

## de ontdekking van de schouwburg als locatie

TM 9/10, december 2007/januari 2008, Hana Bobkova

**In de laatste twee decennia van de vorige eeuw had de theaterkritiek nog vrij veel ruimte ter beschikking en schonk zij ook aandacht aan de beschrijving van de vormgeving, meestal interpreterend en zoekend naar betekenissen. Het Nederlandse publiek maakte in die tijd kennis met Jan Versweyveld. Meteen aan het begin, aangespoeld door de zogenoemde Vlaamse Golf, begonnen Versweyveld en Ivo van Hove te bouwen aan hun repertoire van toneelstukken voor de grote zaal. Eerst met Akt Vertikaal en later, na de fusie met De Witte Kraai tot het nieuwe gezelschap De Tijd (1987/88), brachten ze onder meer Macbeth (Shakespeare, 1987), Don Carlos (Schiller, 1988) en Lulu (Wedekind, 1989, een coproductie met Toneelgroep Amsterdam). In het seizoen 1990/91 werkt het tweetal bij Het Zuidelijk Toneel en dringt het door tot de analen van een gouden decade in de Nederlandse toneelgeschiedenis.**

In hun voorstellingen uit deze periode is sprake van een visuele dramaturgie. Dat betekent dat behalve het lichaam van de acteur, die zichzelf toont en in de ruimte beelden creëert, de algehele ruimte zo wordt ingericht dat er een belangrijke uitspraak wordt gedaan via - de visuele kwaliteit van - het beeld. Versweyveld schiept dikwijls een microkosmos én universum tegelijk; een ruimte die compact is of leeg, een associatieve ruimte waar geen realistische illusie van de werkelijkheid wordt nagestreefd. Het valt op dat, met name voor alle toneelstukken die in een realistische/naturalistische stijl zijn geschreven, op het toneel nooit een locatie of een plaatsaanduiding wordt gegeven zoals de schrijver in zijn regieaanwijzingen wenst.

Voor Het begeren onder de olmen (O'Neill, 1991/92) waren alle plaatsen - de kamers van een boerenhuis plus de stallen - in een open ruimte slechts door details aangegeven, maar er stonden vijf koeien op het toneel die zich tijdens de voorstelling gedroegen zoals ze in de natuur gewend zijn. Met deze kauwende en schijtende beesten overschreed Versweyveld niet alleen de grens van de gangbare conventie (kippen, paarden en honden hadden we toen al op het toneel gezien), de volstrekt niet-manipuleerbare reacties en bewegingen van de dieren werkten als context voor de fysieke uitdrukking van de emotionaliteit van de personages. Dergelijk 'supranaturalisme' schiep evenwicht en contrast tegelijk. De levensechte koeien attendeerden op het artificiële van het spel.

Ook in Gered (Bond, 1992/93), dat bij zijn wereldpremière shockeerde met de op toneel uitgevoerde steniging van een baby, bracht het toneelbeeld geen nabootsing van de realiteit. Van de 'bakstenen woestijn' van arbeidershuisjes waarover Bond het heeft, was alleen de kale bakstenen muur van het toneelhuis overgebleven. Alles speelde zich af in een (opnieuw) open werkruimte, waarin trekken zichtbaar waren en aan beide kanten

van het toneel tafels stonden met apparatuur waarachter de technici zaten. Door de aanwezigheid van lampen en microfoons deed het geheel sterk aan een filmset denken, waar de acteurs in de pauze even een blikje cola uit de ijskast halen, terwijl aan het eind, als in sciencefiction, de muren om de familie heen uit de vloer oprezen. Dat het hier om kunst ging, vertelde de voorstelling meteen aan het begin: de twee geliefden lagen op een graftombe en zweefden later in een bootje dat door de lucht gleed. Deze en andere beelden riepen verschillende associaties op, maar het minst met een Londense arbeiderswijk.

## **Filmset**

De hierboven geschetste toneelbeelden verwijzen naar wat Versweyveld al eerder ontwierp en waarop hij later (ook bij Toneelgroep Amsterdam) zou voortborduren. De kale achtermuur in Rijkemanshuis, de huishoudelijke voorwerpen in *Con Amore*, de tafels in *Ajax-Antigone* en *Caligula*.

In contrast met het open toneel staan de ensceneringen waarin de hele ruimte compact en begrensd is, zoals het 'huis' in *De Onbeminden* (Mauriac 1996/97), waarin de vader en zijn dochters zonder frisse lucht en daglicht leven: een ruimte als een mausoleum bekleed met tapijten, een luxueuze gevangenis, geheel gestoffeerd en verstikkend, net zoals het bestaan in deze tombe.

De suggestie van een filmset keerde later terug in de televisiestudio van *Caligula* (Camus, 1995/96) en in *Scènes uit een huwelijk* (Bergman, Toneelgroep Amsterdam, 2004/05).

Uit de filmwereld kwamen niet alleen scenario's (Cassavetes, Bergman), maar ook voorwerpen die, als herkenningstekens, associaties konden oproepen. Wie Hitchcock kende, dacht bij het zien van de kraaien in *Rouw siert Elektra* (O'Neill, Theater van het Oosten, 1988/89) aan diens film *The Birds*.

Bij de uitdagingen van de film voegde zich tijdens de periode bij Het Zuidelijk Toneel het gebruik van videobeelden. Meesterlijk in *Caligula*, later ook in *Alice in bed* (Sontag, 1999/2000), waarin Alice, in een schelp, hangend in de lucht, droomt en hallucineert. Het binnen en buiten, de uiterlijke en innerlijke wereld, toonden de projecties in *Rouw siert Elektra* (2003/04), waarin de titelheldin de moeder en haar minnaar met een camera achtervolgde.

*Caligula* was buitengewoon complex. De Romeinse keizer heerste in een landschap van mediatechnologie, waar het verschil tussen privé en het openbare, tussen binnen en buiten, werd opgeheven. De senatoren hadden een beeldscherm en een videocamera voor zich en spraken via microfoontjes met elkaar. Hun gezichten waren gedurende de hele voorstelling te zien op een aantal grote tv-schermen, die linksvoor een piramideachtige stelling vormden met bovenop een projectiedoek. Op de plaats van de eerste drie rijen van de schouwburgzaal zaten de leden van een cameraploeg en technici achter hun computers. Verder was het toneel op een spiegel en enkele stoelen na leeg. Het gezicht van *Caligula* verscheen in close-up. Door het gebruik van projectie was de voorstelling niet alleen een metafoor, zoals Camus schreef, voor één bestaan, maar een meervoudige metafoor voor de hedendaagse wereld. In de ingenieus gestructureerde ruimte ontstonden wisselende combinaties van verhoudingen met telkens nieuwe

betekenissen; een combinatie van gespeeld toneel en live projectie.

## **Schip**

Vanaf het begin lijkt Versweyveld gefascineerd door de mogelijkheden van de ruimte die acteurs normaliter zelden betreden: de meestentijds vrije én ongebruikte 'lucht' boven hun hoofden. Hij herontdekte wat daarin allemaal kan hangen, dalen, zweven en voortbewegen, zodat het beeld dynamisch en magisch tegelijkertijd wordt. Behalve de enorme tak met een nest van vogeleieren in Don Carlos (Schiller, De Tijd, 1988) en het reeds genoemde bootje in Gered, bevolkte de godin Athene de lucht, die vanaf haar zitje naar de strijdende stervelingen op aarde keek (Ajax-Antigone, 1990/91).

Onvergetelijk was de associatieve ruimte van Rijkemanshuis (O'Neill, 1993/94) en het moment in het tweede bedrijf, dat geschreven is als een compositie voor drie stemmen, waarop uit de nok twee zwarte vleugels neerdaalden. In dit familiedrama werd noch door de regie, noch door de scenografie sociaal- historisch materiaal naar voren gehaald. De universele ruimte en tijd van het verhaal werden geplaatst in de mystieke ruimte van de oergeschiedenissen, in de fysieke ruimte van de lichamelijke begeerte en kwelling en in de gefantaseerde ruimte, die door de gelijkenis met de werkelijkheid aantrok en tegelijkertijd vervreemde. Het toneelbeeld strekte zich uit tot over de orkestbak en de ruimte werd simpel afgebakend, zodat de spelers optraden als strijders in een boxring, maar ook als concertzangers. Een huisje als een kartonnen doos daalde neer en het bedrijf van Simon - die het familiebedrijf overneemt - werd omringd door bakstenen muren, terwijl het toneel werd gevuld met een plateau met rijen naaimachines waarvan de glinsterende draden tot in de nok reikten. Industriële esthetica in een associatieve ruimte: een veilige thuishaven waarin Simon van zijn lange reis in de duisternis terugkeerde en werd omgeven door een oranje gloed van licht. Een ruimte in de basis leeg en kaal, met één of meerdere dominante objecten als hoofdrolspelers. Het was alsof alles zich op een schip afspeelde, dat in de duisternis vaart.

Het beeld of de metafoor van een boot of schip duikt vaker op in het oeuvre van Versweyveld. Misschien is het zelfs een leidmotief, want sfeer is altijd belangrijker dan realistische illusie. Met een overrompelende kracht werkte de metafoor van een schip, respectievelijk een onderzeeër, in Rouw siert Elektra (Toneelgroep Amsterdam, 2003/04). Niet alleen precies aansluitend bij de situatie van tragische ondergang van de familie, maar ook inspelend op de actualiteit: de dood van de bemanning van een Russische onderzeeër.

## **Hedendaagse kunst**

Ongetwijfeld zijn er meer 'gekleurde draden' in de enceneringen waarmee Versweyveld zijn legende scheidt, want hij is ook met regelmaat lichtontwerper. Hij beproefde het verleden, maar de smaak van natuurlijke materialen en monumentale bouw is niet de zijne. Aan het begin van de periode bij Het Zuidelijk Toneel maakte een simpele toneelhoge wand van gebleekt hout grote indruk (Het Zuiden, Green, 1990/91), waaruit overigens

‘vanuit de linker zijwand een scheepsboeg de kamer in stak’.

Een grijsachtige kubus, waarvan de delen konden worden verschoven en hun eigen verhalen vervlochten met die van de protagonisten, was te zien in Hamlet (Shakespeare 1992/93). Dit kinetische decor met het vermogen om locaties en sferen, obstakels en gevaren, schuilplekken en een open veld te creëren, riep herinneringen op aan de Hamlet van scenograaf Josef Svoboda (Brussel, KVS, 1965), die vormgaf aan de ideeën van Edward Gordon Craig en Adolph Appia.

Versweyveld absorbeert het verleden, maar betoont zich vooral een vernieuwer in de ensceneringen waarin hij de avant-garde van de jaren zestig volstrekt origineel verwerkt en in de schouwburg toepast. De rol die het theater van de avant-garde aan de danser, musicus en videokunstenaars gaf, werd mede door hem in de grote zaal ontwikkeld.

Decorontwerpers, vormgevers en scenografen kunnen meestal zelf heel boeiend over hun werk vertellen en dramaturgische én ensceneringsprincipes formuleren. Zo heeft Jan Versweyveld ooit kort en krachtig gezegd dat hij de schouwburg als locatie heeft ontdekt. Behalve dat dit een zeer belangrijke richting in zijn scenografie aangeeft, duidt het eveneens precies aan waarom hij scenograaf is en geen decorontwerper alleen. Hij herziet traditie en zoekt aansluitingen bij de hedendaagse kunst. Bij één van de toenmalige recensenten riep het toneelbeeld van De Tramlijn die Verlangen heet (Williams, 1994/95) herinneringen op aan de acteerruimtes uit de beste Wooster Group producties. De enscenering overschreed verre de grens van de conventie van realistisch en psychologisch spel en omgeving, die in dit geval door de wereldberoemde verfilming (Kazan, 1951) was gevestigd. Bij Van Hove en Versweyveld geen kleurrijke coloriet, geen spel met rekvisieten en geen illustratieve acties waartoe Williams zelf door de theatrale conventie was verleid. Een donkere, zwarte doos met langs de achterwand vreemde objecten die deels instrumenten bleken te zijn, bespeeld door drie musici: bellen, opgehangen aan kettingen, rasters en rekken, pijpen en buizen en vooraan een ouderwetse badkuip. Met beelden en het geluidsdecor kreeg het innerlijk van de lijdende menselijke ziel vorm; het was een martelkamer. De plaatsing van instrumenten en musici op het toneel, in een dergelijke betekenis, was bij mijn weten één van de eerste keren in het postmoderne tijdperk. Heden ten dage is het eerder regel dan uitzondering.

## **Groot tapijt**

In de schouwburg zocht Versweyveld naar nieuwe verhoudingen tussen het toneel en de zaal, tussen publiek en spelers. Al in het eerste seizoen bij Het Zuidelijk Toneel zat het publiek op het toneel om zo van dichtbij getuige te zijn van de ‘eeuwige’ slachtpartijen van de helden uit Ajax, totdat aan het eind van deze bloedige tragedie spots de lege ‘bonbondoos’ in rood licht lieten baden. Antigone speelde zich af in een labyrint van op elkaar geschoven tafels waaromheen de toeschouwers zaten. In India Song (Duras, 1998/99) bevond een deel van het publiek zich op het toneel, net als later tijdens Scènes uit een huwelijk (Bergman, Toneelgroep Amsterdam 2004/05) en het drievoudig gerichte Opening night (Cassavetes, NTGent/Toneelgroep Amsterdam 2006). De vormgeving van Splendid’s (Genet, 1994/95) deed denken aan de befaamde Orlando Furioso (Ronconi,

1969 in de Amsterdamse Beurs). *Koppen* (Cassavetes, 1998/99, gebaseerd op *Faces* uit 1965) was een bij uitstek zintuiglijk evenement en beide laatst genoemde producties hadden een bijzondere performanceachtige sfeer.

Het verhaal van Genet werd gesitueerd in 'een spookhuis, een louche discotheek, een sm-kelder' en het publiek liep of stond tussen stalen platforms in de schaars verlichte ruimte. De toeschouwers van *Koppen* lagen op talrijke bedden, opgesteld in een toonzaal, compleet ingericht met spreien en grote kussens. De acteurs hadden net als het publiek de hele ruimte tot hun beschikking en waren voortdurend aanwezig; op barkrukken bij een tafeltje met drank en op twee bedden waarop de cruciale scènes tussen de protagonisten zich afspeelden. De talrijke locaties van de film waren in deze voorstelling niet te bespeuren. Jan Versweyveld heeft geen poging gedaan om de mogelijkheden van de film na te bootsen, maar de ruimte werd als het ware vermenigvuldigd door de potenties van zijn eigen medium aan te spreken. De toeschouwers bevonden zich samen met de spelers in één ruimte, het spel vond plaats op verschillende plekken en het was de ruimte zelf die de acteurs in een close-up, medium of totaalshot nam. De lijn waarlangs Versweyveld (samen met de regisseur) put uit zijn performanceverleden is bijzonder sterk en manifesteert zich tot in het heden.

Het is moeilijk om in deze korte terugblik, die slechts een klein deel van het oeuvre van een scenograaf poogt te benaderen, tot een eenduidige uitspraak te komen. Dat hoeft ook niet. Versweyveld weeft een groot tapijt waarin steeds nieuwe draden worden gevlochten, oude tijdelijk verdwijnen en weer opkomen. De patronen van het tapijt zijn zichtbaar: het zijn contrasten tussen realiteit en fictie, architectonische ruimte en sfeerbepalende metaforische ruimte, open en begrensd, leeg en compact. Het is scenografie die de conventies doorbreekt, grenzen overschrijdt en niet in één betekenis is te vatten. Het tapijt is nog niet klaar, maar de toeschouwer kan er al lang op door de ruimte vliegen.