

Opening Night

DE HOE

Alles op het spel



Pieter T'Jonck

Gezien op 27 juli 2023
De Grote Post Oostende, in het kader van TAZ 2023

‘Opening Night’ van De Hoe, het ensemble dat ontstond uit de vereniging van De Koe, Hof van Eede en Disappear Here grijpt de centrale verleidingsscène van de film ‘Opening Night’ (1977) van John Cassavetes aan als kapstok om het nieuwe gezelschap voor te stellen, maar ook om het te hebben over de liefde, als spel en als realiteit. En over theater als een *format* dat toelaat om zelfs bij onenigheid letterlijk en figuurlijk door één deur te blijven passeren. Als vanzelf gaat het daardoor ook over de vraag hoe vrijheid zich kan verhouden tot conventie. Een onnavolgbare mix van komedie, tragedie en het quasi vergeten genre van het ideeënstuk.

01 AUGUSTUS 2023

Ik denk niet dat ik ‘Opening night’ van John Cassavetes ooit zag, of het moet zo lang geleden zijn dat ik het verhaal vergat, maar als ik voor de aanvang van het stuk Cassavetes en Rowlands op scherm bezig zie herken ik meteen die wat doorzopen, wanhopige sfeer van jaren 1970 films. Als ik achteraf de synopsis lees, kan ik een lach niet onderdrukken, want alle thema’s in de film zitten op één of andere manier ook in het stuk.

Myrtle (Gena Rowlands) is een actrice die zich nauwelijks kan inleven in haar rol van een jongere vrouw in een nieuw stuk. Ze begint er daarom tijdens try-outs in het wilde weg op los te improviseren. Een en ander heeft te maken met de dood van een jonge fan, die voor haar symbool gaat staan voor haar eigen verloren jeugd. Ze zet het op een drinken, en probeert dan haar vroegere minnaar en tegenspeler Maurice Aarons (John Cassavetes) te verleiden. Uiteindelijk verschijnt ze stomdronken op de première, maar samen met Aarons improviseert ze toch, tot wanhoop van regisseur en schrijver, maar tot grote tevredenheid van het publiek, een stuk bij elkaar.

‘Opening Night’ is dus een film over een theatervoorstelling én over wat achter de schermen van de voorstelling gebeurt, tot beide op de première avond onontwarbaar in elkaar gaan overlopen. ‘Opening Night’ van De Hoe is een theatervoorstelling die zichzelf in de eerste live scène nadrukkelijk aankondigt als het begin van een nieuw gezelschap, ook een ‘Opening Night’ dus. De zeven spelers (en cameraman Shane) claimen daarbij dat ze hier als zichzelf staan, en dus hun eigen naam gebruiken.

(Je krijgt meteen mee dat Lien Thys te elfder ure Ans Van den Eede en Laurence Roothooft verving. Die zouden afwisselend een rol opnemen in het spel, maar de ene beviel kort voor de première van een dochter, en de andere stond plots voor een familiaal drama. Dat Thys er zo laat aan te pas kwam merk je echter niet: ze neemt moeiteloos haar plaats in dit ensemble in).

De eerste helft van de voorstelling, op die plechtige aankondiging en enkele documentaire films over ‘the making of’ van deze voorstelling na, gaan echter op aan repetitiescènes voor de voorstelling. Het zijn zonder uitzondering variaties op die ene verleidingscène in ‘Opening Night’. Die scènes worden wel live gespeeld, maar grotendeels achter gesloten – zij het dan half doorschijnende – gordijnen. De actie volgen we via de projectie van de verfilming ervan op die gordijnen. We zien dus wat zich dus ‘achter de schermen’ afspeelt. De persoonlijke omstandigheden van de spelers spelen daarin een duchtig woordje mee. Maar net als in de film blijft het bij woorden. Er ‘gebeurt niets’.

Spanningen zijn er daarentegen te over. Dat zie je al in de eerste repetitie, die aan de ‘officiële’ openingsscène vooraf gaat. Natali Broods repeteert daarin een verleidingsscène met Greg Timmermans, maar ze verheelt niet dat ze die liever met Peter Van den Eede had gespeeld. Maar die is, om redenen die dan nog niet duidelijk zijn, niet langer beschikbaar voor de scène die sterk lijkt op sommige scènes uit ‘de nieuwe man’, een stuk van De Koe uit 2022. Timmermans daarentegen smacht naar Broods, waar hij ooit een affaire mee had (al heeft hij tegelijk iets met Thys, blijkt later), maar Broods laat hem, voorlopig toch, even aan een touwtje bungelen.

Alle uitschuivers van de spelers volgen een nauwkeurig script

In deze, en alle volgende ‘repetities’ blijkt dat alle uitschuivers van de spelers een nauwkeurig script volgen. Al heb je de indruk dat je ziet hoe een toneeltekst (liefdes-) gevoelens wakker maakt bij de spelers terwijl ze ontluikende liefde spelen, dat is allemaal op voorhand bedacht. Toch vergeet je dat terwijl het gebeurt, hoe vaak en nadrukkelijk ook ze het omgekeerde laten blijken.

Af en toe wordt dat hilarisch. Ooit was Lien Thys de babysit van Mitch Van Landeghem, maar nu spelen ze dus samen een verleidingsscène die Van Landeghem aangrijpt om te verklappen dat hij destijds smoorverliefd was op zijn babysit. In de relatie tussen Carine van Bruggen en Willem de Wolf loert tragiek en pervers machtsspel om de hoek door dertig jaar leeftijdsverschil. Bij Timmermans en Broods -met Thys als machteloze derde op de achtergrond zijn machtsspelletjes helemaal troef.

Een scène is tussen Broods en Timmermans is cruciaal om te begrijpen wat hier op het spel staat. Broods haalt haar tegenspeler aan, stoot hem dan weer af – ‘het was maar spel’ – en smeekt dan weer om toenadering. In een monoloog die wellicht aan Cassavetes ontleend is laat ze dan plots in haar kaarten kijken. Ze

beklaagt zich erover dat ze niets meer voelt, en er daarom nood aan heeft dat iemand - ongeacht wie -haar vast houdt. Ze wil iets 'echt' voelen, al weet ze dat het maar 'spel' is.

Dat is de centrale vraag van deze lange aanloop: hoe 'echt' zijn we als we de liefde spelen, en omgekeerd, hoeveel 'spel' zit er in 'echte' liefde? Of nog korter: verschilt toneelspel wel echt zoveel van het ware leven? Zijn beide geen performatieve daad, waarvan de uitkomst alleen maar afhangt van de mate waarin we erin geloven? Ook als we daarbij een script volgen? (Wat Broods ook met zoveel woorden zegt: 'het zijn 'klassieke scènes').

Het gaat immers niet om het script, maar om de overtuiging die je in het spel legt. Het gaat om 'de Hoe'! Wie lang genoeg doet alsof hij verliefd is, wordt dat ook. Het zegt veel over de kwaliteit van deze spelers dat je, bij elke nieuwe variant op dezelfde scène, als kijker ook in een steeds meer broeierige stemming verzeilt. Je kan bijna niet wachten tot 'het' gebeurt, al was het maar een kus. Niet dus. Kussen gebeurt pas in het tweede deel. Toneelkussen dan, waar je trouwens live nauwelijks iets van ziet, want alle spelers verdringen zich dan, twee keer na elkaar, rond het kussende paar, zogezegd om de filmopname ervan bij te lichten, maar stiekem om 'het' te zien (net zoals wij, kijkers, 'het' willen zien, na al dat gepraat en getreuzel).

Nog voor het midden van het stuk, waarin Lien Thys vrijheid-blijheid propageert, wordt die vraag / hypothese dat alles een script en een spel is echter volledig onderuit gehaald als we in de 'making of' filmfragmenten vernemen dat Peter Van den Eede er de brui aan geeft. Hij wil geen teksten meer van buiten leren waarin toevalligheden, versprekingen en toespelingen nauwkeurig uitgeschreven staan. Hij wil elke avond terug te improviseren. Zijn beslissing kwam voort uit een ervaring van ongewone vrijheid toen zowel hij als De Wolf tijdens een voorstelling van 'De Nijl is in Caïro aangekomen' hun tekst kwijt waren en zich uit die situatie moesten redden. De consternatie in het gezelschap is groot, en wordt in vervolgfilms breed uitgemeten.

Het lijkt een goede grap, maar bij dit gezelschap is het altijd uitkijken. Achter de absurde, ongeloofwaardige, grap zit een discussie met wortels tot in de achttiende eeuw. Denis Diderot kaartte toen in zijn essay 'Paradoxe sur le comédien' al de vraag aan of een acteur zijn rol moest 'aanvoelen' of eerder een uitmuntende observator is van menselijk gedrag dat hij dan perfect simulereert, zonder gevoel.

Geen improvisatie in de liefde!

Over dat essay, en over de vraag of de acteur nu wel of niet beleeft wat hij speelt zijn liters inkt gevloeid, maar als je weet dat Stanislavski – de voorvader van de 'method acting' waar Cassavetes dan weer in uitblonk - zelf verwees naar Diderot is het opletten geblazen. Diderot zei nooit dat de acteur niets voelt: hij beeldt zich de situatie wel degelijk in, maar beseft tegelijk dat hij ze speelt. Het drama van de film 'Opening Night' is dus misschien wel dat Myrtle/Rowlands 'vergat' dat ze een actrice was. Ze verloor haar geloof in het theater, in de kunstmatigheid als de rechte weg naar waarachtigheid (wat niet hetzelfde is als waarheid).

Van daar is het een kleine, maar cruciale stap naar een volgende discussie. Die ontbrandt als Broods haar irritatie over Van den Eedes beslissing lucht, en meteen betrekt op de liefde. We kunnen aan rotzooien, is haar gedachte, maar

‘echte’ liefde is er pas als je moeite doet om elke dag weer te verzinnen dat de ander het waard is. Als je het spel volhoudt, ook als je het niet meer weet. Geen improvisatie in de liefde.

Tegen dat intrinsiek conservatieve standpunt heeft Van den Eede weinig verweer, behalve dan: wat als het vuur dooft? Wat betekent dat spel dan nog? Dat argument echoot de ‘vrijheid-blijheid’ van de jaren 1960, die haast onveranderlijk stukliep op teleurstellingen. Maar willen we daarom terug naar de oude vormelijkheid, toen huwelijken tegen heug en meug in stand gehouden werden? Een beetje improvisatie is ook mooi, toch? Lekker jezelf zijn? Als we wisten wie dat was tenminste.

In deze tegenstelling van visies duikt als een onderzeeër een andere discussie op die in ‘De Nieuwe Man’ al opspeelde: hoe verhouden waarachtigheid en conventie zich tot elkaar? Dat is wezenlijk dezelfde vraag als die naar de verhouding tussen echte ervaring en theater of spel, dat het – dat verdedigen vooral Broods en de Wolf – moet hebben van afspraken. De burgerlijke samenleving, met haar instituties, kan (kon?) maar bestaan door die theatraliteit. Dat maakte binnen specifieke domeinen zoals het recht of het onderwijs, afdwingbare spelregels en handelwijzen mogelijk. Die afspraken maken redelijk handelen, vanuit een gedeelde ‘zaak’ mogelijk, ook al weet iedereen dat dit ten dele ‘spel’ is. Maar een ernstig spel, met serieuze consequenties.

Die kwestie komt in de laatste scènes van het stuk direct naar voor als een uitgesproken politieke vraag. Kan iemand – Van den Eede in dit geval – het zich permitteren om *cavalier seul* te spelen als het welslagen van de voorstelling afhangt van goede afspraken? Niet volgens De Wolf. Van den Eede verdedigt zich met een zuiver emotioneel argument: hij ‘voelt het niet meer’. Hij is wanhopig op zoek naar een weg om terug te geloven in het spel, om terug liefde te voelen, om te ervaren dat alles echter en waarachtiger wordt – door het te spelen!

Zijn argument is exact hetzelfde als dat van Broods toen die eerder Timmermans aan het lijntje hield. Waar De Wolf, met van Bruggen in zijn spoor, tegen in brengt dat op die manier de eerste, zogezegd oorspronkelijke, keer, ook altijd de laatste keer is. Zo heb je nooit een voorstelling, laat staan een ensemble (of een stabiele relatie). In een ultieme *coup de théâtre* bekent de Wolf toch zijn liefde voor Van den Eede. De innige zoen die volgt – de enige echte zoen in de hele voorstelling - bevestigt de wederkerigheid van die emotionele uitbarsting. Liefde overwint zelfs de grootste tegenstelling. Of spelen ze dat nu alleen maar? Ook daar klinkt de ‘Paradoxe’ van Diderot weer door.

Na die finale zoen volgt een geniaal geënsceneerde slottoespraak van Mitch Van Landeghem.

Na die finale zoen volgt een geniaal geënsceneerde slottoespraak van Mitch Van Landeghem. Hij keert zich met zijn rug naar de zaal terwijl de camera hem in het vizier neemt. Het beeld dat op het dichtgeschoven toneelgordijn verschijnt is zo identiek aan dat van een TV-presentator die ‘de kijkers thuis’ aanspreekt bij een televisieshow. Het studiopubliek -wij dus – dienen enkel als bewijs dat wat op de beeldbuis verschijnt ‘echt’ is. Wij zijn plots een dummy-publiek.

Maar in die hoogst oneigenlijke positie zegt hij dan wel deze zin: ‘Als we zeggen dat we de liefde hebben leren kennen door ze te spelen, wat iedereen vanavond

gezegd heeft, en als we zeggen dat het belangrijkste wat we kennen de liefde is, en dat we met de liefde kunnen spelen, dan kan je met minder belangrijke dingen dus ook spelen. Dan kan ik ook spelen met hoe ik naar de wereld kijk. Alles is een toneelgezelschap, een gezin is ook een toneelgezelschap, een politieke partij is ook een toneelgezelschap, zelfs een toneelgezelschap is een toneelgezelschap'.

Deze scène vat de gedachten van het stuk samen maar voegt er nog maar eens een laag aan toe. Ze stelt ons immers voor de vraag of we ons, als toeschouwer, willen laten terugdringen in die dummy-rol die de standaard modus is van alle hedendaagse media, of ons weer willen roeren als een echt publiek. Of we onze rol als publiek nog willen spelen? Met die slotnoot raakte de voorstelling alles aan: liefde, theater, samenleving, publieke ruimte, politiek…. De voorstelling bezwijkt bijna onder die ideeënrijkdom, verpakt in wulpse verhalen met een saus van briljante grappen. Maar Ik hoop vurig dat er zo nog veel meer komen.