingmar Bergman schreef heel literair. Eerder dan zijn films zullen zijn scripts de tijd overleven. Het script van *Kreten en gefluister* is niet eens een filmscript, maar een brief aan zijn acteurs, waarin hij beschrijft wat voor film hij voor ogen heeft.

Antonioni schrijft eenvoudige, kale zinnnetjes. Maar hij geeft zorgvuldige, uitgebreide regie-aanwijzingen, waarin de betekenis is vervat. Het is overigens een misvatting dat theater over tekst zou gaan. Ook *Hamlet* is op papier dode materie die je zelf tot leven moet wekken.”

De neiging om films voor toneel te bewerken heeft ook iets te maken met de verandering van de hegemonie in de kunsten. Vroeger maakte cineasten bewerkingen van toneel en romans. Nu de film overheerst in populariteit, zijn de rollen omgedraaid. De meeste kunstenaars groeien op met film en tv, slechts weinigen met toneel.

Van Hove: „Toneel is een spons, die allerlei invloeden van andere kunstvormen opzuigt: videokunst, performance, muziek. Toneel zoekt in die andere genres omdat dit een nieuwe taal kan opleveren. Film is erbij gekomen doordat mijn generatie is opgegroeid met film, met de grote auteursfilm van de jaren zestig en zeventig. Daarvoor waren de genres meer gescheiden, en lag toneel meer in het verlengde van literatuur. Er zijn veel films die mijn leven veranderd hebben, die mij inzicht in mijzelf hebben gegeven, zoals *Last Tango in Paris*. Met die bagage wil ik iets doen.”

*'Antonioni Project'* van Toneelgroep Amsterdam 11 t/m 20 juni Stadsschouwburg Amsterdam. Inl. 020-6242311 of [www.toneelgroepamsterdam.nl](http://www.toneelgroepamsterdam.nl).



Toneelgroep Amsterdam repeteert voor 'Antonioni Project'. Foto Jan Versweyveld



Actrice Lea Massari als Anna in de film 'L'Avventura' van Michelangelo Antonioni (1960)