

Andreea DUMITRU

O seară cu Antonioni la Amsterdam

N-a fost neapărat o ediție glorioasă, și-au spus fideliile acestui maraton interdisciplinar care e, an de an, *Holland Festival*, deși nu mă îndoiesc că cei care au văzut, de pildă, Medeea Sashei Waltz ori i-au ascultat în concert pe Antony & the Johnsons (sold out!), ar avea motive să-i contrazică. Eu una m-am „mulțumit” cu **Antonioni project**, cea mai recentă premieră marca Ivo van Hove & Toneelgroep Amsterdam și cu **Hiob** (Iov) după Joseph Roth, pus în scenă de Johan Simons la Kammerspiele din München, instituție pe care regizorul olandez o va conduce începând din toamna lui 2010.

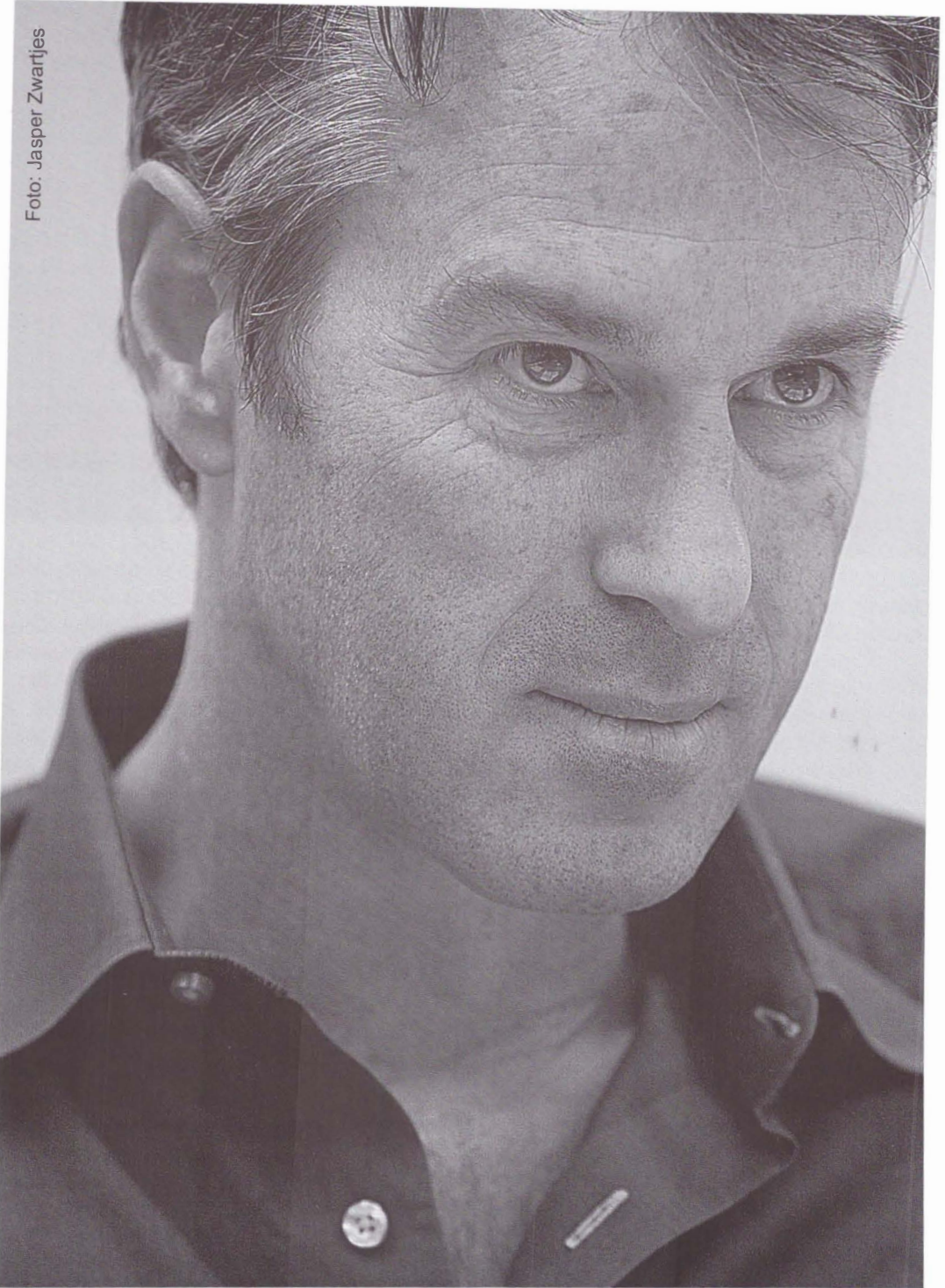
De câțiva ani, **Holland Festival** nu mai poate fi disociat de creațiile lui Ivo van Hove, un flamand de 51 de ani, cu studii de regie la Bruxelles și o lungă experiență în *fringe*, care a preluat, din 2001, direcția lui Toneelgroep, principala companie teatrală din Amsterdam (20 de actori permanenți și 10 premiere pe stagione). Dar și spectacolele sale sunt imposibil de imaginat fără contribuția scenografului Jan Versweyveld, întâlnit în anii '80, la Anvers. Lucrând în cuplu și absorbind influențe eteroclitice (Peter Stein, Patrice Chéreau, Wooster Group), van Hove și Versweyveld experimentează de peste două decenii, îmbrățișând în cele din urmă o formulă estetică hibridă, la granița dintre teatru, multimedia, instalație și performance art.

Reflecția asupra spațiului de joc constituie preocuparea lor comună, ce tinde spre expresii radicale. În *Tragediile romane* prezentate anul trecut la Avignon, conceptul de scenă se dovedește extrem de fragil, mai adecvat părând cel de *platou*, așa cum e consacrat în film și televiziune. Mutația e vizibilă și la nivelul repertoriului: autorii dramatici (Molière, Schiller, Wedekind, O'Neill, Cocteau) sunt tot mai rar frecvențați. Chiar dacă nu complet marginalizați, ei devin minoritari la Toneelgroep.

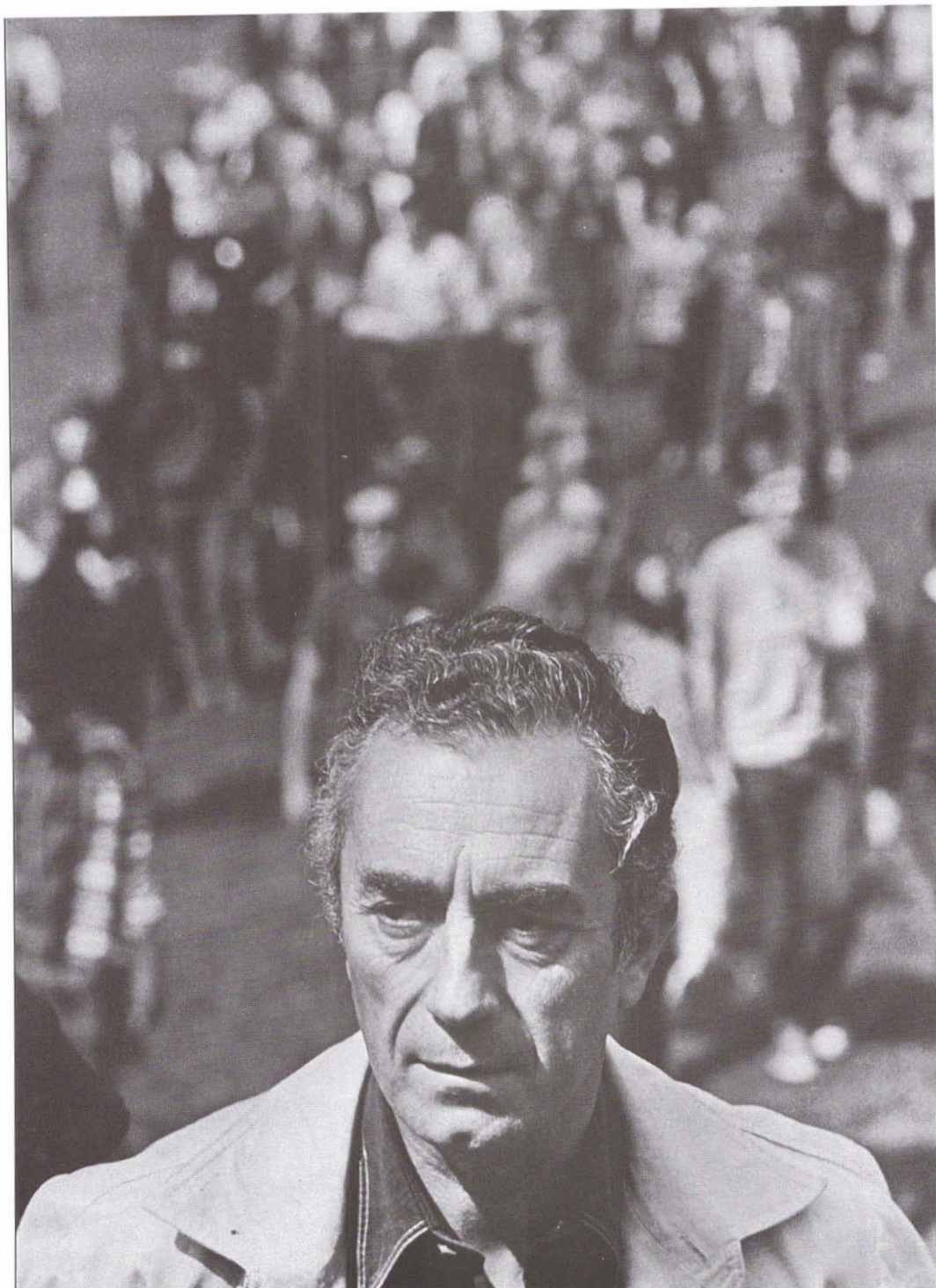
În ultimele stagioni, proiectele lui Ivo van Hove concurează programul unei cinemateci. *Rocco și frații săi* (Visconti), *Opening Night* (Cassavetes), *Teorema* (Pasolini), *Scene de viață conjugală* ori *Strigăte și șoapte* (Bergman) nu sunt doar filme-cult, ci și titluri din repertoriul companiei sale. Referințele nu sunt niciodată camuflate, dimpotrivă, ele sunt expuse cu orice risc. Pentru cinefili, un asemenea afiș poate echivala cu un pariu imposibil, alții pot vedea aici un omagiu sau un soi de nostalgie, poate prea puțin pentru a hrăni o creație pe măsura „originalului”.

Însă Ivo van Hove nu e singur în această aventură transdisciplinară, după cum constată și Bernard Debroux, atunci când propune în cel mai recent număr al revistei *Alternatives théâtrales* un insolit dosar „Extérieur-cinéma”. La Volkstheater din Viena, elvețianul Felix Prader adaptează pentru scenă *Absolventul*, filmul lui Mike Nichols, iar la Hamburg, Ostermeier recrează *Die Ehe der Maria Braun* al lui Fassbinder. La Kammerspiele din München, Johan Simons îl abordează pe Kieslowski (după *Decalogul*, urmează premiera trilogiei *Albastru, Alb, Roșu*), în timp ce la Varșovia, Grzegorz Jarzyna revizitează capodoperele lui Pasolini (*Teorema*) și Bergman (*Persona*). Filmele au devenit noile romane ale teatrului. Lynch îi ia locul lui Dumas, iar *Festen* (Vinterberg) poate fi o sursă de inspirație la fel de serioasă ca și *Procesul* lui Kafka. Pentru această generație de regizori, formați în penumbra sălilor de cinema mai mult decât în sălile de teatru („*Ultimul tango la Paris* m-a marcat profund” recunoaște într-un interviu Ivo van Hove, însă fiecare dintre cei de

Foto: Jasper Zwartjes



Regizorul flamand Ivo VAN HOVE



Michelangelo ANTONIONI, pe platoul de filmare

Foto: Jan Versweyveld



Marieke HEEBINK și Hans KESTING – *Noaptea*, versiunea Ivo VAN HOVE

Jeanne MOREAU în *Noaptea* lui Antonioni



mai sus ar putea evoca întâlniri similare), nu este vorba de „o competiție cu filmul, ci de o provocare lansată scenei” (George Banu) – o provocare în care nu atât virtuozitatea citatului contează, cât libertatea reculului față de opera originală.

Spre a consacra această schimbare de macaz, instituția de spectacol se adaptează și ea. Pentru Ivo van Hove și echipa sa, dar mai ales pentru sofisticatele echipamente de scenă pe care spectacolele lor le implică, clădirea în stil neorenescentist a lui Amsterdam Stadsschouwburg a câștigat o aripă nouă și o sală modernă, care îmbină clasică polaritate scenă-stal cu impersonalitatea studioului ultrafuncțional. Rabozaal a fost inaugurată în Holland Festival cu premiera **Antonioni project**, poate cel mai îndrăzneț dintre experimentele „cinematografice” ale lui Ivo van Hove. E pentru prima dată când regizorul nu vizează un singur film, ci o întreagă trilogie: *Aventura* (1960), *Noaptea* (1961), *Eclipsa* (1962). Nucleul tare, incasabil al creației antonioniene.

Antonioni-material

O retrospectivă dedicată maestrului italian (dispărut în 2007) a rulat pe toată perioada Festivalului. Dificil de spus, totuși, dacă ea a avut sau nu prea multe în comun cu spectacolul olandez. Ivo van Hove nu dovedește apetit pentru restaurări muzeale. Interviu acordat lui Antoine Laubin pentru *Alternatives théâtrales* șochează: „Am văzut toate filmele lui Antonioni când aveam douăzeci de ani și de atunci nu le-am mai revăzut. Eu nu abordez aceste opere pentru simplul fapt că ele au fost importante într-un anumit moment din trecut. Dacă mă aplec asupra lor, este doar pentru că ele produc sens pentru mine, astăzi. De aceea, prefer să vorbesc despre «interpretare» mai degrabă decât despre «actualizare».”

Pe Ivo van Hove, așadar, nu filmul în sine, ca operă finită – valoare de patrimoniu, stil vizual sau fundal pentru jocul unui star – îl interesează, ci ceva mult mai modest și, în fond, mult mai apropiat de teatru. Ca și Ostermeier sau Johan Simons, el lucrează exclusiv cu scenariul, cu scriptul original al filmului. Un material pe care îl consideră la fel de ofertant ca și piesa unui mare dramaturg. Din acest punct de vedere, între Antonioni și Shakespeare, pretinde regizorul flamand, nu există nicio diferență. A înfrunța problemele de reprezentare scenică pe care le ridică, de pildă, *Tragediile romane*, cu nenumăratele locuri de desfășurare ale acțiunilor din cele trei piese (*Iuliu Cezar*, *Coriolan*, *Antoniu și Cleopatra*) poate fi la fel de dificil ca a găsi soluții teatrale pentru tratamentul cinematografic al timpului și spațiului ori pentru complicatele mișcări de aparat din *L'Avventura*.

Totuși, noua orientare a regizorilor de teatru poate fi citită și ca un simptom de insatisfacție față de dramaturgia care se scrie astăzi. Filmele asupra cărora se oprește Ivo van Hove „spun povești pe care nu le-am mai regăsit de atunci în teatru. [...] Subiectele lui Antonioni sunt aproape vizionare. Personajele lui, de asemenea. El scrie despre relații amoroase și despre dificultatea de a le trăi, despre dificultatea de a fi și a rămâne împreună într-o societate care se schimbă atât de rapid. La începutul anilor '60, Antonioni are drept sursă de inspirație industrializarea și instaurarea unui nou mediu urban. Cincizeci de ani mai târziu, ne aflăm încă într-o nouă societate, care se modifică extrem de rapid. Este exact ceea ce mă interesează: felul în care se poziționează personajele în societate și felul în care interacționează aceste poziții, tensiunile care se nasc între ele.”

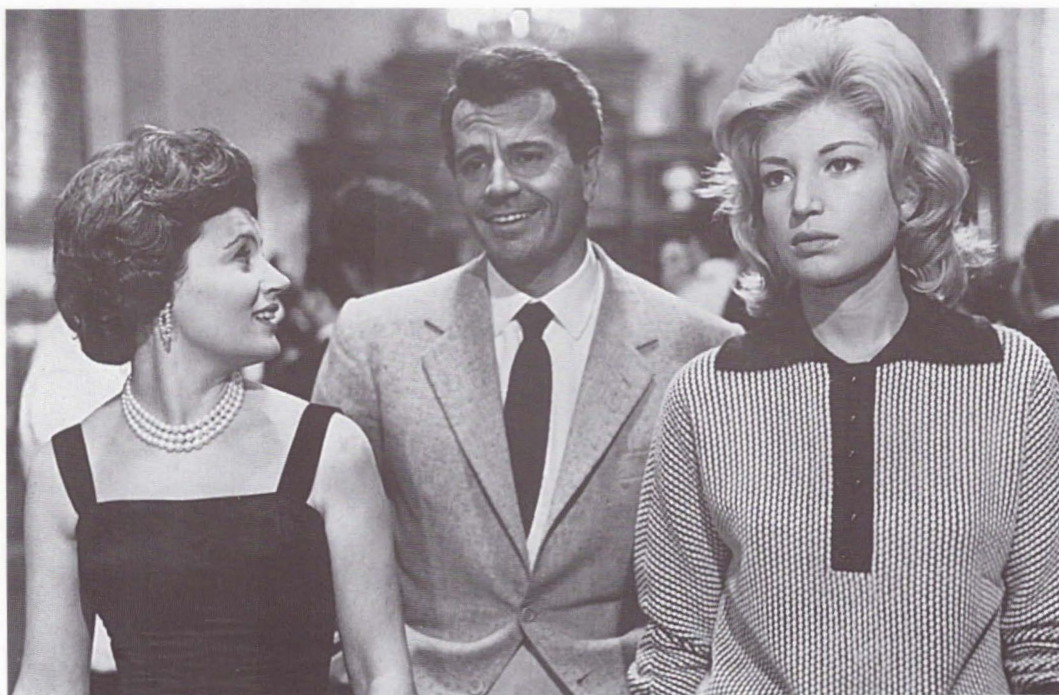
Citându-și precursorul, Ivo van Hove își începe spectacolul cu imagini ale noilor geometrii urbane (din Amsterdam, probabil, dar locul contează mai puțin): clădiri din sticlă și oțel care se reflectă unele într-altele, spații de tranzit pustii, locuri publice fantomate, lipsite de viață. E o secvență frumoasă în sine, dar fără consecințe însemnate în planul intimist (și singurul semnificativ) al spectacolului.



Foto: Jan Versweyveld

Pe ecran: Karina SMULDERS și Fedja VAN HUËT – *Aventura*, versiunea Ivo VAN HOVE

Dominique BLANCHAR, Gabriele FERZETTI și Monica VITTI în *Aventura* lui Antonioni



Abia când în acest mediu virtual e inserată o secvență inspirată din *La Notte* – Lidia vizitându-l pe muribundul Tommaso la spital – miza acestui fals *remake* începe să se precizeze.

„Îmi aduc aminte de imaginea cu Monica Vitti rătăcind pe străzi, înconjurată de imense clădiri albe“ mărturisește regizorul în același interviu. Ideea alienării, pe care el o detectează în „miezul stilului vizual al lui Antonioni“ rămâne, desigur, actuală, dar nu e neapărat și substanța demersului său. Pentru *Antonioni project*, adevăratul centru de greutate îl constituie cuplul, cu microuniversul și avatarurile lui.

Dublă efect de distanțare

La Rabozaal, spectatorul străin încearcă o dublă senzație de înstrăinare: unui „Antonioni“ receptat în neerlandeză (pentru invitații de peste hotare, Holland Festival nu a prevăzut supratitrări!), i se adaugă surpriza reconfigurării masive a materialului narativ (atât cât se poate vorbi despre așa ceva în cazul lui Antonioni). Voletele trilogiei nu mai pot fi identificate decât cu dificultate. Regizorul își motivează deciziile astfel: „Există, după părerea mea, nenumărate puncte comune între cele trei filme. Am combinat, așadar, scenariile lor pentru a le putea juca împreună în prima parte a spectacolului. Apoi, în partea a doua, toate personajele se întâlnesc la petrecerea din *La Notte*, care dobândește astfel o importanță mai mare decât avea în film.“

Rezultatul e credibil, în ciuda unui montaj derutant, sincopat, extrem de diferit de cel cultivat de Antonioni. Secvențe cruciale din filme sunt „uite“ în timp ce altele, episodice, sunt reinterpretate și redimensionate. Distribuția nu-i oferă nici ea prea multe indicii celui ce încearcă să recupereze „epava“ operei inițiale. Imposibil de găsit asemănări de ordin fizic între actorii lui Ivo van Hove și creatorii efigiilor antonioniene: Vitti, Mastroianni, Moreau... Regizorul descurajează din start practica imitației, vizionarea filmelor neintrând, de fapt, în „sarcina de serviciu“ a actorilor.

În cele mai multe cazuri, cinefilul are dreptate să se simtă trădat. Nu doar înfățișarea, ci și vârsta îi desparte pe actorii olandezi de prototipurile lor. Poate că numai Karina Smulders (ingenuă, cu un aer rătăcit, imponderabil) amintește de Monica Vitti în *L'Avventura*. Însă și ea și seducătorul Fedja van Huêt (*Sandro*) sunt mai tineri și mai „carnali“ decât actorii din film. Marieke Heebink (*Lidia*) și Hans Kesting (*Giovanni*) par mai fanați și trăiesc mai prozaic eșecul relației lor decât Moreau și Mastroianni în *La Notte*. Întâlnirile lor, mereu ratate, se consumă în lungi secvențe statice, de sfâșietor plictis conjugal. Pe urmele lui Vitti și Delon din *Eclipsa*, Halina Reijn (*Vittoria*) și Jacob Derwig (*Piero*) formează un cuplu nevrotic, între ei funcționând un magnetism bolnăvicios, cu tatonări, reculuri și regășiri febrile.

Making off

Pentru regizor, nu numai lectura lui Antonioni, ci fiecare spectacol reprezintă un **proiect**. Un proces care pune sub semnul întrebării pertinenta repertoriului, adecvarea spațiului sau limitele receptării și din care eșecul nu este niciodată exclus. Un critic îl definește cu formula: „*experience theatre*“. Încă din *Antigona* (montată la Eindhoven, în 1991), actorii jucau în jurul unei serii de mese, la care și spectatorii erau invitați să ia loc. Și în *Koppen* (după filmul *Faces* al lui John Cassavetes), spațiul era complet unificat: pretutindeni se găseau doar paturi în care publicul trebuia să se întindă (mai mult, cuplurile erau separate). În spectacole mai recente, *Opening night* sau *Tragediile romane*, publicul (ori numai o parte a lui) este integrat în spațiul de joc, devenind în egală măsură martor și prezență decorativă (pentru ceilalți spectatori, care ocupă locuri în sală).

Odată cu *Antonioni project*, van Hove și Versweyveld valorifică din nou atuurile privirii frontale. Scena devine un *landscape* pe care privirea poate flana, o suprafață



Foto: Jan Versweyveld

Secvența de la Bursă din *Eclipsa*, versiunea Ivo VAN HOVE

pe care memoria individuală poate zăbovi, când complet debusolată, când „păcălită” de un detaliu familiar, încercând să reordoneze piesele *puzzle*-ului mental propus de regizor.

Grație poziției sale frontale, spectatorul-martor poate cuprinde dintr-o privire spațiul organizat într-un mod insolit. Camere video, computere, ecrane și accesorii tehnice împânzesc platoul, dar prezența lor nu inhibă, dimpotrivă, are rolul „de a face regimul *live* încă și mai puternic”. „Acțiunea interpretată în direct rămâne întotdeauna în coprezență cu ecranele care o difuzează” pretinde van Hove. „Pentru mine, tehnica video este un instrument teatral al epocii noastre, așa cum era masca, de exemplu, pentru timpurile tragediei grecești”. Ceea ce în viața cotidiană alie-nează, în teatru poate apropia și stimula.

Coridorul îngust dintre public și scenă e ocupat de pupitrele echipei tehnice, iar în fața actorilor, așezați pe canapele, se relaxează ori își pregătesc „intrarea” în scenă. E și spațiul în care van Hove rescrie, de pildă, o celebră secvență din *Eclipsa*: brusc, fără tranziție, actorii devin niște brokeri eleganți din zilele noastre, care se agită, telefonează, negociază. Operatorii continuă să îi filmeze, iar editorii de imagine să-și vadă imperturbabili de comenzile și monitoarele lor.

Regizorul proiectează prima parte a spectacolului, construită din secvențe mai degrabă statice, pe un platou aproape gol și un fundal *blue-key*. Actorii sunt filmați continuu, cultivând prin urmare un joc fin, de prim-plan. Americanul Tal Yarden, specialist în multimedia, suprapune siluetele lor peste cadre captate în exterior. Imaginea virtuală e redată simultan, în diferite versiuni de montaj, pe ecranul-plasmă de deasupra scenei și pe monitoarele computerelor. În acest mod este recreată,

de pildă, secvența croazierei pe mare din *Aventura*, în cursul căreia Anna dispăre, pretext pentru ca relația dintre *Claudia* și *Sandro* să se înfiripe.

Ivo van Hove destabilizează constant așteptările spectatorilor, creând mici insule de haos în interiorul unui scenariu aparent perfect controlat. O modalitate de a face acest lucru este, de pildă, folosirea *travelling*-ului circular pentru a marca momentele de tensiune emoțională ori rupturile dintre personaje. Un dialog firesc, filmat în cadre fixe, poate „sări în aer” datorită mișcării de aparat accelerate și concentrice, la capătul căreia imaginea deraiază literalmente, făcând loc improvizațiilor grafice ale lui Tal Yarden.

„Încerc să provoc întotdeauna erupția emoției” spune regizorul. În *Proiect Antonioni*, acest lucru se întâmplă în chipuri neașteptate, de pildă, prin secvențe-rapel. Moartea lui *Tommaso* (anticipată de secvența de la începutul spectacolului) e sugerată în partea a doua printr-un lung moment de liniște, instalată subit în toiuł petrecerii din *La notte*: peste scena luminată în tonuri de roșu, coboară lent, ca un omagiu sfâșietor, uriașe lampadare de hârtie.

Mult mai fluentă și mai animată, serata extravagantă (cu droguri, măști și baloane albe) se defășoară simultan pe mai multe niveluri și planuri. Pe platou e figurată ingenios și o piscină, o orchestră care cântă jazz live se înghesuie pe o platformă înălțată, în timp ce dincolo de o fereastră e proiectată în buclă imaginea unui cal alături de jocheu. În stânga, câțiva pereți figurează labirintul casei și spațiile în care personajele se caută, se ascund, se îmbrățișează, fac dragoste... Travellingul circular este abandonat, iar instrumentul predilect de filmare e aici brațul mobil, care permite captarea într-un singur cadru a acțiunilor din mai multe spații. Finalurile succesive (cele trei cupluri, în lungi conversații despre eșecul relației lor) sunt filmate undeva în culise, dar proiectate pe ecranul-cortină, proporțiile imaginii creând un straniu efect de lupă.

Generic de final

Dacă lui Antonioni i s-a reproșat adesea că „nu știe să filmeze sexul” Ivo van Hove nu se dovedește nici el prea abil. Aproximarea fizică are întotdeauna în spectacolele sale un côté brutal, care exclude satisfacția și tandrețea. Simptom al imposibilității noastre cronice de a comunica și de a consuma cu adevărat o relație. Și totuși, în *Antonioni proiect*, regizorul contrazice în chip neașteptat însăși tonalitatea deprimantă a trilogiei pe care o rescrie. După ce, montând cu mare succes *Visul unei nopti de vară*, avusese revelația nevoii de căldură umană a publicului, Ivo van Hove oferă din nou un pretext de comuniune și speranță. În finalul spectacolului, el ni-i arată pe *Patrizia* și *Ettore*, părinții *Valentinei* din *La Notte*, luând cina împreună, într-o atmosferă intimă, plină de tandrețe și umor. Peste ultimele lor replici, cortina-ecran se ridică și cei doi sunt surprinși de prezența celorlalți actori, care le zâmbesc, ținându-se de mână.

Proiectat la Cannes în 1960, *L'Avventura*, primul volet al trilogiei lui Antonioni, a intrat în conștiința ca obiect al unei „bătălii homerice” (Alain Rémond, *Dictionnaire des films*). Cincizeci de ani mai târziu, Ivo van Hove deconstruiește și reconfigurează piesele arhivei sale afective, în căutarea unor răspunsuri personale la dilemele formulate de regizorul italian. Rezultatul are toate calitățile și slăbiciunile unui *puzzle* perfect asamblat: uimește, dar nu produce nicio revoluție. Concluzia se datorează, în mod paradoxal, poate chiar excesului de tehnologie. În loc să îi permită accesul la detalii, în microcosmul relației de cuplu, recursul la multimedia obține, până la urmă, doar o atenție flotantă din partea spectatorului incapabil să decidă care dintre cele două planuri ale montării (*real* și *virtual*) e mai puternic sau mai convingător.