

Om dezelfde reden kunt u zich het best tegen het Kwaad verweren door een extreem individualisme, door oorspronkelijk te denken, door grilligheid, zelfs – zo u wilt – door excentriciteit. Dat wil zeggen: door iets dat niet geveinsd, vervalst, nagebootst kan worden; iets waarmee zelfs een doorgewinterde oplichter zich niet prettig zou voelen. Anders gezegd: iets dat niet gedeeld kan worden, zoals uw eigen huid; zelfs niet door een minderheid. Het Kwaad is verkikkerd op vastigheid. Het zoekt altijd de grote aantallen, stevig graniet, ideologische zuiverheid, geoefende legers en een kloppende boekhouding. Die voorliefde heeft waarschijnlijk te maken met een aangeboren onzekerheid, maar ook dat besef biedt weinig troost wanneer het Kwaad zegeviert.

In het documentaire theater van de jaren 60 en het politieke theater van de jaren 70 werd de tweedeling Goed/Kwaad in feite intact gelaten; men ging ervan uit dat er een échte werkelijkheid was waar het Kwaad woedde maar dat die door de kapitalistische ideologie met een sluier van schijnbare Goedheid bedekt werd, waardoor het Kwaad aan ons gezicht werd onttrokken. Die sluier moest het politieke theater wegnemen: 'Bei der Schilderung von Raubzug und Völkermord', schreef Peter Weiss in zijn *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968), 'ist die Technik einer Schwarz/Weiss-Zeichnung berechtigt.'

In het Russische en Duitse revolutionaire theater van de eerste decennia van de 20ste eeuw werd de burgerlijke held vervangen door zijn proletarische evenknie. Via het gebruik van documentaire filmbeelden trachtte Erwin Piscator daarenboven in zijn ensceneringen 'de massa van de werkende klasse' zelf als de werkelijke held aanwezig te stellen.

## 2. Helden

In het theater dat vandaag over politieke onderwerpen praat, lijken er geen helden meer te zijn. Wie zijn dan de personages in de drie voormelde producties? Welke relatie hebben zij nog met een 'heldendom'? En waar zijn dan de massa's die geschiedenis schrijven?

In het werkproces van *The Woman Who Walked into Doors* was van bij aanvang een discrepantie aanwezig tussen Kris Defoorts 'lezing' van het hoofdpersonage Paula Spencer en die van Guy Cassiers: daar waar Cassiers in Doyles verhaal vooral getroffen werd door de onherroepelijke beschadiging die Paula als mens opgelopen had door al die jaren van drankmisbruik en mishandeling, werd Kris

Defoort in de eerste plaats ontroerd door haar overlevingsdrift, gevoed door de liefde voor haar kinderen, door het kleine lichtende puntje dat ze in de uitzichtloosheid van haar leven creëert door haar man Charlo buiten te werken. Die tweespalt is niet uit de weg gegaan; de twee visies zijn gelijktijdig naast elkaar aanwezig gebleven; dit dubbele standpunt ten opzichte van het hoofdpersonage werd echter niet omgezet in 'een goede' en 'een slechte' Paula of in 'de Paula van Kris' en 'die van Guy', beide gezichtspunten liepen op nuancerende wijze door elkaar; de keuze om met twee Paula's te werken werd vooral ingegeven door artistieke motieven, namelijk door de verschillende disciplines die Cassiers en Defoort hanteerden (de gesproken versus de gezongen taal) die elk hun niet te ontlopen eigen codes blijken te bezitten. Terwijl de zangeres via de abstrahering én de lyriek eigen aan het gezongen medium zich nog ergens in een operaentourage kan handhaven – al is ze hoegenaamd niet het soort 'heldin' dat men binnen de operacode gewoonlijk ten tonele voert –, loopt de actrice bijna onwennig op de scène rond en vraagt zich af wat ze daar in godsnaam komt doen. Hoewel wij in de loop van het werkproces Paula vanwege haar wil tot overleven af en toe omschreven als 'een heldin van het dagelijkse leven', is het eerder iemand die het heldendom binnenstebuiten keert, die uitverkoop houdt van het heldendom. Wat heeft Paula immers als heldin te bieden? Op de beroepsschool was ze alleen goed in 'huishoudvakken' en wat is er banaler dan een keukenuitruimte waarin een vrouw haar man met een braadpan te lijf gaat?...

Ook in *Sittings/Be in'me* koos Peter van Kraaij voor een ontubbeling van het personage van Tina Modotti in wat we als een meer politieke en een meer private Tina zouden kunnen omschrijven, maar ook hier is de theatrale uitwerking daarvan genuanceerder; het gaat hoegenaamd niet om een te veroordelen versus een goed te keuren Tina. In *Sittings* staat – zoals eigenlijk in het hele werk van Peter van Kraaij – de idee van 'de potentiële mens' centraal: 'de verschillende mogelijkheden die in iemand sluimeren en die afhankelijk van uitwendige omstandigheden al dan niet tot bloei komen. (...) Wat zijn de omstandigheden die maken dat mensen uitkomen waar ze uitkomen?' (Peter van Kraaij) Waarom evolueert Edward Weston naar een kunstenaarschap van verstilling 'far from the madding crowd' en laat Tina Modotti de fotografie achter om zich als klein

radertje in te schakelen in een partij en om tijdens de Spaanse Burgeroorlog letterlijk in het bloed te gaan staan, terwijl zij – Weston en Modotti – toch elkaars leven en werk een aantal jaren gedeeld hebben in Mexico waar ze onderhevig waren aan dezelfde politieke en andere omstandigheden? Het leven van 'de potentiële mens' kan eigenlijk bijna niet verteld worden: de grenzen binnen zo'n personage verschuiven immers voortdurend; het kijken/bekeken worden, de hoofddialectiek in *Be in'me*, blijft permanent aanwezig en maakt dat ook de grenzen tussen personages en vertellers constant in beide richtingen overschreden worden. Deze 'personen op de scène' bieden te weinig houvast om helden te kunnen zijn. De Goed/Kwaad tegenstelling is wel in Tina's denken aanwezig: haar ware held is namelijk Stalin; als zij, mee gestuwd door de massa, hem voor het eerst ziet op het Rode plein, straalt ze. Maar wat als eerlijke communistische intenties – zoals de hare – tot een bloedbad als de Spaanse Burgeroorlog leiden? Wat als diezelfde held Stalin in 1941 een pact sluit met diegene die het absolute Kwaad verpersoonlijkt, de baarljke duivel zelf, Hitler?... Het verscheurende verraad van de geschiedenis richt Tina ten gronde, want welk standpunt is nog mogelijk als de verheerlijkte held de verguisde vijand de hand reikt?

Het personage in *Sittings/Ruis*, wil, ook al is hij fotograaf, géén standpunt meer innemen. Of wil hij door in het wilde weg beelden te schieten alle standpunten opheffen of ze allemaal tegelijkertijd aanwezig stellen? Het liefst wil hij verdwijnen, er zelf niet meer zijn: door niet meer te focussen wil hij als het ware opgaan in de wereld; dan pas is er kans, zo zegt Aarsman, dat 'het bestaan achter het bestaan zich even laat zien'.

Dirk Roofthoofst zegt in *SS*: 'Het land dat zijn oorlog verliest, heeft oorlogsmisdadigers. De overwinnaar heeft alleen maar helden.' Tom Jansen zegt in *SS*: 'Als president Truman voor een Japanse rechtbank was gekomen, nou dan had hij het ook niet gemakkelijk gehad.' Als toeschouwer hoort men die woorden en denkt: ik moet hen gelijk geven. Het volgende moment is er één van angstig besef omtrent die gedachte: een *SS*'er gelijk geven?! Men wou, toen men het theater betrad, naar de uitbeelding van vijanden/misdadigers komen kijken en men komt mensen tegen, men komt zichzelf tegen.

Josse De Pauw: 'Je begint zo'n boek als *De SS'ers* te lezen vanuit de overtuiging dat je negatief en vijandig staat tegenover het fas-