

Rijkemanshuis

In de regie van Ivo van Hove voor het Zuidelijk Toneel blijkt de tekst van O'Neill interessanter te zijn dan zijn reputatie laat vermoeden. Johan Thielemans ziet een belangrijke stap in de evolutie van het creatieve duo van Hove-Versweyveld.

Een oeverloze tekst uit de laatste periode van het leven van O'Neill. De Amerikaanse schrijver lijdt dan aan de ziekte van Parkinson, en elke dag valt het hem moeilijker om te schrijven. Hij heeft een lange cyclus voor ogen, die de mislukking van de Amerikaanse Droom zal behandelen. Maar het schrijven zit niet mee, vindt hij, en op zeker ogenblik besluit O'Neill om zijn laatste stukken te vernietigen. (Zie *O'Neill* door de Blauwe Maandag Compagnie). Twee stukken ontsnappen aan de opruiming. Na zijn dood, nadat vooral zijn autobiografisch stuk *Long Day's Journey Into Night* een eclatant internationaal succes heeft gekend, komt zijn weduwe Carlotta Monterey met de twee stukken op de proppen. We ontdekken *More Stately Mansions*, maar wegens de negatieve kritische reacties wordt er steeds op gedrukt dat het stuk absoluut onaf is, en dat O'Neill het in feite niet gespeeld wilde zien. Het stuk verdwijnt dan ook. Trouwens, naar het einde van de jaren zestig toe is de O'Neill-rage uitgewoed.

En nu grijpt Ivo van Hove naar dit 'onspeelbare' stuk terug. Sterker nog: hij grijpt de kans aan om er een avond meeslepend toneel mee te maken. Na afloop van de lange vertoning hoor je overal hetzelfde commentaar: het stuk vertoont grote gebreken, maar het blijkt interessanter te zijn dan zijn reputatie laat vermoeden. Ivo van Hove haalt dus zijn slag thuis, want hij dwingt ons onze waardenschaal te herzien.

Het stuk is heel ingewikkeld als je de lange intrige wil vertellen en buitengewoon eenvoudig als je doorstoot naar de essentie. In wezen gaat het over de verhouding tussen mannen en vrouwen en onderstreept O'Neill dat de macht van

de moeder over haar zoon diens emotioneel leven verwoest. De hoofdpersoon Simon Harford trouwt onder zijn stand maar kan zich niet volledig aan zijn bruid Sara overleveren. Het stuk verhaalt omstandig een ingewikkelde en uitzichtsloze driehoeksverhouding, want de zoon kan de oedipale band met de moeder niet verbreken. Tenslotte weet hij zich aan haar invloed te onttrekken door zijn echtgenote te dwingen de moederrol over te nemen. Hijzelf vindt het geluk, niet door boven zijn psychologische moeilijkheden uit te groeien, maar door in een infantiele, regressieve staat terug te vallen.

Het boeiende van het stuk schuilt in zijn grilligheid, want O'Neill heeft de oedipale onderbouw met de ironische afloop gehuld in een verhaalstof, die je eerder verwacht in een roman dan in een toneelstuk. Zo draagt het stuk een portie sociale en politieke reflectie in zich. Het speelt in het Amerika van de negentiende eeuw (het stuk speelt in 1836) en toont hoe een idealistische, artistieke jongeman vergroeit tot een hardvochtige kapitalist. Het geldelijk gewin kost hem zijn ziel. Achter de succesvolle zakenman gaat een psychologisch onvolgroeide minnaar schuil. Uiterlijk succes is slechts een mistgordijn dat de persoonlijke misère verhult. Voor O'Neill was dat de essentie van Amerika.

O'Neill heeft zijn stuk gestructureerd aan de hand van bedrijven waartussen er steeds een aantal jaren verlopen zijn. De karakters blijven niet stabiel, want in de tussentijd heeft de situatie hen sterk veranderd. Op die manier weet O'Neill de toeschouwer telkens weer te verrassen. Zo is Sara eerst de verstoten, liefhebbende vrouw. Maar later ontpopt ze zich, uit liefde voor haar man, tot de hardvochtig-

ste werkgever. De geboorte van dit sociaal monster levert één van de sterkste scènes op, omdat O'Neill hier afwijkt van het realistisch, psychologisch idioom dat hij elders hanteert en hier een scène schrijft die in zijn concentratie de functie krijgt van een morele parabel, waarbij het kapitalisme aangeklaagd wordt als een instrument van de ontmenselijking van de mens. Het duurt wel allemaal erg lang, maar in de toneelliteratuur is er maar één kampioen in redundantie die O'Neill overtreft, en dat is de Zweed en O'Neill-bewonderaar Lars Norèn. Waarmee gezegd wil zijn dat O'Neill niet zinnig is met overbodige woorden.

Het merkwaardigste bij deze opvoering is de stilistische ingreep van de regisseur. Hij heeft radikaal de realistische aankleding afgezworen, en gekozen voor een abstracte ruimte. Scenograaf Jan Versweyveld heeft op het voortoneel een vierkante ruimte voorzien (een arena, een boksring) waarin de protagonisten binnentreden als ze aan de actie deelnemen. Van Hove heeft niet voor het Amerikaans psychologisch realisme gekozen, maar wel voor de theatraliteit. Dat markeert hij door de acteurs te laten opkomen, en hen te laten buigen naar het publiek toe en naar elkaar. Pas dan kan het acteren beginnen. Dit is een ritueel, alles wat volgt is gespeeld, zeggen deze tekens (Loek Zonneveld schrijft in *Toneel Theatraal* dat dit zoals bij een Noh-spel zou kunnen zijn, maar bij deze vorm van Japans toneel heb ik nog nooit acteurs eerst zien groeten). Of, om een juistere suggestie van Zonneveld te volgen, dit is een ring, hier zal gevochten worden, zoals dat bij een judo-wedstrijd het geval is. De eindeloze kamp tussen gewonde zielen.

Eens de theatraliteit benadrukt is, ontvouwt zich de speelstijl als vanzelfsprekend. Zoals zo vaak bij van Hove wenden de acteurs verschillende technieken aan: Katelijne Damen is in woord en gestiek volledig artificieel, en staat hiermee regelrecht tegenover het 'natuurlijke' gedrag van Chris Nietvelt (die de rol van de Ierse echtgenote Sara een vleugje Antwerpse vulgariteit meegeeft) of tegenover Joop Doderer met een uiterst sobere, innerlijke intensiteit. Daar de acteurs de Stanislavsky-inleving niet nastreven, drijft de tekst niet voort op het psychologische verloop van de emoties. De innerlijke dynamiek ontstaat door een soort muzikale structuur, waarbij de verschil-



Rijkemanshuis, Zuidelijk Toneel / Deen van Meer

lende snelheden van het spreken bepalend zijn voor de spanningsboog. Deze afstandelijkheid, die nooit koel is, geeft aan het geheel een grote zuiverheid van lijn.

Het laat toe dat sommige scènes langs een vertaling en vertekening van de werkelijkheid een nieuwe intensiteit krijgen. Zo heeft van Hove, samen met een zeer sterke Chris Nietvelt en een ronduit virtuoze Warre Borgmans, een intrigerende naaktsce ne uitgewerkt. De twee echtelieden geven zich over aan het liefdesspel in het bureau van de voormalige fabriek van Simons vader. De twee acteurs gaan als jonge honden te keer, en geven een lange gymnastiekdemonstratie van erotische standjes, maar zelden heeft men een heteroseksueel bezigzijn zo scherp ervaren als het toonbeeld van een onoverkomelijke eenzaamheid (een constante in het toneelwerk van van Hove). Op deze ogenblikken blijkt duidelijk dat van Hove

een stijl heeft gekozen die een meerwaardige oplevert.

In de evolutie van het creatieve duo van Hove-Versweyveld betekent deze voorstelling een belangrijke stap. Tot nu toe heeft Ivo van Hove steeds gezegd dat zijn probleem met het acteren in grote zalen het gebrek aan direct contact met het publiek is. Daarom heeft hij in zijn *mise-en-scènes* na *Don Carlos* de acteurs altijd op het voorplan laten spelen in een decor dat toch nog de volledige toneelruimte besloeg. Hoe verschillend de toneelbeelden van *Het Zuiden*, *Gered* of *Hamlet* ook waren, toch hielden de acteurs zich bij voorkeur op de eerste meter van de scène op. In deze vertoning heeft Versweyveld radikaal doorgedacht, en twee ruimtes ontworpen. Het speelvlak is geïsoleerd, abstract en helemaal vooraan. De rest van de bühne wordt gevuld met een beeld, dat nu eens suggestief, dan weer illustratief is. Maar de-

ze zone van het toneelbeeld blijft rigoureuus van de acteeruimte gescheiden. Het toneelbeeld dient om een sfeer op te roepen of om een symbolische toevoeging te leveren. Hiermee is het probleem van de ruimte voor van Hove opgelost. Maar Versweyveld begeeft zich op een pad dat veel risico's inhoudt. Het beeld van de schamele hut die in een grote fabrieksschoorsteen verdwijnt is spectaculair en te expliciet, terwijl de drie vleugelpiano's die naar beneden komen zweven een te plat idee is. Helemaal juist daarentegen is het beeld van de fabriek: het zijn een rij stalen koorden. Je kan er grote naaimachines in zien, terwijl het tegelijkertijd een reeks toneeltrekken zijn. Deze spanning tussen een abstract en concreet beeld is in volledige harmonie met alle andere elementen van de vertoning, en juist daarom het sterkste visuele moment.

Zo is deze vertoning op vele punten



Rijkemanshuis, Zuidelijk Toneel / Deen van Meer

belangrijk: door de originele invalshoek heeft van Hove ons ervan overtuigd dat *Rijkemanshuis*, alhoewel geen meesterwerk, toch een tekst is met kwaliteiten; hij heeft van zijn acteurs, zowel hoofd- als bijrollen, schitterende vertolkingen gekregen in een idioom dat volledig van vandaag is, wat gezien de toon van de tekst niet evident is; en tenslotte is er een totaal nieuwe esthetische oplossing uit de bus gekomen, die zich laat aanzien als een nieuwe stap in de boeiende exploratie van het theatermedium die zowel van Hoves als Versweyvelds artistieke arbeid kenmerkt.

Johan Thielemans