

Documentair.
Zo zou je het theater van Carina Molier kunnen noemen. Molier maakt voorstellingen over onderwerpen die ze rechtstreeks uit de werkelijkheid haalt, waarbij bestaande personen regelmatig een grote rol spelen. De turbulente relatie tussen popster Nico en haar zoon. De duistere performances van Patti Smith. Het historische verblijf van Godfried Bomans op het onbewoonde eiland Rottumerplaat.

Arie de Mol en Kees Hartveld in
Protest uit de zandbak (Amphitheater, 1994).



DE TECHNOLOGISCHE
NOMADENTENT VAN CARINA
MOLIER door Marijn van der Jagt



Het startpunt van haar recente theaterproject *Het Huis van de toekomst* (2006) bij Toneelgroep Amsterdam was een serie diepgaande interviews met wetenschappers, filosofen en visionaire kunstenaars zoals Henk Oosterling, Mieke Bal, Willem de Ridder en Joep van Lieshout. Televisiemaker Wim Kayser zou van die interviews een beschouwend en intellectueel filmessay maken. Maar Molier verwerkte dit documentaire materiaal tot een theatrale gebeurtenis waarbij echt en fictief, fysiek en gemediatiseerd, ritueel en beschouwing op een unieke manier in elkaar grijpen. Een mooi voorbeeld van de manier waarop Molier met documentair materiaal aan de haal gaat, was haar voorstelling *Protest uit de zandbak* uit 1994. Haar spectaculaire experimenten met theater en (live)video waren toen nog ver weg. Maar wat in die kleine voorstelling voor twee acteurs plus wat geluidsapparatuur al wél opviel was Moliers specifieke gebruik van technische middelen om een historisch gegeven opnieuw te monteren en zo te enceneren.

Protest uit de zandbak ging over een experimenteel radioproject van de VARA en AVRO uit 1971, dat in wezen een voorloper was van onze reality-tv. Twee Nederlandse schrijvers werden om beurten op Rottumerplaat gedropt, waar ze een aantal dagen moesten doorbrengen met alleen de wind, de meeuwen en de zeehonden als gezelschap. Via hun dagelijkse berichten zouden de luisteraars kunnen meeleven met deze hedendaagse Robinson Crusoe's. Natuurmens Jan Wolkers was de eerste, en die was daar helemaal in zijn element geweest. Godfried Bomans bleek minder goed bestand tegen de eenzaamheid. Zijn radioberichten roepen het dramatische beeld op van een getergde, zelfs enigszins verwarde man.

Dubbele opdracht

In haar voorstelling bracht Molier dat drama opnieuw tot leven. Ze bleef daarbij trouw aan haar documentaire bronnen, maar nam tegelijk ook de vrijheid om er haar eigen verhaal mee te monteren. Die dubbele opdracht karakteriseert haar kunstenaarschap. Ze is bijzonder goed gedocumenteerd, maar is wél een verhalenverteller, geen journalist. Ze vermaakt haar feitenmateriaal met fictieve theaterscènes die via improvisatiesessies tot stand zijn gekomen en de eigen inbreng van haar acteurs verraden. En uiteindelijk zet ze alle bouwstenen in een muzikale compositie die dramaturgisch strak is opgebouwd. Het publiek wordt steevast meegenomen op een reis naar het onbekende. Er is een plot, er zijn geheimen, en de kleinste gebeurtenissen blijken een kosmische betekenis te hebben. Er is ook bijna altijd sprake van een ritueel – een dionysisch feest, een offer dat gebracht moet worden, een duisternis die betreden moet worden opdat we samen weer op weg kunnen naar het licht. De muziek is op die reis een belangrijke gids. Sinds de voorstelling *Chelsea Girl* (1998) is deejay en componist Henk Bakker steevast aanwezig op Moliers podium, waar hij de gebeurtenissen voortstuwt, kleurt en ordent in een ter plekke gemixte muzikale score.

Bij *Protest uit de zandbak* was er nog geen echte deejay, maar de acteurs zaten wél achter een tafel met geluidsapparatuur die ze zelf bedienden. Geluid speelde in

deze voorstelling een bijzondere rol. De hoofdpersoon van de voorstelling – Godfried Bomans – werd niet door een acteur verbeeld. Een klein fotootje van zijn gezicht was op de achterwand van het toneel geplakt. Maar de schrijver was des te meer aanwezig via zijn karakteristieke stemgeluid. Molier liet op het toneel de authentieke radio-opnames horen waarop de stem van de schrijver klonk. De acteurs achter de tafel – Arie de Mol en Kees Hartveld – bedienden de geluidsapparatuur. Tegelijk speelden ze de twee radiomedewerkers die Bomans vanaf de wal begeleidden: de regisseur van het programma en presentator Willem Ruis. De techniektafel op het toneel verbeeldde dus de radiostudio van toen. En de radiomannen hadden vanuit deze studio contact met Godfried Bomans. In een knappe, uitgekiende livemontage ‘spraken’ de acteurs op het toneel met de schrijver op de band. Die stem was vervormd door de telefonische verbinding, en de concentratie waarmee acteurs én publiek ernaar luisterden, was ontroerend. Hier sprak iemand die van ver kwam, niet alleen in geografische zin, maar ook uit een ver verleden.

Door de radiostudio als uitgangssituatie te nemen, verlegde Carina Molier het perspectief op het eilandavontuur van Bomans. Ze voegde er een extra laag aan toe: het drama van twee radiomannen die in een niemandsland in het noorden van Nederland waren gestationeerd, en die gedurende het radio-experiment op elkaar aangewezen waren. Ook op een andere manier liet Molier de ‘achterkant’ van het radio-experiment zien. Ze gebruikte niet alleen de radio-uitzendingen als materiaal, maar ook de zogenaamde ‘station-calls’: de praatjes die Bomans tussen de uitzendingen door met de twee radiomannen had. En die onthulden een veel duisterder, ongerichter en heftigere versie van Bomans’ avontuur dan de officiële, uitgezonden lezing. De voorstelling wekte de suggestie dat het eilandverblijf een diepe verandering teweegbracht bij de schrijver die de opmaat vormde voor zijn dood een korte tijd na dit avontuur. Door de toevoeging van de station-calls werd het óók een verhaal over het vertellen van een verhaal: het publiek raakte betrokken bij de moeite die de radiomakers zich getroostten om Bomans’ avontuur zo goed mogelijk over te brengen. Je voelde hun dubbele opdracht om voor de schrijver te zorgen én spannende radio te maken. Je was getuige van hun manipulatietechnieken, hun kleine verdraaiingen, van het verschil tussen het ‘ware’ verhaal en het op de radio vertelde verhaal.

Meerdere visies tegelijk

Dat verschil tussen het officiële en het ‘apocriefe’ verhaal, tussen een overbelichte voorkant van gebeurtenissen en een onderbelichte achterkant, speelt in veel voorstellingen van Carina Molier een rol. De hoofdpersoon van *Chelsea Girl* was bijvoorbeeld popster Nico. Een liveband maakte het toneel tot een poppodium. Maar het was óók de huiskamer van Nico, want het drama in de voorstelling was de moeizame relatie tussen de popster en haar zoon. De scènes waarin dit drama zich ontvouwde,

waren fictief en gecreëerd door de theatermakers. Maar er lag documentair materiaal aan ten grondslag. Molier gebruikte niet alleen de gemediatiseerde mythe rondom Nico, maar ook het verhaal dat haar zoon later over zijn moeder heeft verteld. De cameraploeg die tussen de popband en het huiskamermeubilair op het toneel rondliep, zorgde voor livevideobeelden die ter plekke door vooraf opgenomen en bestaande beelden werden gemixt. Het was alsof Molier de officiële geschiedenis wilde herschrijven, door haar eigen beelden – van een tekortschietende moeder en een tekortkomende zoon – minstens zo krachtig op onze netvlieszen te branden. Er is meer dan we menen te weten, vertelde ook deze voorstelling van Carina Molier. Er zijn altijd meer kanten aan een verhaal.

Dat Molier in haar theaterwerk verschillende media combineert, komt voort uit die behoefte meerdere kanten, meerdere visies tegelijk te laten zien. In *Postcards from the stoned age* (1996) stond op er op het toneel een tv-monitor, waarop fragmenten werden getoond van documentaires en interviews over drugsgebruik en het belang van de roes. De monitor was het montagemiddel, waarmee documentair materiaal in het toneelbeeld naast de toneelscènes werd geplaatst. Een optelsom die typerend is voor het montage-theater van eind jaren tachtig, begin negentig. Er stond in deze voorstelling ook een groot projectiescherm achter op het toneel. De acteurs stonden soms voor dit scherm te dansen, gevangen in hallucinerende projecties. Ook die videoclipachtige combinatie van video en theater was op dat moment al beproefd. Wat Moliers montage-theater zo vernieuwend maakt, is de manier waarop zij de optelsom van acteur en projectie intensiveert. Livevideo is daarvoor een belangrijk middel. In *Postcards from the stoned age* liep vormgever Pieter Smit voortdurend met een camera tussen de acteurs rond. Ter plekke werd materiaal geschoten dat zich kon meten met de informatieve documentaires op de monitor en de videoclipachtige roesbeelden op het grote projectiescherm. Die livebeelden werden zo geraffineerd door de bestaande beelden gemixt dat het onderscheid vervaagde tussen documentair en fictief, tussen media en theater, tussen live en opgenomen. Bovendien ‘openden’ de livevideobeelden de speelvloer. Waar het publiek in een doorsnee theaterzaal gewoonlijk een voorstelling maar vanaf één zijde bekijkt, was het nu mogelijk om de toneelscènes vanuit meerdere blikrichtingen te bezien.

Zoals de kubisten uit het begin van de vorige eeuw hun schilderijen ruimtelijk maakten door een voorwerp vanuit meerdere perspectieven tegelijk te schilderen, zo kan een theatermaker met een livecamera letterlijk de achterkant en de zijkant van gebeurtenissen tonen. Een cameraman of -vrouw die zich temidden van toneelscènes vrij rond beweegt, biedt bovendien de mogelijkheid om de blik van het publiek te sturen, om commentaar te leveren, details te tonen en zo een extra informatieve en emotionele laag aan te brengen. In de voorstellingen die Carina Molier de afgelopen tien jaar heeft gemaakt, vertelt die livecamera dat er ook op het toneel meer gebeurt dan wij op het eerste gezicht kunnen weten of vermoeden.

Verdubbeling van het beeld

Nu was er bij *Postcards from the stoned age* nog ruimte tussen de twee beeld dragers en de rest van het toneel. Maar na deze voorstelling is Molier naar nieuwe manieren gaan zoeken om het videobeeld en de toneelscènes samen te laten vallen. Spectaculair zijn haar experimenten met doorzichtig gaasdoek waarbij het publiek dwars door projecties heen naar de acteurs kijkt. Bij *Zuid, zuid west* (1999) was de complete toneelopening afgesloten door een projectiedoek. De toeschouwers hoefden nu niet eens meer hun hoofd te draaien om te schakelen tussen een toneelscène en een tv-beeld. Het scherpestellen van je blik was voldoende om in te zoomen op een live-acteur of uit te zoomen op diens levensgrote videoprojectie. De cameraman maakte in deze voorstelling soms deel uit van de handeling – er werd bijvoorbeeld de opname van een pornoscène nagespeeld, waarbij het zoeken van de camera naar een goed standpunt onderdeel was van het drama. In andere scènes was de cameraman onbenoemd aanwezig. Er was bijvoorbeeld een diner waarbij de camera voortdurend close-ups maakte, niet alleen van de acteurs die aan het woord waren, maar juist ook van degenen die even niet ‘in beeld’ waren. Televisiesoap en toneelscène grepen hier op een bijzondere manier in elkaar. Het publiek was er getuige van hoe de camera dramatiseerde. En kon er zelf voor kiezen om zich *in* de scène te laten zuigen, of de toneelscène én de opnames van buitenaf te beschouwen.

Deze complete verdubbeling van het beeld heeft Molier bij twee latere producties toegepast in een vorm die het toneelbeeld nóg ruimtelijker maakte. *Queen and King on Planet Earth* (2002) was een performance-achtige gebeurtenis die Molier voor theaters en poppodia maakte, en die plaatsvond in en op een ronde wand van doorzichtig projectiedoek. *Ruigoord II* (2000) speelde zich af in een soort Big Brother-huis dat twee etages hoog was en dat doorzichtige wanden had. Bij beide voorstellingen kon het publiek helemaal om dit decor heen lopen. Bij *Queen and king...* was het idee dat er ook gedanst kon worden – het grote aandeel van deejay en componist Henk Bakker in al Moliers recente voorstellingen zou dan maximaal worden uitgebuit. *Ruigoord III* was een echte theatervoorstelling die zich evenveel achter als op de projectiewand voltrok. Op de muren van het Big Brother-huis verscheen documentair illustratiemateriaal bij het voornemen van de hoofdpersoon – een goeroe gespeeld door Gerardjan Rijnders – om het brein van zijn stervende moeder op internet te uploaden. Via een laptop in het huis tikte de goeroe live zijn gedachten en ideeën in op de beeldschermen. Er dwaalden twee cameramensen door het huis, die de gebeurtenissen registreerden en kleurden. Het publiek kon helemaal om het huis heen lopen om alle gebeurtenissen in de verschillende kamers te volgen. De live-opnames vormden daarbij een leidraad: waar de camera was, vond een voor het drama essentiële actie plaats. Het publiek kon zélf op zoek naar wat er buiten de opnames om in het huis gebeurde. Maar het was ook mogelijk om voor één kamer te blijven zitten en de gebeurtenissen elders in het huis alleen via de projecties op de wand van die ene kamer te observeren.

Eén grote gemeenschap

In Molières recente voorstelling *Het Huis van de Toekomst* – haar derde productie alweer bij Toneelgroep Amsterdam – werkt ze opnieuw met zo'n Big Brother-huis. Ze transformeerde de kunstenaars en wetenschappers die ze interviewde tot personages die binnen het kader van een tv-experiment tijd met elkaar doorbrachten in een huis vol camera's. Het publiek bekijkt de acteurs deze keer door de (plastic) ramen van het huis, en volgt tegelijkertijd op monitoren het tv-programma dat in het huis wordt opgenomen. Zo'n Big Brother-huis is een passende vorm voor de kwaliteiten die Carina Molier in het theater zoekt. Ze streeft er namelijk altijd naar om de acteurs in haar voorstellingen te laten 'wonen'. Figuurlijk – haar improviserende, zoekende manier van werken gedijt het beste als het haar lukt om met alle medewerkers het gevoel van één grote gemeenschap te creëren – maar ook letterlijk. Lang zijn haar toneelbeelden een weerslag geweest van het 'leven' dat tijdens de intensieve voorbereidingsfase in het repetitielokaal is ontstaan. Haar aanvankelijke decors waren losse optelsommen van benodigdheden. Acteurs hadden er een eigen hoekje voor hun spullen, maar



ook de technicus, de deejay en de filmer. Er kon gekookt en geslapen worden, en in *Ruigoord I* (2000) haalde Molier zelfs de kok en haar dochtertje, die tijdens de repetitiefase zulke vertrouwde figuren waren geworden, het podium op.

“Verschillende media op het toneel geven me de mogelijkheid om zowel te kunnen ‘zijn’ als te beschouwen”, formuleerde Molier nog niet zo lang geleden. Haar acteurs *zijn*. Hoe geconstrueerd en high-tech haar voorstellingen ook zijn, Molier zoekt altijd een tegenkracht in dit vanzelfsprekende ‘wonen’ op het toneel. Haar acteurs zijn als nomaden, die van iedere speelplek hun thuis maken. Die zich wortelen op de plek waar ze hun personages tevoorschijn roepen als geesten op heilige grond. Het paradoxale is, dat juist door de overdadige aanwezigheid van de techniek, deze acteurs zich nog meer aan dat ‘wonen’ kunnen overgeven. Ze kunnen overal gaan en staan, zonder rekening te hoeven houden met de zichtlijnen. Hoe klein de (dagelijkse) handelingen ook zijn die ze doen, de microfoons en camera’s zorgen ervoor dat het uitvergroot aankomt bij het publiek. In Moliers technologische nomadentent hoeft geen acteur zich meer rechtstreeks tot het publiek te wenden. De camera bespiedt en vertelt, de deejay kleurt en zweept op, en het samengebalde leven van de acteurs wordt in de montagekamer van het huis gemonteerd en gemediatiseerd. De mens *is* in het theater van Carina Molier, als in een natuurlijke biotoop. De techniek dient alleen maar om het gedrag van dit geheimzinnige wezen nader te beschouwen.




Lotte Proot, Juda Goslinga en
Marcel Faber in *Zuid zuid west*
(Nestheaters, 1999).



CARINA MOLIER,
THEATERMAKER, O.A.
PRODUCTIES
BIJ TONEELGROEP
AMSTERDAM

“Ik vind het een uitdaging om een vorm in het theater te vinden waardoor ik het gemaakte bijna als film kan presenteren. Toch kies ik voor het theater omdat theater iets ritueels heeft en je het gevoel geeft dat je niet helemaal wordt gemanipuleerd door het verhaal. In het theater kan de toeschouwer zelf zijn blik bepalen, de film biedt deze mogelijkheid niet. Bovendien beleef je theater met meerdere mensen, maar ieder op zijn eigen manier.”



LOTTE PROOT,
ACTRICE, O.A. BIJ
CARINA MOLIER

“Je moet talent hebben om technologie en theater in elkaar te laten grijpen, je moet kunnen componeren. Ik vind Carina Mollier een componist, een theatercomponist. Soberheid is nodig, ook als je met nieuwe media een voorstelling maakt. Ik denk dat Carina Mollier die kunst wel verstaat.”