

## de totale ontwerper

TM 9/10, december 2007/januari 2008, Johan Thielemans

**Jan Versweyveld, de rechterhand van Ivo van Hove, blinkt uit als een verfijnde estheet die al zijn ideeën een dramatische kracht weet te geven. Johan Thieleman schreef voor TM een beschouwing over zijn omvangrijke oeuvre.**

Toen hij nog aan de Antwerpse Academie voor Schone Kunsten studeerde en zijn eerste ontwerpen maakte, moest Jan Versweyveld ervoor zorgen dat die nauwelijks geld kostten. Daarom baatte hij samen met studiegenoot Ivo van Hove een tijd lang een café uit dat hen aan de nodige fondsen moest helpen. Zo wist Versweyveld ontwerpen te bedenken die er verre van armoedig uitzagen. Ontwerpen in een groot pakhuis in de haven van Antwerpen, of in de beklemmende omgeving van een kelder.

In een van die eerste voorstellingen, *De Wonderen der Mensheid*, bestond het toneelbeeld uit een grote op de vloer gedrapeerde kristallen luchter. Neergestort, zullen we maar zeggen. Dat ene object, gelegd op de juiste plaats, bezat al heel veel van Versweyvelds kwaliteiten. Deze lichtbron riep, buiten de context van een verhaal of een duidelijke situatie, onmiddellijk een emotie op: zowel vergane glorie, als de tijd die uit de haak was, alsook een vage nostalgie. Voor *Bacchanten*, nog gemaakt in het kleine gezelschap *Akt-Vertikaal*, gebruikte Versweyveld grote wanden van papier, waarmee hij bewees dat hij zeer gesteld was op de manier waarop Joseph Beuys met ‘waardeloos’ materiaal omging.

De tijd van de armoede verdween vrij vlug. Toen Ivo van Hove bij het gezelschap *De Tijd* ging samenwerken met Lucas Vandervost, kwamen er, mede dankzij de steun van het kunstencentrum *deSingel*, meer middelen vrij. Van Hove kon de kleine zalen verlaten en werken voor de grote Bühne. Maar hiermee stond Versweyveld voor het probleem dat hij een ruimte van een heel andere dimensie moest vullen. Eén kroonluchter zou niet meer volstaan.

De betere financiële middelen waren welkom, omdat Van Hove en Versweyveld als groot voorbeeld de Franse regisseur Patrice Chéreau en diens vaste scenograaf Richard Peduzzi hadden. Zij hadden een vernieuwende kijk op de esthetiek van de theatrale ruimte, maar wat Peduzzi ontwierp veronderstelde veel geld, meer geld dan waarvan de twee jonge theatermakers durfden dromen. Peduzzi koos voor een grote open ruimte. Langs de rand plaatste hij objecten met een culturele of historische verwijzing. Hij verraste ook telkens weer met een verbluffend gebruik van het licht.

Al deze elementen zouden in de eerste periode van Versweyvelds werk een belangrijke rol spelen. De lege ruimte vonden we terug bij *Macbeth* (1987), waar hij een reeks windmachines langs de rand van het speelvlak plaatste. Meteen was er een vlakke geschapen waarin een paard kon ronddwalen. Bij *Don Carlos van Schiller* (1988) liet hij de actie plaatsvinden voor een grote gevel met kleurrijke vlaggen, die moest verwijzen naar het paleis van Filips II.

Toen Eric Anthonis de leiding had bij Het Zuidelijk Toneel, vroeg hij Van Hove om in Eindhoven te komen werken. Dat maakte opnieuw een groot verschil, want nu werden de mogelijkheden nog groter en kon Versweyveld, ongeremder dan ooit, gaan dromen en duurdere oplossingen bedenken.

In 1993 leefde hij zich uit in Hamlet. Hij ontwierp een gecompliceerd beeld van rijdende torens. Maar die complexiteit kwam de voorstelling niet ten goede. In het licht van zijn verdere ontwikkeling kun je deze voorstelling als een breekpunt zien.

## **Intensiteit**

Al eerder had Ivo van Hove bij Het Zuiden van Julien Green (1990) een belangrijke ontdekking gedaan, die later grote gevolgen zou hebben voor het denken in de ruimte. Hij liet de acteurs op het voorplan spelen en realiseerde zich dat hierdoor een veel directere band met het publiek ontstond. Hij vond de intensiteit terug die in de beperkte ruimtes van zijn eerste voorstellingen als vanzelf ontstond. Daaruit concludeerde hij dat het speelvlak zo moest worden ingericht dat de acteurs erg naar voren, of zelfs in de zaal moesten spelen. Deze radicaal nieuwe visie brachten Van Hove en Versweyveld in de praktijk bij de ensce-nering van Het Begeren onder de Olmen (1992). In deze voorstelling schuilde een hyper-realistische component: er werden eieren en spek gebakken en er stonden acht koeien op het toneel, een vondst die zelfs CNN haalde. Maar tegenover dat spectaculaire realisme stonden elementen die abstracter en symbolisch waren. Versweyveld liet de trekken naar beneden komen. Het ijzeren geraamte dat boven de speelvloer hing, liet toe er een hele reeks betekenissen aan te geven. Ze gaven aan 'dat het maar theater was', een Brechtiaans trekje. Ze konden ook gelezen worden als de takken van de olmen uit de titel. Illusie en suggestie vormden hier een spannend geheel. In de cruciale scène waarin stiefmoeder en zoon vrijen, had Versweyveld helemaal op het voorplan een groot Oosters tapijt gelegd. Het werd pas belicht op het dramatische moment van de ontmoeting. Precies op die plek werd het meest intieme moment van het verhaal getoond, heel dicht bij het publiek. Het sensuele van het gebeuren werd hierdoor versterkt, en het publiek werd in de rol van voyeur gedwongen. Als iemand zich hierbij wat ongemakkelijk zou voelen, dan hadden de theatermakers een positief punt gescoord, want ze zagen deze scène als een teken van bevrijding, een losbarsten uit de burgerlijke verkramping.

De reflectie over de ruimte werd voortgezet in Rijkemanshuis (1994). De acteurs werden verbannen naar een klein speelvlak op het voortoneel, een soort boksring waar de heftige emotionele botsingen plaats vonden. De traditionele speelvloer werd niet betreden. Daar had Versweyveld de trekken tot op de vloer laten zakken: ze konden gelezen worden als de machines die in de fabriek voor de rijkdom van deze Amerikaanse industriëlen zorgden. Het realisme hadden Versweyveld en Van Hove toen totaal verlaten. Dat leidde verder tot De Tramlijn die Verlangen Heet van Tennessee Williams (1994), waar het toneelbeeld werd bepaald door het instrumentarium van componist en uitvoerder Harry de Wit. Daarnaast was er op de toneelvloer alleen een badkuip te zien, een object dat ook in de tekst van Williams een belangrijke rol speelt. Aan de open ruimte van het speelvlak gaf Versweyveld structuur door grote vierkante lichtvlakken op de vloer te 'gooien'. Gooien lijkt wel het juiste woord, want Versweyveld gebruikte hier een nieuwe techniek. Het licht was niet

langer sfeerscheppend en subtiel, maar de wisselingen kwamen verrassend en brutaal, als breuken en bepaalden mede het ritme van de voorstelling.

De verhouding tussen de kijker en de speler staat bij dit alles centraal. Dat werd onderzocht bij *Caligula* (1996) waar de acteurs zich konden bevinden op plaatsen van de speelvloer waar ze voor het publiek moeilijk waren te zien. Een camera en een aantal beeldschermen brachten de aangezichten echter weer op het eerste plan. Deze aanpak, die schatplichtig was aan de pioniersarbeid van Liz Lecompte en de Wooster Group, keerde terug in de mise-en-scène van de musical *Rent*, een New Yorkse variatie op de opera *La Bohème*. Het sterven van Mimi gebeurde achter een tafel, weggestopt voor het publiek. Een acteur filmde de scène met een camera, waarna het droevige moment te zien was op een scherm. De stad New York werd daarbij met videoprojecties op de achterwand getoond, een schitterend staaltje van het gebruik van verschillende media.

### **Publieksruimte**

De drang om het publiek zo sterk mogelijk bij de handeling te betrekken, leidde een aantal keren tot ontwerpen die de invloed verraden van de Amerikaanse performancekunst. Het sterkste staaltje van toneeltechniek leverde Versweyveld bij *Koppen*, de bewerking van een filmscenario van John Cassavetes (1997).

Hier verliet Versweyveld radicaal de toneelzaal en richtte hij op locatie een intrigerende ruimte in. Het stuk vertelde de emotionele wederwaardigheden van een aantal koppels tijdens een nacht. Het gegeven 'nacht' wilde Versweyveld tastbaar maken door het publiek in bedden te stoppen. Om het ongemakkelijke en licht gênante te versterken kreeg iedere toeschouwer een aparte plek toegewezen: het bed werd gedeeld met twee vreemden. De acteurs laveerden tussen al die bedden. Om dat allemaal mogelijk te maken moest er een bijzonder wendbare belichting worden gebruikt, gecombineerd met een systeem van zendmicrofoons. Dat kon alleen dankzij nieuwe, goed presterende software uit Amerika. Ook dat is een aspect van de artistieke arbeid van Versweyveld. Hij onderzoekt steeds verder de mogelijkheden van de toneeltechniek en daar horen sinds het einde van de jaren negentig microfoon en computer bij. De voorstelling kon niet alleen lukken als de acteurs het beste van zichzelf gaven, maar ook als de technische ploeg de hele avond uiterst alert de handeling volgde.

Alle elementen kwamen samen in Marguerite Duras' *India Song* (1999), een onmiskenbaar hoogtepunt. Het publiek werd opgesplitst: je kon of in de zaal of op het podium plaatsnemen. De acteurs bewogen op een ovale speelvloer, weer vlak naast de toeschouwers. Op het speelvlak stond een klein aantal objecten die de plaats en de sfeer van India opriepen. Er stonden een mechanische piano, een fietswiel en een stel Indiase instrumenten die werden bespeeld door Harry de Wit. Boven het speelvlak draaide een reusachtige ventilator, waaraan twee luidsprekers waren opgehangen. Er was zelfs een parfum te bespeuren dat de geur van het subcontinent moest voortoveren. Suggestie, realisme en een unieke opstelling van het publiek: ze maakten alle deel uit van het ontwerp.

Na *India Song* heeft Versweyveld nog een aantal ontwerpen bedacht waarbij hij de geografie van de toneelzaal overhoop gooide. Voor *True Love* van Charles Mee (2001) gebruikte hij een ovale opstelling van de zitplaatsen en verdween de scheiding publieks-

ruimte en speelvlak compleet, vooral op het ogenblik dat de acteurs de toeschouwers van hun banken verjoegen. Bij *Con Amore*, naar het gegeven van *L'Incoronazione di Poppea* van Monteverdi, werd een ingewikkeld landschap van bedden, toilet, en kookstellen in het midden van de zaal gezet. Het publiek keek van twee kanten naar de actie.

Bij *De Kruistochten* van Alan Ayckbourn pikte Versweyveld bij een andere esthetiek aan. De Engelse schrijver plaatst zijn trilogie in een zeer herkenbaar kleinburgerlijk milieu. Om aan dat traditionele beeld te ontsnappen, maakte Versweyveld het hele toneel leeg en plaatste in het midden een schamel huis. Het was een krakkemikkig bouwsel dat verwantschap vertoonde met de esthetiek van het lelijke waarin Bert Neumann van de Volksbühne zich graag wentelt. Het gaf de acteurs een zeer grote vrijheid, niet beperkt door een te klein-realistische omgeving die de Engelse tekst voorschrijft. Al was alle knusheid uit het beeld verbannen, toch trachtte een poes die de hele voorstelling braaf in haar kattenbak op het dak zat, iets van de sfeer van een huiskamer op te roepen.

### **Glazen huis**

In het stadium waarin Versweyveld zich nu bevindt, zie je dat hij een uitgebreid repertoire heeft, waarbij hij de elementen steeds op een andere manier weet te combineren. In *Opening Night* (2006), een tweede keer dat Van Hove zich boog over een film van John Cassavetes, speelde de camera een rol die vergelijkbaar was met *Caligula*. Maar de kijkrichting van de acteurs werd hier op een andere manier gebruikt: op het zijtoneel had Versweyveld een tweede publieksruimte gebouwd. De volledige voorstelling werd daarom zowel naar de mensen in de coulissen als naar het publiek in de zaal gespeeld. Een vlakke vloer- en grote zaalvoorstelling ineen. Dankzij live gesneden close-ups die werden geprojecteerd op een in de toneelopening gehangen filmdoek kreeg het publiek in de zaal er zelfs nog een filmversie bij cadeau. Zo peurden Versweyveld en Van Hove drie representaties uit één voorstelling. Een unieke vondst. Met de formule werd wat plagerig gespeeld op het einde van de voorstelling, toen plots op het toneel een doek werd dichtgetrokken, waardoor het publiek in de zaal de indruk kreeg dat de collega's op het zijtoneel van het gebeuren werden afgesloten.

Ook objecten keren terug. Zo stond in *Othello* (2003) een glazen huis centraal, dat later in de radicaal contemporaine aankleding van de opera *Das Rheingold* (2006) verscheen als het verblijf van de god Wotan.

Vandaag is het Versweyveld er steeds meer om te doen de hele wereld bij een voorstelling te betrekken. In *Opening Night* en in *Das Rheingold* werden de acteurs of de zangers gevolgd buiten het speelvlak: zo zagen we de gangen achter het toneel, of het plein voor de schouwburg. Dit betrekken van de buitenwereld werd hernomen in *De Romeinse Tragedies* (2007) en ook in *De Misanthrop*, de encenering die Ivo van Hove in de zomer van 2007 in New York monteerde. De Amerikaanse recensenten raakten niet uitgepraat over deze manoeuvre van de 'deconstructionist' Van Hove.

Met dit gebaar doorbreken Versweyveld en Van Hove het idee van de toneelzaal als een afgezonderde plek. De muren worden als het ware opengebrouwen en de hele wereld kan bij het toneel worden betrokken.

In *Das Rheingold* en in *Die Walküre* (2007) introduceerde Versweyveld nog meer dagelijks leven. Op de verschillende televisie- of computerschermen werden beelden uit de actualiteit getoond. Ze werden geplukt uit nieuwsuitzendingen van de Vlaamse televisie of van CNN. Heel subtiel lopen de beelden nu eens synchroon met de actie, en dan weer niet, alsof ze in dat laatste geval niet meer zijn dan het beeldstof dat onze dagelijkse realiteit uitmaakt.

### **Het kleine wonder**

Vele elementen uit Versweyvelds oeuvre komen samen in de Romeinse Tragedies. Eerder gebruikte ideeën worden radicaal doorgetrokken: het publiek kan tijdens de voorstelling op verschillende plekken gaan zitten. Niet alleen moet de toeschouwer kiezen tussen een stoel op het podium of in de zaal, maar hij kan net zo vaak van plaats wisselen als hij wil. Elke bezitsdrang, die tot de verwachtingen van de toeschouwer behoort ('dit is mijn plaats, ik heb er voor betaald'), wordt de kop ingedrukt. Op het podium keken de toeschouwers in alle richtingen. Op kleine beeldschermen konden ze vanuit elk standpunt de actie volgen. De acteurs kwamen tussen de mensen zitten, waardoor er een grotere nabijheid tussen speler en toeschouwer werd geschapen dan in alle vorige producties het geval was. Je zat op een bank naast een acteur, zodat je even figurant werd en met de acteur op de videoschermen en het opnieuw gebruikte filmdoek verscheen. Een geprivilegieerde kijkrichting, toch een van de basisprincipes van het toneel, was uitgesloten. Het 'heilige' van het podium werd volledig tenietgedaan door het opstellen van verschillende bars en (kap)tafels rond het speelvlak. De toeschouwer kon op elk ogenblik van de zes uur durende voorstelling eten of drinken. Dat dit de actie en de concentratie van de acteurs en het effect van het gespeelde op geen enkel ogenblik in gevaar bracht, is het kleine wonder van deze Tragedies. Want deze vorm van participatie hield grote risico's in: als het aantal toeschouwers te groot was, stremde de circulatie op het toneel. En wanneer werd aangekondigd dat eten en drinken gratis waren (zoals in Eindhoven), liep het helemaal mis, want plots bleek het publiek toch meer geïnteresseerd in materieel dan in geestelijk voedsel.

Versweyveld bouwde nog een andere mogelijke activiteit in voor de toeschouwer: hij kon zijn rug naar het gebeuren draaien en aan een computer gaan werken, of hij kon op de leestafel een waaier aan tijdschriften vinden. Dat alles creëerde een sfeer alsof het toneelgebeuren iets relatiefs was.

Maar je zou het ook als een vorm van lef kunnen beschouwen. Door het inbrengen van al deze niet-theatrale elementen die de aandacht dreigden af te leiden, was de uitdaging om het publiek bij de les te houden des te groter.

In de zaal werd alles wat op het podium was te zien deel van het scènebeeld. Dat gold dus niet alleen voor de acteurs maar ook voor het podiumpubliek. Het landschap van practicabels werd op die manier een grote televisiestudio, de plek waar vandaag politieke debatten worden gevoerd. Het eigenlijke gebeuren werd door de camera gefilmd en in de zaal op een zeer groot scherm getoond. De afstand en het onoverzichtelijke van het totale beeld werden hierdoor overbrugd en dankzij grote close-ups kreeg de actie haar focus.

Hoe onvergetelijk was hierdoor de lege blik van de ontgoochelde, wanhopige Cleopatra van Chris Nietveld.

Aan de beeldenstorm had Versweyveld nog een element toegevoegd: boven het toneel had hij een lichtkrant aangebracht waarop verschillende informatie werd getoond. Er was een didactische component die het historische moment verduidelijkte en een narratief element, telkens wanneer werd aangekondigd hoelang het zou duren voordat een van de protagonisten zou sterven. Het was een onverwachte ingreep, want het 'verraadde' het einde van de verschillende verhaallijnen. Merkwaardig genoeg verhoogde het de spanning, zeker wanneer de laatste minuten werden afgeteld. Zo werd er hartstochtelijk geacteerd op het einde van Coriolanus, met een dynamiek die het onwaarschijnlijk maakte dat we ons in de laatste minuut van het leven van de Romeinse held bevonden. En toch, op nul sloeg de dood toe.

Omdat het de uitdrukkelijke bedoeling van de makers was om een politiek proces te laten zien en de stukken van Shakespeare radicaal naar de actualiteit van de dag te verplaatsen, werd de lichtkrant ook gebruikt om nieuwsberichten de zaal in te sturen (onder meer over de eindeloze regeringsvorming in België). Dit aansluiten op de gebeurtenissen buiten het theater doet denken aan dat andere historische moment van het politiek theater, waarop Meyerhold in 1919 tijdens de opvoering van *Les Aubes* van de Belg Emile Verhaeren een overwinningstelegram over het Rode leger liet voorlezen. Het is trouwens opvallend hoe sterk de voorstelling van Van Hove gebouwd is volgens de principes of idealen van deze Russische avant-garde regisseur: acteurs die in de zaal spelen, deuren van de zaal die openblijven tijdens de voorstelling. Ook in Meyerholds voorstellingen werden de muren tussen het theater en het leven gesloopt. Dankzij de nieuwe media kunnen Van Hove en Versweyveld nog een stap verder gaan, maar de intentie blijft gelijk.

## **Totaalscenografie**

In de scenografie zit een ander element dat teruggaat op een nog oudere traditie. De Grieken gebruikten al de ekklyklema, een karretje waarmee de lijken het toneel werden opgerold. Dat verschijnt bij Jan Versweyveld ook, maar hij geeft er een moderne draai aan door de lijken daarop vanuit de lucht te fotograferen, waardoor een beeld ontstaat dat verwijst naar films over de maffia. Zo ontstaat een boog waarop de oudste traditie moeiteloos wordt gecombineerd met een hedendaagse iconografie.

Gezien de veelheid aan elementen die in Romeinse Tragedies tot een harmonisch geheel samenkomen, kunnen we dit het best omschrijven als 'totaalscenografie'. Ze zorgt voor een unieke ervaring, die los staat van en parallel loopt met de narratieve en dramatische component van deze voorstelling. Want al werd ook in deze voorstelling bijzonder sterk geacteerd, het is het ontwerp van Versweyveld dat haar zo uniek maakt.

Als we het lange traject van Versweyveld overzien, valt met nadruk op dat hij nooit stilstaat bij wat hij heeft gevonden. Zijn parcours bestaat uit periodes, maar de wisselingen komen steeds voort uit eenzelfde instelling. Het gaat bij hem om iets essentieels uit de tekst, gecombineerd met de vraag hoe een acteur op een nieuwe manier tegenover zijn publiek kan staan. Het is een zoeken en vinden en het opwindende is, dat hij, na een lange en

vruchtbare artistieke periode, steeds in combinatie met Ivo van Hove, ons toch nog altijd weet te verrassen.