

El Publico

MARIANO PENSOTTI / GRUPO MAREA

Als het podium terugkijkt



Pieter T'Jonck
Gezien op 24 mei 2021
Théâtre des Martyrs Brussel / streaming
Kunstenfestivaldesarts

Praten over een theatervoorstelling is het halve plezier ervan. Zelfs een stuk dat je zelf niet zag kan nog een leuk gesprek opleveren. Als je dat zelfde stuk dan later toch ziet, stoot je echter wel vaak op een bizarre vaststelling. Je gesprekspartners lijken soms een heel andere voorstelling gezien te hebben. Het is de paradox van de theaterkijker: elke kijker ziet een andere -'eigen'- voorstelling. Daarover gaat 'El publico' van Mariano Pensotti en zijn Grupo Marea.

24 MEI 2021

'El publico' vertrekt inderdaad van de idee dat een theaterstuk pas zijn definitieve vorm krijgt in het hoofd van de kijkers, niet op het podium. De kijker geeft het verhaal zijn betekenis. De kijker verbindt de puntjes die de makers uitzetten. Ieder op zijn manier. De eigen levensomstandigheden en -ervaringen spreken in die imaginaire 'eindregie' vaak een hartig woordje mee. Pensotti toont dat in zes kortfilms en een proloog. Alles verfilmd, wegens... inderdaad.

Die proloog is een echte programmaverklaring. Het is een *shot* vanaf het podium naar de stoelen in de zaal van het Théâtre des Martyrs op het Martelarenplein in Brussel. Je ziet vanaf het podium hoe toeschouwers hun plaats innemen. *Het podium is hier een standpunt, een blik.*

We zijn geneigd die blik van het podium naar de zaal te vergeten, omdat theatervoorstellingen steeds meer de fictie, de 'vierde wand' centraal gingen stellen, tot die een filmscherm werd. Toch is deze blik van het podium naar de zaal wezenlijk deel van theater. Anders dan bij film weten de spelers immers dat de kijkers weten dat zij hen zien. Lees het nog maar eens. Het is de definitie van de theatersituatie.

Of nog: het podium kijkt net zo goed naar de kijkers als de kijkers naar het podium. *Het podium interpelleert de kijkers*. Het podium geeft de kijker de *rol* om in te in te gaan op die interpellatie, individueel en collectief. Vandaar dat kijkers zo vaak 'hun' versie maken. Bij film staat de kijker tussen haakjes en is er geen 'publiek'. Bij theater gaat het in de eerste plaats over dat publieke. Het publiek als een verzameling individuen (die elkaar zien: ze weten zich ook door de andere kijkers bekeken).

Pensotti toont dat op quasi didactische wijze. Als het zaallicht dooft zien we de toeschouwers in het licht dat straalt uit het podium. Hun blikken zijn beurtelings verbaasd, opgetogen of droevig, maar van het stuk weet je niets. Dan is het gedaan, en volgt het applaus waarmee de kijkers zichzelf losmaken van de blik (van het podium) die hen gevangen hield. Maar ook dan -dat zeggen de slotbeelden van de proloog nadrukkelijk- zijn ze nog even 'publiek': ze groeten elkaar bij het buitengaan of kijken nog even om. Pas daarna zijn ze weer gewoon deel van de 'massa'.

Pensotti toont hier op luttele minuten de ware, transformatieve -zij het tijdelijke- kracht van een voorstelling. Geen enkel theater kan op tegen de krachtpatserij van film, maar zelfs de strafste film kan niet tippen aan de complexiteit van de theatersituatie waarin blikken over en weer gaan, van zaal naar podium, van podium naar zaal, van zaal naar zaal en van podium naar podium. Die verplicht je ertoe je verbeelding veel harder laten werken. Film neemt je op sleeptouw, theater *viseert* je.

Zelfs de strafste film kan niet tippen aan de complexiteit van de theatersituatie

Maar nu dus het vervolg…Zes kortfilms waarin mensen een dag of wat later praten over éénzelfde stuk. Dat gebeurt haast bij toeval, maar wel op een dramatisch moment in hun leven, die de herinnering aan het stuk inkleurt. Dat dramatisch moment komt er namelijk telkens op neer dat de personages op één of andere manier 'uit hun rol vallen', Een prachtig idee, met per verhaal voldoende stof voor een complete film.

Dat is ook de achillespees van dit werk. Het camerawerk is erg eenvoudig, met nagenoeg geen speciale belichting en minimale montage. Gesprekken worden bijvoorbeeld vaak in één beeld of volgens een elementair 'shot-tegenshot' principe weergegeven. Alles lijkt met een handcamera in één *take* of met slechts enkele camerastandpunten gefilmd. Daardoor lijkt het alsof mensen 'betrapt' werden in hun gewone doen. Maar soms kloppen details niet of zijn ze al te onwaarschijnlijk. Dit *cinéma vérité* principe schiet zich dan in eigen voet, omdat het ongeloofwaardig wordt.

Dat weegt echter niet op tegen het surrealistische effect van de verschillende herinneringen aan het stuk. In de eerste film verneem je dat het stuk gaat over een mijnramp in Polen door slechte veiligheidsmaatregelen. Die zijn volgens het hoofdpersonage het gevolg van grof winstbejag van de mijnbestuurders. Later hoor je dat de mijnwerkers zich toch een weg naar buiten baanden, en daarbij botsten op een massagraf. Nog later begrijp je dat het stuk een 'verhaal in een verhaal' moet zijn. Na de ramp zou een filmregisseur de ontsnapte mijnwerkers voorgesteld hebben om een film over het drama te maken, met de echte protagonisten in de hoofdrol. De helft van de mijnwerkers bedankte voor de eer. De productiemaatschappij ging bovendien op de fles. Plan B: een theaterproductie volgens dezelfde formule, met een mix van echte mijnwerkers en acteurs, gebaseerd op het verhaal van de mislukte filmproductie.

De herinneringen verspringen dus van de primaire verhaalstof naar de manier waarop die tot een stuk verwerkt werd. De vraag is dan: waarom herinnert de ene zich zoveel meer, of zo'n verschillende dingen dan de andere. Of ook: wat laten kijkers wel of niet toe in hun verbeelding / verwerking van het stuk? Wat het echter dubbel interessant maakt is dat je na een paar verhalen merkt dat ze

allemaal rond dezelfde verwante thema's draaien.

In de eerste film kletsen twee vriendinnen wat bij. Sophie Dewulf vertelt over het gênante moment dat haar officiële vriend te weten kwam dat ze met een ander seks had omdat haar gsm aangesloten was op de geluidsinstallatie in de woonkamer. De zwangere Alexandra Oppo heeft het over haar documentaire over voormalige fascistische beulen die de rol van hun slachtoffers naspelen. Dewulf vindt dat rollenspel misplaatst en gruwelijk. Maar de discussie wordt abrupt onderbroken als Oppo het bericht krijgt dat haar vader omkwam in een auto-ongeval. Hij was op terugreis van Groningen waar hij zijn wedstrijdduiven loste. Oppo snelt naar haar moeder (Katelijne Verbeke).

Haast meteen merk je dat er spanningen hangen in dat gezin. Eerst is er een bits gesprek over de naam van Oppo's baby. De moeder vraagt zich ook af waarom dochter niet meer schildert maar deze documentaire maakt. Zij interpreteert het onderwerp ervan als een afrekening met het koloniale verleden van de vader. Terloops vertelt Oppo over het stuk de avond tevoren. Ze vat het samen in één idee: mijnwerkers sterven ten gevolge van het kapitalistisch systeem. Als moeder en dochter nog even naar vaders duiventil gaan komt net diens lievelingsduif terug uit Groningen. De dochter vertrekt daarop, met de duif in haar autokoffer. Onderweg lost ze de duif en schiet hem dan uit de lucht.

Het verhaal duurt een kwartier, maar bevatstof voor een hele film. Wat zet de dochter ertoe aan om haar vader symbolisch een tweede keer neer te halen, op zo'n wrede manier? Waarom is haar lezing van het stuk – dat begrijp je later – zo dogmatische en elementair? Wat drijft haar tot het maken van die documentaire? Welke waarheid wil ze bewijzen?

Het is vooral deze eerste film die lijdt onder de beperkingen van de rudimentaire filmtechniek: de scène waarin Oppo de duif neerschiet is bijvoorbeeld totaal ongeloofwaardig. Wie heeft nu een geweer in de auto liggen? Waarom heeft het geweer niet de minste terugslag als ze vuurt?

Ook het tweede verhaal draait om een onverwerkt verleden, met dat verschil dat de protagonist daarmee nadrukkelijk in het reine wil komen. Het begint met een verzoeningsscène tussen een oudere, witte man (Johan Leysen) en een jonge man van kleur (Tom Adjibi). Leysen wil Adjibi daarna per se meetronen naar zijn woning. Ze lopen langs het kerkhof aan de Dieweg in Ukkel en dringen er zelfs binnen. Je begrijpt dat Leysen ooit als undercover agent infiltreerde in een linkse actiegroep waar Adjibi's moeder deel van uitmaakte, en met haar een kind verwekte. Ze ligt begraven op dit kerkhof. Hij wil dat Adjibi lid wordt van zijn gezin. Later zie je het gezin van Leysen. Niemand is er op de hoogte van dit verhaal. Maar je ontdekt wel hun vreemde gewoonte om als dieren verkleed rond te hossen. Terloops heeft Adjibi, die iets doet in het theater, het over het stuk dat hij de avond tevoren zag. Hij vermeldt dat de mijnwerkers ontsnapten.

Er is altijd een geheim dat opduikt, niemand is helemaal wie hij lijkt te zijn, er zijn lijken, slachtoffers en onbetrouwbare geheime diensten die over lijken gaan.

De complexe puzzel die 'El publico' vormt krijgt hier al meer tekening. Er is altijd een geheim dat naar boven komt, niemand is helemaal wie hij lijkt te zijn, er zijn

lijken, slachtoffers en onbetrouwbare geheime diensten die over lijken gaan. De derde film lijkt dat echter enigszins tegen te spreken. Hoewel…

We zien drie tieners op een bus: twee jongens (Amine Hamidou en Matteo Salamone) en een bijdehands, pienter meisje (Jeanne Brochen). Ze verklaart dat ze geen foto's meer plaatst op Facebook omdat al die informatie uiteindelijk ooit misbruikt zal worden. Zij houdt het bij tekeningen van mensen. Radicaal *off the grid* dus. Ze deelt die tekeningen bovendien tien jaar lang met niemand. Salamone, die een oogje op haar heeft, vertelt dan over het stuk dat hij de avond tevoren zag. '*C' etait nul*'. Toch herinnert hij zich een bijzonder detail. De mijnwerkers groeven een tunnel om te ontsnappen uit de mijn, en stootten zo op een massagraf waar ze doorheen moesten.

Als Brochen afgestapt is, praten de jongens na. Hamidou biecht plompverloren op dat hij de avond ervoor het bed deelde met Brochen. Klap op de vuurpijl: hij nam in het geniep foto's van haar. Salamone scheldt hem daarvoor uit, en eist dat hij die onmiddellijk verwijdert. Einde verhaal. Op een epiloog na waarin je Salamone met een VR-bril op in zijn eentje bezig ziet op zijn kamer thuis.

Het grafthema keert hier weer als massagraf. Meteen ook een verwijzing naar misdadige regimes (de massagraven van de nazi's in Polen). En dan is er de link naar Facebook, als de tool om iedereen overal te bespioneren, alsof we allemaal *undercover* agenten waren…

Het vierde verhaal is met voorsprong het meest wrang-komische. Het speelt zich af in een suite in het poep-chique Warwick Hotel in Brussel. Een EU-diplomate (Stéphanie Van Vyve) sprak er af met een collega (Christoph Sermet) om tijdens een gekostumeerd bal even snel een deal te sluiten. Een kamermeisje (Maialen Arrano) gooit roet in het eten: ze verhangt zich in de badkamer van de suite, net als Serment, verkleed als ridder, binnenkomt. Van Vyve wil haar deal toch doordrukken, en verwittigt daarom niemand van het lijk in de badkamer. Tot Serment dringend naar het toilet moet…. De film suggereert hier dat Van Vyve tot alles, zelfs *kinky* avances, bereid is om haar doel te bereiken. Ze laat Serment geloven dat ze kickt op mannen die plassen in een vaas. Als hij maar uit de badkamer blijft. Maar dan valt het lijk uit de kast, in dit geval een douche…

Onthult de onderhandeling al het cynisme van de diplomaten, hun gedrag als de waarheid aan het licht komt is daarvan het toppunt. Serment ziet er geen graten in dat Van Vyve niets zei over, of deed aan het lijk in de douche. Hij helpt haar zelfs om het op te ruimen. Alsof het een spijtig detail was. Achteraf praten ze wat na. Van Vyve heeft het over het stuk dat ze de avond tevoren zag. Zij herinnert zich wel de opzet van een 'verhaal in het verhaal'. Ze concludeert uit het massagraf ook dat het stuk wil zeggen dat 'Europa', als politieke constructie, op lijken gebouwd is. Serment, geheel zijn cynische zelf, zegt dat hij lak heeft aan dat soort theater.

De laatste twee films hebben de meest surrealistische draai. In het vijfde studeren een oudere en een jongere pianiste (Karin Lechner en Manon Delavaux) een bewerking in voor *quatre mains* (Lyl Tiempo) van 'Allegro Bárbaro' van Béla Bartok. Lechner krijgt het aartsmoeilijke spel niet voor elkaar en wil het aanstaande concert afgelasten. Delavaux sust haar, en stelt voor ter ontspanning op nachtelijke everzwijnenjacht te gaan. Tijdens die jacht krijgt Lechner waanvoorstellingen. Ze denkt dat ze achtervolgd wordt, en schiet in het wilde weg. Als ze bijkomt vreest ze dat ze Delavaux gedood heeft. Blijkt dat ze met één schot een everzwijn doodde. Als bij wonder voert ze in de volgende scène het pianostuk vlekkeloos uit. Pas dan heeft ze het over het stuk dat ze zag: zij is de

eerste die vertelt dat ging over een filmmaker die de mijnramp wou verfilmen met de echte mijnwerkers.

Deze film introduceert alweer een nieuw element: dromen als een ontlading van angst en agressie die terug zelfzekerheid brengt. De verwijzing naar moorddadige regimes in Zuid-Amerika kan je hier overigens moeilijk missen. Dat is ook het aanknopingspunt voor het laatste verhaal waarin een politiek vluchteling uit Zuid-Amerika met de hulp van een medewerker van Théâtre des Martyrs kan onderduiken in het gebouw.

Alle stukjes vallen op hun plaats in dit waanzinnige – maar niet onmogelijke – verhaal. Eerst hebben de twee vrienden het over dat Martelarenplein, volgens de ene een massagraf voor de slachtoffers van de Belgische Revolutie. Dan komt aan het licht dat de voortvluchtige België binnenkwam met het paspoort van Esteban Hernandez, een acteur die meespeelt in het stuk over de mijnwerkers. Blijkt echter dat die Hernandez een verklikker is van het regime waarvoor de onderduiker vlucht. Helemaal krankzinnig wordt het als de vluchteling door die naamwissel opgevorderd wordt om mee te spelen in het stuk, omdat de echte Hernandez ziek is. Hij gaat dus in de schoenen staan van iemand die mee heult met het regime dat hij bestrijdt. Exact de omgekeerde situatie van de documentaire in de eerste film, waar beulen slachtoffers spelen.

In alle films zijn er zo bizarre parallellen tussen het leven van de personages en de gebeurtenissen in het stuk dat we nooit zagen. De gemene deler: niemand is helemaal wie hij/zij lijkt, iedereen speelt een rol en iedereen probeert met iets in het reine te komen of iets te vergeten. Elke keer werkt het stuk als een trigger of een beeld voor wat de personages doormaken. Het vermengt zich met hun leven, als een plots moment van loutering en reflectie. Als een catharsis die voor iedereen anders uitpakt.

Structureel doet deze ‘El publico’ denken aan het weergaloze ‘Diamante’ dat Pensotti toonde op de Ruhrtriennale in 2018. Het verschil is dat hij toen alle verhalen live en simultaan in één ruimte opvoerde, terwijl hij zich hier moet verlaten op filmopnames. Magisch gewoon. Dat mis je hier wat. Toch blijft dit, als staaltje van vertelkunst en als reflectie op wat theater betekent, wel van een uitzonderlijk hoog niveau. Hopelijk willen andere theaters dit werk nog eens vertonen. het zou jammer zijn als dit maar drie keer te zien was.