

Elke Van Campenhout

# DOCUMENTAIRE BEDENKINGEN

## DEEL I

Minister Anciaux beweert dat de kunstensector meer maatschappelijke verantwoordelijkheid moet opnemen. Daar heeft hij gelijk in, denken we dan, want van engagement kan je nooit te veel hebben. En welke kunstenaar denkt nu niet af en toe na over wat er zich buiten de muren van zijn atelier op studio afspeelt? De laatste jaren is er zelfs een ware boom ontstaan aan maatschappelijk betrokken kunst. In beeldende kunst stapelen de documentaire installaties, video's en 'naslagwerken' zich op. In theater is het documentaire theater terug van nooit weg geweest.

Als we een noemer proberen te bedenken voor 'documentair theater', zitten we echter met een probleem. Het domein strekt zich uit van de agitprop-voorstelling voor de educatie van de ware revolutionairen in de Sovjetunie van de jaren 1920, over het feitentheater, of het epische theater van Piscator en Bertolt Brecht in het Duitsland van de jaren 1930, het theater van de verdrukten van de Braziliaanse regisseur en activist Augusto Boal in de jaren 1950, tot het Amerikaanse bewustmakingstheater, dat aanving met het Newspaper Theatre in de jaren 1920, en steeds een zeer populaire werkvorm is gebleven.

Theatermakers die vandaag aan de slag gaan met documentair materiaal doen dit vaak op basis van 'feitelijk' materiaal: interviews, dagboeken, getuigenissen of onderzoeksmateriaal. Het documentaire karakter van deze werken veronderstelt een complicité van de toeschouwer die enigszins verschilt van een 'gewone' theatervoorstelling: een actieve relatie tussen performance en publiek waarbij het getoonde wordt aanvaard als een feitelijke, al dan niet gefictionaliseerde omgang met de werkelijkheid.

Uit de omgang met dit materiaal spreekt in het theater vaak een soort naïef geloof in de 'waarheid' van dergelijke documenten. Getuigenissen van fabrieksarbeiders, migranten, ex-militairen, politieke vluchtelingen of andere enigszins gemarginaliseerde groepen worden gebruikt als aanleiding tot een voorstelling, die zich hiermee een plaats bombardeert in het hete hart van de actualiteit. Het publiek houdt ervan, omdat het zo het gevoel krijgt dat het avondje uit deze keer ten minste wat tastbare informatie heeft opgeleverd. De makers zijn blij omdat ze hun kennisveld over de streep van de beleving van de blanke bange bourgeois hebben getrokken. De acteurs, bij momenten zelfs de betrokkenen of getuigen

zelf, hebben het gevoel dat ze een nobele taak hebben vervuld: een stem te geven aan de stemlozen, aan de onzichtbaren van onze samenleving. Als dat nog geen maatschappelijke betrokkenheid is.

Maar levert 'documentair' theater doorgaans ook interessante voorstellingen op? Is het wel mogelijk om feitelijk materiaal te transformeren naar een artificiële context? En vooral, wat gebeurt er in die transitietijd? Wanneer keuzes worden gemaakt over de samenstelling van tekst en beelden, wanneer wordt bepaald welke stukken van de getuigenissen relevant zijn, welke documenten spraakmakend genoeg om de aandacht van het publiek vast te houden, welk beeldmateriaal wordt geselecteerd om ons een 'geïnformeerde' kijk op de werkelijkheid te verschaffen? In de tijd van agitprop en het documentaire theater van Piscator en Brecht was het doel duidelijk: zieltjes winnen voor de revolutionaire zaak. De stukken waren duidelijk fictioneel, en de multimediale kant van de voorstellingen (licht, projecties, dia's) was er eerder op gericht een vervreemdingseffect te creëren om de kijker bewust te maken van zijn persoonlijke verantwoordelijkheid in het kijken, dan om hem te overtuigen van de 'waarheid' van het gebruikte materiaal. De documentaire was in zijn meest ruwe vorm een ideologische machine, die werkers en 'gewone' mensen moest aanzetten tot actie, of de ware weg moest tonen. In het beste geval leverde het fantastische teksten op, zoals Peter Weiss' *Het onderzoek*, gebaseerd op getuigenissen van overlevenden van de Holocaust.

Spijtig genoeg is het natuurlijk eerder de eerste categorie die vooral in het angelsaksische theater vaste voet aan de grond heeft gekregen. Als we er nu, *for the sake of the argument*, van uitgaan dat het Newspaper Theatre van de jaren 1920 aan de wieg staat van de Amerikaanse interpretatie van het documentaire theater, zien we onmiddellijk al een significante verschuiving optreden van een revolutionair theater dat zich uit in een zich steeds vernieuwende vormtaal en het geheel van de theatrale beleving onder de loep neemt, naar een vormelijk veel enter-tainender, educatievere vorm van theater, die de informatiedoorstroom zo helder mogelijk wil houden. Niet gehinderd door moeilijker interpreteerbare, mogelijk mis te verstane theatermiddelen. Het Newspaper Theatre was een afdeling van het marxistische Federal Theatre en zocht naar een manier om voor de bevolking de context te schetsen van de Depressie en hoe die was ontstaan. *Triple-A Plowed Under* portretteert

# N

# T

# A

# I

# R

# E

bijvoorbeeld in 26 scènes de geschiedenis van de agriculturale depressie, van de inflatie van de Eerste Wereldoorlog tot de oplossingen van de jaren 1930. Ook hier wordt gebruik gemaakt van projecties, maskers, spots en personages, met in de coulissen de 'voice of the living newspaper': een auctoriële stem die de gebeurtenissen voorziet van een context en ze interpreteerbaar maakt. Of eerder, die de toeschouwer de interpretatie ervan op een presenteerblaadje aanbiedt. *It happened here* handelde over de opkomst van het fascisme in Amerika, terwijl *Created equal* nadacht over het conflict tussen de acties van de bezittende klasse en de burgerrechten en individuele rechten van de Amerikaanse burgers. Sindsdien is er niet zoveel veranderd.

Het documentaire theater is een manier om sociale, economische en politieke thema's aan te kaarten, een manier waarop de theatermaker een plaats kan innemen in de wereld en de toeschouwer tegelijkertijd zijn positionering en wereldvisie kan meegeven. Het moet intussen wel duidelijk zijn dat er vanuit historisch oogpunt nooit zoiets heeft bestaan als 'objectief' documentair theater. Dat is door de selectiemechanismen die in het theater aan het werk zijn ook zo goed als onmogelijk. Een getuigenis is niet meer dan een deel van iets dat iemand ooit heeft gezegd over een bepaalde situatie. Een document is niets meer dan een arbitraire keuze uit een reusachtige bureaucratie van mogelijkheden en bewijst op zich zo goed als niks.

De theatermaker die zich daarvan bewust is, kan deze zwakte zelfs achter de hand houden als extra troef, zoals in *Welcome in my Backyard*, waar het Nederlandse gezelschap Wunderbaum zijn acteurs inzet op een manier die vormelijk verdacht veel weg heeft van de sociaal-artistieke aanpak. In de achtertuin zwerven een aantal zwijgende figuren, *sans-papiers* zonder stem, die de 'echte acteurs' op de voorgrond voorzien van een politiek correcte achtergrond. Maar de '*sans-papiers*' blijken uiteindelijk ook 'echte' acteurs te zijn, waardoor het publiek zich een beetje ongemakkelijk bewust wordt van zijn ingebouwde vooroordelen, zelfs als het naar 'links progressief' theater gaat kijken.

Of in het geval van Rabih Mroué, de Libanese theatermaker, die in dit nummer de situatie van de kunstenaar in zijn politiek verdeeld landschapst, en in zijn voorstelling *In Search of a Missing Employee* het fait-divers van een vermiste werknemer en een verduisterde som geld

doet verdwijnen onder een hoop uiteenlopende mogelijke verklaringen: sociaal, politiek, familiaal, psychisch, enzovoort. Elk verhaal blijkt even aannemelijk en de 'waarheid' verdwijnt achter haar eigen rookscherm.

Maar vaker gaat het niet zo: documentaire materiaal draagt nog steeds een verwachtingspatroon in zich, zowel bij makers als kijkers: het dient ons toegang te verlenen tot de werkelijkheid. Daarom wordt het documentaire theater ook veel vergeven. Zijn neiging om in het gebruik van getuigenissen of interviewmateriaal onbeschaamd sentimenteel te worden bijvoorbeeld, waarbij de gedeelde ervaring overweegt op de analyse, of de poging tot analyse die zich te pletter loopt op een schrijnend gebrek aan complexiteit of inzicht in de materie.

Vanuit dit oogpunt zou je de documentaire kunnen beschouwen als een potentieel uiterst manipulatieve en ideologisch geladen theatervorm, die nood heeft aan enige zelfkritiek. Aangezien de documentaire een vorm is die zich vooral in de film heeft ontwikkeld als een gecontesteerd instrument, zijn we te rade te gaan bij een aantal filmmakers en denkers, die de werkelijkheidsaanspraken van het geregistreerde beeld blootleggen en in vraag stellen. De suggestie die altijd in foto en film verborgen zit, is die van een transparante, rechtstreekse verhouding tot de werkelijkheid. Maar wat gebeurt er tijdens het maakproces: in het kiezen van setting, tekst, acteurs, montage, camerastandpunt, enzovoort? Als we kijken naar het manifest van filmmaker Painlevé, over de *cinéma vérité*, vinden we al deze vooronderstellingen terug: de gedachte dat film zich waardenvrij zou kunnen opstellen, mits de oprechte ingesteldheid van de maker.

Niets is natuurlijk minder waar, omdat ook deze maker zijn materiaal door de mangel van zijn medium moet sturen, en geen enkele keuze is hierin waardenvrij. En was het bovendien niet net de taak van de kunsten om de toeschouwer telkens weer bewust te maken van de kloof die er bestaat tussen onze tekens, afbeeldingen en codes, en de 'werkelijke' wereld? Speelde kunst zich nu niet net af op de rand van deze afgrond? Wat gebeurt er dan als zij zich naadloos aansluit bij de 'objectiverende' tendens van het documentaire theater? Houdt zij dan op kunst te zijn?