

Het begrijpen als de dood van plezier aan theater

Staan fascinatie en betekenis

tegenover elkaar?

Verdriift kennis het plezier?

De Val van Mussolini

(Theatergroep Hollandia en Toneelgroep Amsterdam)

inspireerde Johan Thielemans

tot het stellen van deze vragen.

Met *De Val van Mussolini* staan we voor een vreemde paradox. Aan de ene kant is er het werk van de maker, en haaks daarop staat de ervaring van de toeschouwer. Tussen beide gaapt een gat. De vraag is of de toeschouwer kan begrijpen waarover Raaijmakers het heeft. En, nog veel interessanter, of dat gebrek aan directe communicatie het plezier aan de vertoning in de weg staat.

Maker Dick Raaijmakers heeft in dit werkstuk ongelooflijk veel historisch materiaal gestoken. Maar deze feiten (die soms niet meer zijn dan weetjes) zijn geen gemeengoed. Zo kent niemand de Hollywoodcineast Cassius. Onder deze schuilnaam heeft iemand een antifascistische film willen maken, met als onderwerp Mussolini's val. Het merkwaardige hierbij is dat Cassius dat plan opvatte in 1930, en dus een profetische visie had. Cassius werkte bij Hal Roach, de producer voor wie net *Night Owls* was afgewerkt, de eerste geluidsfilm van Laurel en Hardy. Cassius wilde het verhaal van Laurel en Hardy mengen met dat van Mussolini, en daarbij veel vertraagde beelden gebruiken. Als je dat alles in het programmaboek leest, vraag je je af of achter de naam Cassius niet de Ed Wood van de Amerikaanse filmavant-garde schuilgaat. Het lijkt zo een wonderlijk verhaal, dat je zelfs even gaat denken dat Raaijmakers Cassius gewoon bedacht heeft. Voeg daarbij dat Raaijmakers nog een stap verder gaat dan Cassius. Bij Laurel en Hardy en Mussolini voegt hij nog El Vidriero, het hoofdpersonage uit Slauerhoffs verhaal *De opstand van Guadalajara*. Meteen ook al niet de bekendste figuur uit onze literatuur.

Met dit persoonlijk universum gaat Raaijmakers om alsof iedereen ermee vertrouwd is. Al deze input wordt in de voorstelling niet geïntroduceerd en een plaats gegeven. Neen, tijdens de vertoning wordt met al dit materiaal gewerkt, gespeeld en worden er allusies gemaakt, alsof we allemaal ingewijden zijn in de privé-wereld van de maker. Voor de toeschouwer is die wereld natuurlijk grotendeels onbekend terrein. Wat Raaijmakers hem met

de vertoning aanreikt, is niet direct een inhoud (of een boodschap) maar een ervaring. Zoals bij veel avantgarde-kunst geldt ook hier de regel dat je al of niet kunt deelnemen aan het spel. Meteen is aangegeven dat Raaijmakers bewust het risico incalculeert dat veel toeschouwers afhaken.

In mijn geval heeft de lezer te maken met een toeschouwer die zich door het spel heeft laten overrompelen. En omdat je met dit schouwspel vele kanten uitkan, lijkt het me volstrekt legitiem dat ik beschrijf hoe ik de voorstelling beleefd heb, en langs welke weg het mij plezier heeft bezorgd. Tegenover de subjectiviteit van de maker staat de subjectiviteit van de toeschouwer. Het is mijn antwoord op de paradox: ik heb me niet afgevraagd wat het allemaal te betekenen had. Sterker nog, hoe meer ik achteraf over de achtergrond verneem (en die staat uitgebreid in het programmaboek verteld), hoe meer ik bewust niet wil weten, want dat weten vergroot mijn plezier op geen enkele manier. Alle weetjes ontnemen het raadsel aan het gebeuren, en het raadselachtige is precies de grote kracht van het vertoonde. Op dit punt merk ik een verwantschap met *Kopnaad*, die andere on-

doorgrondelijke voorstelling, waarbij regisseur Ritsema waarschuwde tegen het teveel willen begrijpen.

Waarover het in *De Val van Mussolini* dan gaat, wat het betekent, heeft allemaal niet zoveel belang. Er is geen verhaal, er is nauwelijks een draad, maar er zijn wel veel toestanden en gebeurtenissen. Zo is er eerst en vooral een fabriekshal. Omgebouwd tot een filmstudio, kondigt Raaijmakers aan. Maar als het publiek de hal betreedt en naar de ballustrade klimt, die vier meter boven de begane grond om het speelveld loopt, dan ziet het geen camera's, of ander filmmateriaal. De toeschouwer kijkt wel wat ongelovig tegen vreemde machines



De val van Mussolini, coproductie Hollandia - Toneelgroep Amsterdam - Holland Festival / Serge Ligtenberg

aan, machines die in het programmaboekje de naam krijgen van 'Levensklok', 'Roofmachine' of 'Doodmachine'. Daarnaast staan er twee stoomkrachtcentrales.

Film

Als de voorstelling begint blijkt dat we te maken hebben met een regisseur en een klankman. Beiden drijven een ploeg machinisten aan. Die rennen her en der, druk in de weer. Ze verrichten zeer duidelijk arbeid. De regisseur kijkt, checkt en laat acties repeteren. Als er daarna 'Stilte' wordt geroepen, volgt het magische moment. Plots daalt er een grote rust over het plateau. Alle blikken concentreren zich op de filmster, een treurig kijkend, mooi meisje. Ze laat zich in de meest letterlijke zin manipuleren. Ze wordt ingesnoerd, opgehesen, of neergelegd. Wanneer een ouderwets stroboscoopkanon in werking komt, ziet het publiek een vertraagde beweging, bijvoorbeeld van het meisje dat loopt, of van het meisje dat door de lucht zweeft.

Dat beeld is totaal dubbelzinnig, want het publiek ziet niet het 'filmen', maar wel een soort van resultaat van dat filmen. Maar het is niet het beeld zoals het op het filmdoek te zien is, wel een reeks stilstaande momenten uit een actie. Een film telt vierentwintig beelden per seconde. Die afzonderlijke foto's, die later in de projector ons oog zullen beliegen, ziet alleen de regisseur één voor één, als hij in de montagekamer zit. In *De Val van Mussolini* ziet het publiek iets dat tussen de gesuggereerde beweging en de film op de montagetafel in zit. Door deze vertekening tovert Raaijmakers het zogenaamde filmen om tot een puur theateraal moment.

In dit verband moet ik denken aan dat wonderlijk moment, waarbij op twee ver uit elkaar staande stellages telkens twee acteurs zitten. Tussen hen in, op de vloer, staat een machiniste met twee kabels in de hand. Als ze aan de ene trekt, zwiëpt een spot naar links, en belicht het ene paar. Op de stelling blijkt een ondervraging aan de gang te zijn. We horen fragmenten van zinnen, een geheimzinnig woord. Dan trekt de machiniste aan de andere kabel en een spot zwiëpt naar rechts, zodat het licht nu op de twee anderen valt: het spiegelbeeld, of een ontdubbeling, want bij dit paar gaat de actie gewoon door. Heen en weer gaat het licht, en de handeling springt mee door de ruimte. Ook hier krijgen we een variatie op een filmisch principe: het is de scènische uitbeelding van wat in de film shot en tegenshot is. Maar het is geen letterlijk citaat, alleen een reeks handelingen en effecten die naar dat klassieke gegeven van de cinema verwijzen. De meest banale beeldwisseling van



De val van Mussolini, coproductie Hollandia - Toneelgroep Amsterdam - Holland Festival / Serge Ligtenberg

de film wordt op deze manier een onvergetelijk theateraal moment.

Arbeid

De Val van Mussolini vindt zijn ritme in de afwisseling van twee contrasterende acties: het voorbereiden en het uitvoeren. In de voorbereidende fase zien we machines en arbeid. Er wordt gebouwd, gelast, gevezen, gesjouwd met zware metalen balken. De stoommachines worden klaargemaakt om via een ingewikkeld systeem van kabels en katrollen zware objecten te verplaatsen. Deze arbeid is 'reële' tijd, dus ondramatisch. Raaijmakers

weet dat zeer goed, en nodigt daarom het publiek uit om even langs de kant te gaan zitten. Het moet aangenaam en comfortabel blijven. Wie het bekijken van arbeid niet leuk vindt, moet maar wat anders doen (bv. een praatje slaan, een drankje drinken, of het programmaboekje lezen). Raaijmakers gunt het publiek zijn vrijheid, net zoals Bob Wilson dat twintig jaar geleden deed in zijn *Einstein on the Beach*.

Wanneer dan het ogenblik van de 'opname' eraan komt, ontstaat voor onze ogen, plots een magisch moment. Het meisje dat van een hoge balk vertraagd 'neerploft', of het meisje dat uit een groep wordt gelicht, en als

een engel (?) door de lucht gaat zweven. Het zijn beelden die zich in mijn geheugen hebben gegrift. In het programmaboek staat de 'echte' betekenis van die tocht door de lucht, maar die is banaal en ontluisterend en kan in de herinnering het magische van het moment niet te niet doen. We staan hier wel voor een merkwaardig moment: het begrijpen als de dood van het plezier aan theater. Uit de momenten die Raaijmakers op de voorgrond haalt, ontstaat geen verhaal. Zo blijft de toeschouwer alleen geboeid, als hij de hele tijd in 'verwondering' weet toe te zien, ook tijdens de 'dode' momenten van de arbeid.

Theater

In het laatste deel van de vertoning verlaat Raaijmakers de strenge esthetiek van het voorafgaande. Nu verschijnt uit het niets een glazenier. De machinisten zijn van het speelvlak verdwenen, en verschijnen nu verkleed als Mexicanen. Plots staan we voor theater. Heel volks, heel uitgelaten, vol merkwaardige poppen, zoals we die uit de Mexicaanse feesten

kennen. Het dubbele van het kijken valt nu weg. We zien gewoon een film (of een toneelstuk, dat maakt niet uit). Het gaat om een complete stijlbreuk. Deze overgang doet afbreuk aan de consequente esthetiek van het voorgaande. Hier gaat de motivatie uit van de betekenis die Raaijmakers toch aan zijn spektakel verlenen wil. De valse Messias uit het verhaal van Slauerhoff is de tegenpool van Mussolini. Ook hij moet ten onder gaan, of 'val-len' (een begrip waar Raaijmakers graag mee speelt). Deze Mexicaanse beelden doen de film-liefhebber denken aan Eisensteins filmproject *Que Viva Mexico!*, dat de Russische cineast precies in datzelfde jaar 1930 aan het filmen was voor een studio in Hollywood.

Het plezier dat de toeschouwer aan de fiesta beleeft, is 'normaal'. Plots staat hij in een vertrouwde verhouding tot een spektakel. Het is allemaal fris, levendig en tenslotte pakkend mooi, wanneer er een stoet maskers verschijnt. Maar het valt ook wat tegen, precies omdat het absoluut eigen-aardige van het lange eerste deel, hier volledig verdwijnt.

Zo is *De Val van Mussolini* niet volledig geslaagd, maar het eerste deel blijft een uitzonderlijk theatermoment. En ergens knaagt toch de twijfel of de maker niet teveel uit het oog verliest dat zijn privé-universum vanzelfsprekend een gesloten boek is voor het publiek. Raaijmakers wil zeker iets vertellen over politiek en over 'verlossers', die nooit verlossen. Maar dan blijft het geheel misschien toch iets teveel steken in vorm. Wanneer wordt de privé-obsessie echt relevant voor de brede groep? Is het al voldoende als het uitbouwen van die obsessie 'genot' verwekt? Of moet er meer zijn? En tot slot, een bange vraag: als het allemaal zoveel duidelijker zou zijn, zou de fascinatie dan even sterk blijven?

Fascinatie tegen betekenis, dat is de fundamentele paradox, die deze vertoning spektakulair zichtbaar maakt.

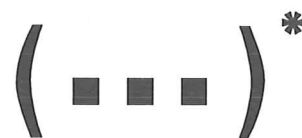
Johan Thielemans

HET HAMLETMACHIEN

17 NOVEMBER 1995

BRONKS

02/21 999 21



HET GEVOLG

speelt

* **De Ingebeelde Zieke**
(heel vrij naar Molière)

Tekst en regie: Ignace Cornelissen

Muziek: Piet Slangen

Spel: Marc Decorte, Steven De Schepper,
Ariane van Vliet, Joke Devinc, Hilde Breda.

Voorstellingen

van 4 november 1995 t/m 5 februari 1996
in o.a. de warande Turnhout, Westrand Dilbeek,
De Brakke Grond Amsterdam, De Blauwe Zaal
Utrecht, CC Berchem, Theater Bis 'S Hertogenbosch,
Schouwburg Kunstmin Dordrecht, CC Hasselt,
Stadsschouwburg Leuven, CC De Velinx Tongeren

Info: Tel 014/42.63.27 - Fax 014/42.82.36