

In *Be in'me* worden de documentaire tekstfragmenten binnen een episch-lyrische schriftuur gebracht. Dit kader wordt vanaf het begin duidelijk gesteld; er wordt nergens tegenover de toeschouwer gepretendeerd dat hier 'de waarheid' over Modotti's leven staat neergeschreven of getoond wordt.

Ruis vertrekt wel van het leven van Winogrand maar verwijdt zich daar veel verder van; af en toe verwijst Aarsman in een zin naar uitspraken van de Amerikaanse fotograaf, maar op zo'n manier dat het publiek dit allang niet meer kan detecteren; wat Aarsman aan Winogrand ontleent, is slechts een mentaliteit, een filosofie van het kijken.

Vier van de interviews uit *De SS'ers* werden bewerkt tot theatermonologen; bewerken wil hier in de eerste plaats zeggen: korter maken, niet herschrijven; het inkorten gebeurde op zo'n manier dat elke tekst lichtjes 'thematisch gekleurd' werd. De man wiens woorden Dirk Roofthoof uit spreekt, vertelt voornamelijk over zijn interesse in het militaire leven; Josse De Pauw zegt veel over racisme en jodenhaat; uit Carly Wijs' monoloog – zij is de enige vrouw in de voorstelling én in het boek – blijkt o.a. de vrouwelijke verering voor Hitler; Tom Jansen is de intellectueel die het allemaal kan analyseren en duiden. Deze licht thematische kleuring belet echter niet dat de volle uniciteit van elk individu werd gerespecteerd, dat in Tom Jansen méér nog dan de intellectueel iemand spreekt met een existentiële teleurstelling in het leven, dat bij Carly Wijs haar extreem moeilijke familiale situatie de doorslag geeft, enzovoort.



SS JOSSE DE PAUW & TOM JANSEN/HET NET EN BRUGGE 2002
 BEELD UIT DE VIDEO-OPNAME VAN MARC OLIVE

3. Herkenbaarheid/inleving

Zuiver op de graat 'Brechtiaans' is de benadering van de personages in deze drie producties echter niet. Er is op alle niveaus bij de acteurs een spel dat fluctueert tussen tonen en zich identificeren, waardoor ook de toeschouwer zijn zelfwerkzaamheid voortdurend moet bijstellen tussen van buitenaf bekijken en meeleven. Het sterkst komt dit wellicht tot uiting in de 'castingkeuzes'. In het theater van de jaren 80 en 90 heeft het verder doorvoeren van Brechts tonende karakter van figuren op de scène én de overtuiging – die toen ontstond – dat de persoonlijkheid van de acteur als mens belangrijker is dan zijn technisch kunnen om zich in een personage te transformeren, er vaak toe geleid mannen vrouwenrollen te laten spelen en omgekeerd. In deze drie producties wordt ondanks de zoekende, niet gefixeerde vorm van acteren toch een zekere geloofwaardigheid en herkenbaarheid (en dus inleefbaarheid) van de personages nagestreefd.

In *SS* stond het buiten kijf dat de *SS'ers* door de mannelijke acteurs moesten gespeeld worden en dat Carly Wijs de rol van de verpleegster in een *SS*-hospitaal op zich moest nemen. In *Be in'me* werd het materiaal van Tina Modotti opgedeeld tussen de twee actrices Yvonne Wiewel en Robijn Wendelaar en vertolkte Bart Slegers de stem van Edward Weston. Josse De Pauw gaf in *Ruis* gestalte aan de mannelijke fotograaf, zelfs met toevoeging van theatrale vermommingsmiddelen als een namaakbuikje. In *The Woman* werd een discussie gevoerd of het feit dat de zangeres Claron McFadden een zwarte is en actrice Jacqueline Blom een blanke de geloofwaardigheid van het personage zou bemoeilijken en voor het publiek eventueel inlevingsproblemen zou opleveren.

In projecten die van documentair materiaal uitgaan is de manier waarop gespeeld wordt uiteraard van cruciaal belang om de geloofwaardigheid van dat materiaal zijn volle waarde te kunnen geven. Het documentaire theater van de jaren 60 in Duitsland heeft moeten vaststellen dat een traditionele, inlevende manier van spelen precies de kracht van het documentaire onderuit haalde. 'Doen alsof' men Oppenheimer is of Pius XII of Trotski bleek steeds weer onbevredigend: niet gelijkend genoeg, ongeloofwaardig. *Be in'me* lost dit probleem op via de ontdebelling van Tina, via de vertellerstandpunten, enzovoort. In *SS* gaat het om weliswaar reëel bestaande of reële niet meer

levende maar ons totaal onbekende mensen waardoor onvermijdelijke hiaten in gelijkenis niet als storende factor konden optreden. Maar er zijn ook andere middelen om de kracht van het documentaire veilig te stellen.

4. Het beelddocument

Eind jaren twintig introduceerde Piscator documentaire filmbeelden in zijn producties om het werkelijkheidsgehalte van het getoonde te vergroten, om zijn publiek onder te dompelen in een bad van realiteit. In een eerste fase waren dit voornamelijk bestaande archiefbeelden, in latere fasen ging hij zelf specifieke, aan zijn noden aangepaste beelden filmen, waardoor het documentaire gehalte uiteraard werd 'aangetast' door zijn artistieke ingrepen. Maar Piscator beschikte nog over een onge oefend publiek wat het bekijken van filmbeelden betreft. Wij hebben vandaag al lang geen blanco kijk- en luisterregister meer. En bovendien hebben allerlei tussenvormen (het docudrama, de *fake*- en de egodocumentaire, de diverse vormen van infotainment, enzovoort) een totale verwarring in onze perceptie aangebracht tussen fictie en werkelijkheid. Bij bijna elk beeld in het nieuws uitgezonden, kan de kritische kijker vandaag vragen formuleren in verband met een eventuele manipulatie van dat beeld. Dit geldt nog in hogere mate voor andere programma's. De aankomst van de gasten van Paul Goossens in *Confidenties in Toscane* bijvoorbeeld is uiteraard niet de reële maar een achteraf geënsceneerde aankomst, maar toch willen wij graag geloven dat het er zo écht is aan toegegaan. In onze hoofden heeft het gefilmde beeld nog steeds het statuut 'objectiever' te zijn, meer 'werkelijkheidsgehalte' te bezitten dan welk beeld ook van een levend acteur op een theaterscène.

In sommige fictiefilms wordt opzettelijk met deze verwarring gespeeld (denken we bijvoorbeeld aan Woody Allens *Zelig* uit 1983). *Schindler's List* of de Daens-film van Stijn Coninx verbergen wel niet dat zij fictiefilms zijn, maar toch werden zij via allerlei kanalen gepromoot als 'de waarheid over de kampen' of 'de waarheid over de 19de-eeuwse kinderarbeid' en helaas ook als dusdanig binnen het geschiedenisonderwijs van onze scholen geïntegreerd.

5. Controle van het beeld

In vele actuele voorstellingen wordt geëxperimenteerd met het registreren van wat op de scène te zien of te horen is om dit dan