

# Documentair Theater

Uitdagingen voor theatermakers om met theater als vluchtige kunstvorm het documentaire te benaderen

Maud Maria Elisabeth Lazaroms

2010

Maud Maria Elisabeth Lazaroms  
Master Theatre Studies  
Universiteit Utrecht  
Begeleider: Dr. Chiel Kattenbelt  
Associate professor Department for Media and Culture Studies

Maud Lazaroms  
Oudegracht 281-283  
3511 PA Utrecht  
[maudlazaroms@gmail.com](mailto:maudlazaroms@gmail.com)  
+31 (0) 6 411 90 365  
Studentnummer 9956557  
Scriptie Documentair Theater Master Theatre Studies

*Copyright © 2010 Maud Lazaroms*

# INHOUDSOPGAVE

## Voorwoord 5

## Inleiding 7

Onderzoeksvraag 9

Afbakeningen 11

## I Documentair theater en theater als vluchtige kunstvorm 14

Document 14

Documentair(e) 16

Documentair Theater 16

Theater als vluchtige kunstvorm 20

De kracht van het spanningsveld tussen het documentaire en het theater 22

De werkelijkheid als encenering en de betekenis van het documentair theater in de huidige gemediatiseerde wereld 23

## II Het maakproces van documentair theater en de uitdagingen voor de theatermaker om documentair materiaal in de vluchtige kunstvorm theater in te zetten 26

### II.I Het gebruik van documentair materiaal in het theater 26

Waarom documenten in het theater en de invloed hiervan op het maakproces 28

Kenmerken van theater 29

Theater gaat altijd over de mens 29

Performativiteit 30

Theater kan alleen bestaan in het hier en nu 30

Hoe kunnen deze kenmerken van theater worden ingezet om het documentaire gestalte te geven? 30

Theater gaat altijd over de mens 30

Performativiteit 30

De relatie met de werkelijkheid 33

De geësceneerde werkelijkheid en de invloed daarvan op het maakproces van theater 33

Gebruik van media binnen documentair theater 35

## **Tonen van de constructie 37**

Tonen van de constructie door gebruik van media om de werkelijkheid letterlijk het theater in te halen 38

Tonen van constructie door middel van het maakproces; bouwen op het toneel en live-video 39

Tonen van constructie door middel van interviews 39

Tonen van de constructie door maker ten tonele te voeren 40

Tonen van de constructie door de veelheid aan materiaal te tonen 40

## **Meer dilemma's van bij het maakproces 41**

Authenticiteit 41

Andere context 41

Schrijfproces 42

## **II.II Het gebruik van documentair materiaal in het theater: een case studie Rabih Mroué 44**

Maakproces 46

## **III Reflectie 49**

De invloed van de gemediatiseerde wereld 49

De kritische blik door het zichtbaar maken van de constructie; een vergelijking met Brecht 51

Een breder kader: existentialisme; de noodzaak om het grote verhaal van de mensheid te schrijven 53

## **VI Conclusie en Discussie 56**

## **Literatuurlijst 60**

## VOORWOORD

*“In order to move from any here to a new there people are overburdened with many requirements: passports, visas, searches, fingerprints, testimonies of belongings and religious affiliations, and the negotiations of ritualised tax-free international spaces.”*

Carol Martin<sup>1</sup>

Om ergens anders in de wereld te komen, moet je documenten kunnen tonen. De macht van zo'n document (dat hierbij de betekenis van bewijsstuk heeft), vind ik fascinerend. Het al dan niet tonen van een document heeft gevolgen voor het handelen van een individu; voor de vrijheid van een individu; mag je bijvoorbeeld wel of niet de grens over zonder de juiste documenten? Maar de fascinatie voor documenten gaat een stuk verder en gaat in bredere zin meer over de inzet van documentair materiaal om theater mee te maken. Als schrijver kan ik door dit documentair materiaal (dat gaat over de werkelijkheid) in te zetten in het theater, het materiaal bevragen.

Tijdens mijn stage voor de master Theatre Studies bij het Lectoraat Theatrale Maakprocessen (Hogeschool voor de Kunsten Utrecht), waarin ik onder andere interdisciplinair artistiek onderzoek deed naar theatraliteit en werkelijkheid, kwam ik in aanraking met diverse theatermakers (onder andere Carina Molier en Rabih Mroué) die ieder op hun eigen manier documenten gebruiken als bron voor hun voorstellingen. Omdat ik zelf als theatermaker (toneelschrijver) altijd op zoek ben naar de relatie die ik met de werkelijkheid heb en vaak gebruik maak van bestaand bronmateriaal (waaronder documenten) om mijn eigen verhaal te vertellen, ben ik me verder in dit theoriegebied van het zogenoemde *documentair theater* gaan verdiepen.

Als toneelschrijver werk ik vaak op basis van bestaand materiaal. De koppeling tussen het documentaire en het persoonlijke heeft mijn bijzondere aandacht. Deze gesuggereerde koppeling binnen het documentair theater roept vragen op voor de theatermaker: Hoe draag je je eigen wereldbeeld over door te werken met bestaand materiaal? Hoe zet je de vluchtige kunstvorm van theater die altijd in het hier en nu is, in om juist iets te zeggen over vastgelegde gebeurtenissen uit het verleden? De onontkoombaarheid van de actualiteit die hierin schuilt is voor mij alles bepalend. Binnen het maakproces van theater dat gebaseerd is op bestaand materiaal zijn een

---

<sup>1</sup> Forsyth, A., Megson, C. (2009). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present (performance Interventions)*. United Kingdom: Macmillan Palgrave: 87

aantal schijnbare tegenstellingen/ contrasten waar te nemen: Als maker pretendeer ik niet de volledige waarheid te vertellen, maar toch maak ik gebruik van een historische context, die het publiek hoogstwaarschijnlijk als waarheid zal veronderstellen. Een ander contrast is de inzet van juist dit documentair materiaal om een persoonlijk verhaal te vertellen. En ook: op basis van diverse bronnen wil ik een geheel maken; dit differentiedenken staat in principe tegenover het schrijven van een samenhangende tekst.

Mijn doel als theatermaker is niet om de werkelijkheid vast te leggen of één waarheid te vinden maar om een relatie met de werkelijkheid aan te gaan. Wat ik daaraan spannend vind is dat er wrijving ontstaat tussen de vorm van het documentair materiaal en de eigenschap van theater dat het altijd naar iets anders verwijst en alleen in het hier en nu bestaat. Het theater biedt de mogelijkheid een nieuwe waarheid te creëren en ook hierbij word je als toeschouwer, en ook als maker, weer aan het twijfelen gebracht en tot een kritische houding aangezet.

Momenteel ben ik me vooral bewust van de gemediatiseerde wereld waarin wij leven waar het nieuws vanuit de televisie de huiskamer wordt binnengeslingerd. Dat wat wij werkelijkheid noemen begint meer en meer op een encenering te lijken. Wat belangrijk is, is dat door middel van encenering het mogelijk is om deze gemediatiseerde werkelijkheid opnieuw onder de aandacht van het publiek te brengen en het op deze manier te bevragen. Ik geloof dat de uitdaging voor de theatermaker zit in het actueel maken van deze beelden; van dit documentair materiaal; van de geënceneerde werkelijkheid waarin wij leven en door naast de theatrale context ook de alledaagse context te tonen. Juist de combinatie van het documentaire en het theater als vluchtige kunstvorm in de wereld van nu fascineert me.

Het laten zien van de bronnen; het documentaire materiaal zou wel eens de sleutel kunnen zijn naar het weer kunnen ervaren van dat wat we in onze gemediatiseerde wereld, in de werkelijkheid (die een encenering op zich is geworden) nauwelijks meer kunnen ervaren.

## INLEIDING

*“I have been collecting worthless material for almost ten years now, taking good care arranging it, documenting it, indexing it, and preserving it from any possible damage. This material is constituted of cut outs from local newspapers, photographs, interviews, news stories, excerpts from television programs, objects and other things... Today I possess what resembles an archive, or let's say I possess a real archive that relates only to me: a kind of added memory that occupies different corners of my domestic space, despite the fact that I do not actually need. It is an invented memory that is exhausting me, and which I cannot liberate myself from. For this reason, I will uncover some parts of my archive, hoping that by making it public I can get rid of its weight. This will be my attempt to destroy a memory that doesn't know how to erase itself.”* Rabih Mroué<sup>2</sup>



Foto Aad Verbaast. Volkskrantblog. (Titel: Als je je als een oude krant voelt.)<sup>3</sup>

In deze scriptie onderzoek ik het documentair theater en het maakproces van documentair theater in relatie tot de ontologie van theater als vluchtige kunstvorm.

<sup>2</sup> Tekst uit de lecture performance *Make me stop smoking* (2006) van de Libanese theatermaker Rabih Mroué.

<http://www.infocusdialogue.com/artists/rabih-mroue/> (laatst geraadpleegd 19-08-2010)

<sup>3</sup> Volkskrantblog. Vrijdag 23 april. “Ingepakt door het nieuws voel ik me als een oude krant. Koppen gesneld, gelezen, beduimd, becommentarieerd en vervolgens bij het oud papier gezet. Daar moet iets aan gebeuren natuurlijk. Ik ga een bijzonder experiment aan. Twee maanden verstoken zijn van internet, twee maanden geen nieuws, geen VKblog, geen Twitter en geen kranten en TV. De Wereld Draait Door. Maar wat mis ik?” Aad Verbaast.

<http://www.vkblog.nl/bericht/311980/Als-je-je-als-een-oude-krant-voelt-wat-dan-wat-dan> (laatst geraadpleegd 19-08-2010)

De vragen die in mijn scriptie centraal staan komen voort uit de diverse (literatuur)onderzoeken die ik deed en de workshops die ik volgde over documentair theater.<sup>4</sup> In het tutorial *Documentair Theater* geef ik, naast het beschrijven van de geschiedenis en de betekenis van de begrippen rondom documentair theater, een discoursanalyse waarbij ik specifiek in ga op de vraag met welk doel documenten en documentair materiaal in het theater worden ingezet; en ook: waar de drang van makers uit voortkomt om documentair theater te maken. Documentair theater is volgens theatermakers niet simpelweg het schrijven van geschiedenis. Het gaat om de relatie die ontstaat tussen het documentair materiaal, de maker en de toeschouwer. De relatie tussen de vorm van documentair materiaal in een fictieve (theatrale) omgeving zorgt voor wrijving. Mede hierdoor wordt betrokkenheid bij het publiek opgeroepen en is het mogelijk het documentair materiaal te bevragen. Door feiten (documentair materiaal) te mengen met fictie en door dit materiaal in een andere context te plaatsen ontstaat een nieuwe betekenis van het materiaal en is het materiaal met een kritische blik te bekijken. Tevens kwam naar voren dat het benadrukken van details in de chaos van de externe realiteit één van de redenen is om documentair materiaal in het theater in te zetten. In het tutorial eindigde ik met vragen rondom het maakproces van documentair theater. Hoe materiaal geselecteerd, gemonteerd, en georganiseerd, misschien zelfs gemanipuleerd wordt is behoorlijk ingewikkeld. Documentair theater construeert het verleden ten behoeve van een toekomst die de auteur (maker) wil creëren (en suggereert daarmee het belang van verlangen meer dan geschiedenis in termen van geheugen en herinneringen).

In het huidige discours van documentair theater komt het spanningsveld tussen het documentaire en het theater naar voren en juist dit wil ik in deze scriptie verder onderzoeken. Juist in de gemediatiseerde cultuur waarin wij tegenwoordig leven; waarin de media van grote invloed zijn op ons leven, is de combinatie van het documentaire en het theater een zeer krachtige, waarin wij de wereld waarin we leven aan de orde kunnen stellen. Het maakproces van documentair theater en de uitdagingen binnen het maakproces interesseren mij. Hoe theatermakers in het huidige theaterlandschap, in de wereld van nu, de vluchtige kunstvorm van theater inzetten om juist dit documentaire materiaal gestalte te geven en erfahrbaar te maken voor de toeschouwer staat centraal in deze scriptie. Want is het contrast tussen de inzet van het documentaire in deze vluchtige kunstvorm theater niet juist de manier om het documentaire, de gemediatiseerde wereld waarin wij leven, inzichtelijk te maken en te bevragen?

---

<sup>4</sup> Zie voor literatuuronderzoek mijn tutorial: Maud Lazaroms, *Tutorial Documentair Theater*, 2010. Workshops die ik volgde in het kader van dit onderzoek: *The document as a performance and the performance as a document* (Rits, Brussel) met Carina Molier (februari 2009) en met Rabih Mroué (oktober 2009).



## Onderzoeksvraag

In deze scriptie staat het onderzoek naar documentair theater en het maakproces van documentair theater in relatie tot de ontologie van theater als vluchtige kunstvorm centraal. Waar ik geïnteresseerd in ben zijn de uitdagingen voor theatermakers om met theater als (kunst)vorm het documentaire te benaderen. Theater, waarin het gaat om *nu of nooit*, namelijk; niet vastgelegd en alleen bestaansrecht in het hier en nu, staat op gespannen voet met het documentaire, waarbij het gaat om dat wat op een bepaald moment in *het verleden* is vastgelegd. Wat zijn de uitdagingen voor theatermakers om juist dit documentaire in het theater als uitgangspunt te nemen? En hoe ziet dit maakproces van documentair theater eruit?

Dit spanningsveld; de schijnbare tegenstelling tussen theater, waarin het gaat om het *nu of nooit*, namelijk: niet vastgelegd en alleen bestaansrecht in het hier en nu, dat op gespannen voet staat met het documentaire, waarbij het gaat om dat wat op een bepaald moment in *het verleden* is vastgelegd, is het belangrijkste uitgangspunt van dit onderzoek. Er zit nog een ander contrast in namelijk; een vorm die gericht is op het weergeven van de werkelijkheid (documentaire) gaat binnen het documentair theater samen met een kunstvorm die gekenmerkt wordt door het ‘doen-alsof’.

Ik ben dit onderzoek gestart vanuit de vraag: *Wat is de kracht van het inzetten van theater om het documentaire gestalte te geven?* De vraag gaat dus over het documentair theater: *Hoe ziet documentair theater eruit in relatie tot de ontologie van theater als vluchtige kunstvorm?*

Meer specifiek ligt de focus van dit onderzoek op de vraag: *Wat zijn de uitdagingen voor de theatermaker om juist dit documentaire in het theater in te zetten?* Om dit te onderzoeken ben ik het maakproces van documentair theater gaan bekijken. Subvragen die hieruit volgens zijn:

*-Hoe ziet het maakproces van documentair theater eruit en welke kenmerken van het theater worden gebruikt om het documentaire gestalte te geven?*

*-Hoe kan je in het maakproces deze uitdagingen benaderen, altijd in de context van de huidige maatschappij; de informatiegevende, gemediatiseerde wereld waarin wij leven?*

*-Hoe krijgt de werkelijkheid binnen deze vorm van theater zijn weerslag in het theater?* Vanuit de subvraag:

*-Hoe kan het theater zijn eigen actualiteit inzetten om zich tot het documentaire te verhouden?* komt mijn hypothese:

*De kracht van het documentair theater zit hem juist in het spanningsveld dat er is tussen het documentaire en de inzet van dit documentaire binnen het theater als vluchtige kunstvorm.* Met kracht bedoel ik de sterke punten van het documentair theater waardoor het invloed heeft op het publiek (zowel rationeel als emotioneel), dat de boodschap overkomt, waarbaar is voor het publiek; waardoor het publiek betrokken raakt en waardoor de werkelijkheid en bepaalde thema's uit de werkelijkheid

ervaarbaar worden gemaakt (omdat ze in gemediatiseerde wereld waarin wij tegenwoordig leven nauwelijks nog ervaarbaar zijn).

De encenering en/of dramatisering van dit documentaire is noodzakelijk om betrokkenheid te creëren bij een publiek, om op deze manier vragen te kunnen stellen over de werkelijkheid.

Theater is een medium dat wordt bepaald door de aanwezigheid van maker en toeschouwer in het hier en nu van het theater, en verhoudt zich hiermee dus per definitie tot de actuele werkelijk van de toeschouwer. Het documentaire dat in het theater ingezet wordt zit niet (alleen) in de feiten, of in de kennis die de mens heeft van de wereld om zich heen; maar gaat om de *relatie* tussen deze feiten en/of kennis en de maker en de toeschouwer.

Om de vragen binnen deze scriptie te onderzoeken en de hypothese over de kracht van het documentaire theater te beargumenteren zal ik voordat ik in ga op het maakproces, starten met de operationalisatie van de begrippen *document*, *documentair* en *documentair theater* om zo de subvragen te beantwoorden; Wat is binnen dit onderzoek de betekenis van een document? Wat wordt bedoeld met het documentaire? Welke betekenis wordt gegeven aan de term documentair theater? Wat wordt bedoeld met het theater als vluchtige kunstvorm?

In navolging hierop zal ik beargumenteren dat theater altijd vertrekt vanuit de actualiteit en zijn eigen werkelijkheid in de actualiteit inzet. Vragen die hieruit volgen zijn; *Wat betekenen de noties van het document in relatie tot de ontologie van theater als vluchtige kunstvorm? Welke kenmerken van het theater moeten worden ingezet om het documentaire gestalte te geven? Via deze weg kom ik bij het maakproces van documentair theater en zal ik dieper ingaan op de uitdagingen voor makers binnen het maakproces van documentair theater. Hoe hebben de noties van documentair theater en de schijnbare tegenstelling van de relatie tussen het documentaire (op een bepaald moment in het verleden vastgelegd) en het theater (niet vastgelegd en alleen bestaansrecht in het hier en nu) hun weerslag op het maakproces van documentair theater?*

Ik zal beargumenteren dat theater altijd vertrekt vanuit de actualiteit en zijn eigen werkelijkheid in de actualiteit inzet en dat juist het spanningsveld tussen het documentair materiaal en het theater de kracht van documentair theater is.

Mijn stelling is dat het in de huidige samenleving nodig is om documentair materiaal naar het hier en nu te halen en dat deze actualiteit; dit engagement, ervoor zorgt dat het publiek een nieuwe relatie aan kan gaan met het materiaal. Tevens stel ik dat door middel van dramatiseren in combinatie met het tonen van dit maakproces (de constructie, je bronnen) in je eindproduct, betrokkenheid en ervaarbaarheid van het publiek mogelijk is. Het thematiseren van de onmogelijkheden en daarbij je bronnen laten zien dwingt je om het document in relatie tot het hier en nu te zien, en dwingt je in een bepaalde vorm van actualiteit.

## Afbakeningen

Binnen deze scriptie zal ik me richten op het documentaire binnen het theater en het raakvlak met de documentaire zoals we die kennen binnen de filmwereld (in de betekenis van: een montage van radio, televisie- of filmopnames die een beeld geven van een politiek, wetenschappelijk, maatschappelijk of historisch onderwerp of een registratie van een evenement) zoveel mogelijk buiten beschouwing laten.

In het documentaire theater is de vraag naar de relatie tot de werkelijkheid altijd aanwezig. Het theater zoekt een relatie met dat wat in de werkelijkheid is vastgelegd; het documentaire. In dit betoog gebruik ik de term werkelijkheid om naar de wereld waarin wij leven te verwijzen (alszijnde een andere wereld dan die van het theater). Ik zal hier niet dieper op het begrip werkelijkheid ingaan maar realiseer wel dat de werkelijkheid een complex en multi-interpretabel begrip is. Ik volsta hier met een verwijzing naar Wittgenstein: “De wereld is alles wat het geval is”.<sup>5</sup>

Ik realiseer me dat begrippen als werkelijkheid, waarheid en realiteit (die binnen de literatuur over documentair theater vaak gebruikt worden) begrippen zijn waar je nauwkeurig en voorzichtig mee om moet gaan. Daar waar ik bij de beschrijving van de werkelijkheid naar Wittgenstein refereerde wil ik hier voor het begrip waarheid verwijzen naar Habermas en kort zijn perspectieven van hoe we kijken naar de wereld aankaarten. Ik realiseer me terdege dat waarheid niet de enige geldigheid is binnen het theater, maar daar ga ik, met uitzondering van het kort aanstippen van de drie-werelden-theorie van Habermas, in dit betoog niet dieper op in.

---

<sup>5</sup> Wittgenstein tracht vast te stellen hoe het mogelijk is, duidelijke uitspraken te doen over de werkelijkheid. Hij wenst een methode te ontwikkelen waarbij duidelijk kan worden aangetoond, dat er van onzinnig taalgebruik sprake is. In dit licht moet men de filosofie van Wittgenstein dan ook bezien als taalkritiek. Filosofie wordt hierbij een activiteit die wetenschappelijke uitspraken toetst op hun waarheidsgehalte dan wel juist taalgebruik. Om een duidelijke uitspraak te kunnen doen over de werkelijkheid zou je eerst goed moeten omschrijven hoe die werkelijkheid in elkaar zit. De *Tractatus* begint met de uitspraak: “De wereld is alles wat het geval is”. Voor Wittgenstein betekent deze uitspraak dat de wereld is opgebouwd uit objecten, die onderling combinaties vormen. Deze combinaties vormen op hun beurt ook weer nieuwe combinaties, zodat uiteindelijk een complex geheel ontstaat. Onder object moet men hier verstaan; een deeltje dat niet meer deelbaar is. Objecten die onderling in een bepaalde combinatie staan, noemt Wittgenstein een feit. Indien er nu in een hypothetische wereld een aantal basisdeeltjes bestaan, dan is het afhankelijk van hun eigenschappen welke mogelijke combinaties er onderling tot stand komen. Wittgenstein ziet de wereld als het geheel van de feiten; de objecten zijn alleen van belang voor zover ze onderdeel zijn van een feit. Er moet een verbinding zijn tussen het subject en de werkelijkheid om een geldige uitspraak over de wereld (van de feiten) te kunnen doen. Hoe is de mens nu in staat een geldige uitspraak over deze wereld van de feiten (combinaties) te doen? Om dit te bewerkstelligen, moet er een connectie bestaan tussen het subject en de werkelijkheid. Deze connectie verloopt middels de gedachten. In zijn gedachten kan de mens zich een logisch beeld vormen van een bepaald feit uit de werkelijkheid. Een logisch beeld betekent hier, dat de samenhang tussen de objecten in de gedachte overeenkomt met samenhang van de objecten in de werkelijkheid. Met behulp van taal kunnen wij deze gedachte uitdrukken, zodat ze voor anderen begripbaar is. Een zinvolle uitspraak over de werkelijkheid is er dus een, waarbij de objecten in de zin qua logische samenhang overeenkomen met de logische samenhang in de werkelijkheid. Op deze manier fungeert taal als een afbeelding van de werkelijkheid. Om werkelijk te bepalen of een zin (wetenschappelijke uitspraak) juist is of onjuist dient zij geverifieerd te worden met de werkelijkheid. Wittgenstein heeft aangegeven dat zijn stellingen niet zinvol zijn volgens zijn eigen criteria, want zijn stellingen behoren niet tot de feiten in de wereld en kunnen als zodanig dan ook geen aanspraak maken op de waarheid. Maar zo zegt hij, men moet als het ware mijn stellingen gebruiken als een ladder om het probleem te boven te komen zodat alles duidelijk wordt, waarna men de ladder om kan gooien. Wittgenstein, Ludwig, (1998). *Tractatus logico-philosophicus* Vertaald door W.F. Hermans Amsterdam: Atheneum-Polak & van Gennep.

Habermas<sup>6</sup> hanteert de onderscheiding in drie werelden namelijk; de objectieve-, de sociale- en de subjectieve wereld. Pas als de onderscheiding in het denken is voltrokken, kan er sprake zijn van het onderhandelen over geldigheidsaanspraken op allerlei gebied en is nadenken over verschillende vormen van rationaliteit mogelijk. Volgens Habermas brengen mensen met hun beweringen geldigheidsaanspraken naar voren (Iets is waar, juist of eerlijk). Die geldigheidsaanspraken kunnen door andere actoren geaccepteerd of verworpen worden. Gezien de indeling in drie mogelijke werelden bestaan er dus ook drie mogelijke geldigheidsaanspraken:

- de aanspraak dat een bewering waar is (waarheid);
- de aanspraak dat een bewering met het oog op sociale waarden en normen juist is (juistheid);
- de aanspraak dat een bewering waarachtig is dat wil zeggen: zo bedoeld wordt als hij geuit wordt (waarachtigheid). Ik volsta hier met het benadrukken dat waarheid niet de enige geldigheid is binnen het theater en dat er voorzichtig moet worden omgesprongen met het gebruik van het begrip waarheid binnen het theater. Binnen dit betoog zal ik het begrip waarheid verder zo veel mogelijk buiten beschouwing laten.

In hoofdstuk 1 operationaliseer ik de concepten die de basis zijn voor dit betoog. Ik zal achtereenvolgens in gaan op de betekenis van de termen document, documentair en documentair theater. Ook zal ik ingaan op de betekenis van theater als vluchtige kunstvorm en het contrast of de schijnbare tegenstelling (het paradoxale)/ het spanningsveld dat ligt in de relatie tussen het documentaire en dit theater als vluchtige kunstvorm. Op basis hiervan start de beargumentering dat de kracht van het documentair theater in dit spanningsveld zit. Tevens wordt er zeer beknopt ingegaan op de geschiedenis van het documentaire theater om vervolgens de overgang te maken naar de betekenis van documentair materiaal en de inzet van documentair materiaal in de gemediatiseerde wereld waarin wij tegenwoordig leven.

Vervolgens zal ik in hoofdstuk 2 de nadruk leggen op het maakproces van documentair theater. Hierbij zal ik ingaan op de kenmerken van theater die nodig zijn voor (het maakproces van) documentair theater; om het documentaire gestalte te geven. Ik onderzoek de uitdagingen; vragen en dilemma's die komen kijken bij het maakproces van documentair theater. De transparantie van het thema van de voorstelling in relatie tot de werkelijkheid wordt hier besproken mede als middelen die theatermakers inzetten om thema's die uit de werkelijkheid komen ervaarbaar te

---

<sup>6</sup> De filosoof Habermas spreekt over de buitenwereld en de binnenwereld. Pas wanneer de buitenwereld zich als begrip heeft ontwikkeld, is het mogelijk om in termen van een binnenwereld te denken. De buitenwereld omvat de objectieve wereld van de materiële dingen en toestanden (eerste wereld) en de sociale wereld die waarden en normen; de maatschappelijke en institutionele werkelijkheid, omvat (tweede wereld), terwijl de binnenwereld staat voor de subjectieve belevingen van een individu waartoe alleen dit individu toegang heeft en waarbinnen het gaat om de innerlijke werkelijkheid die privé is (derde wereld). ([www.ratioclub.nl](http://www.ratioclub.nl)) (laatst geraadpleegd 19-08-2010)

maken. Specifiek zal ik ingaan op het tonen van bronnen, oftewel het zichtbaar maken van de constructie binnen de voorstelling.

Ik zoom hierbij via een casestudie in op het werk van de Libanese theatermaker Rabih Mroué die in zijn performances werkt op basis van documentair materiaal. Hierdoor concretiseer en illustreer ik de uitdagingen voor de theatermaker. Tevens ga ik hier dieper in op het gebruik van media. Mroué zet diverse media in tijdens zijn voorstellingen en wil hiermee onder andere duidelijk maken dat in de context van het theater de notie van het document verandert.

In hoofdstuk 3 zal ik vervolgens reflecteren op de beschreven theorieën en bevindingen in het licht van het huidige discours rondom het documentaire theater. Nu documentair theater een ander doel heeft gekregen dan in de jaren '60; werken de maakstrategieën en uitdagingen in deze wereld nog wel hetzelfde? Werkt het zichtbaar maken van de constructie nog wel als kritische blik zoals die bij Brecht werkte?

Hoofdstuk 4 bestaat uit Conclusie en Discussie waarin ik terugkom op de vragen en stellingen van dit onderzoek. Tevens doe ik hier aanbevelingen voor vervolgonderzoek.

## I

### DOCUMENTAIRE THEATER EN THEATER ALS VLUCHTIGE KUNSTVORM

Voordat ik de termen *document*, *documentair(e)* en *documentair theater* zal definiëren, of beter gezegd; zal operationaliseren, is het van belang aan de orde te stellen dat ik de begrippen met name operationaliseer zodat helder is wat er in deze scriptie mee wordt bedoeld en om op deze manier een basis te leggen voor de bespreking van dit onderzoek en de verhoudingen van de termen in relatie tot elkaar. Mijn doel is niet om in het algemeen tot een eenduidige betekenis van de begrippen te komen. Het documentair theater kent vele namen en genres. Er zijn diverse termen in omloop zoals *theatre of fact*, *faction*, *journalistiek theater* en nog steeds is de vraag of niet alles dat naar de werkelijkheid refereert onder de noemer documentair theater valt. De Libanese theatermaker Rabih Mroué<sup>7</sup> wees mij er in één van zijn workshops<sup>8</sup> op dat je (als theatermaker) alert moet zijn op het feit dat je snel vervalt in het classificeren van termen. Hij doelt daarbij op het feit dat als je het ermee eens bent dat er zo iets als documentair theater bestaat, dat er dan dus ook een niet-documentair theater bestaat. Mroué raadt aan om je altijd af te vragen waarom je iets een bepaalde naam geeft en waar deze vandaan komt; wat de kracht ervan is en wie de macht erover heeft. Tevens raadt hij aan om altijd te proberen om beweging aan te brengen door de gekozen benamingen in twijfel te trekken; door voortdurend vragen te stellen en kritisch te zijn (zoals hij dat ook in zijn werk doet). Ook de editors van het boek *Get Real, documentary theatre past and present*<sup>9</sup> hebben geprobeerd om uniforme definities en benaderingen van het begrip documentair theater te vermijden. “*Theoretically, documentary theatre is about the truth, or a version of the truth, of what came before it, the live event. Even though we know that media ‘cooks’ its raw data both in the very recording and even more certainly in the editing, presentation, distribution, and commenting on events, we still tent do adept as true what we see, the convergence of theatre and theory again.*”<sup>10</sup>

#### Document

Tegenstrijdig genoeg gaat het mij bij het benoemen van de term *document*, dat letterlijk: ‘*ieder (geschreven of gedrukt) bewijsstuk*’, of ‘*geschrift, dat een getuigenis geeft van het menselijke leven zoals het is*’<sup>11</sup> betekent, niet om het vastleggen van die ene betekenis van dit woord, maar veel meer om het

---

<sup>7</sup> Rabih Mroué werd geboren in 1967 in Beiroet, Libanon. Hij maakt semidocumentaire theaterstukken, video’s en performances die vaak op een kritische manier de oorlog in zijn land ontleden.

<sup>8</sup> *The performance as a document, the document as a performance* (Rits, Brussel, oktober 2009)

<sup>9</sup> Forsyth, A., Megson, C. (editors) (2009). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present (performance Interventions)*. United Kingdom: Macmillan Palgrave.

<sup>10</sup> Idem, 75.

<sup>11</sup> Dale, van, (2009). *Groot woordenboek der Nederlandse Taal*. Utrecht± Van Dale Lexicografie

leggen van verbindingen in het theater tussen het document als materiaal, de intermediair (acteur, maker, schrijver), en het publiek.

Susan Sontag<sup>12</sup> beschrijft een document als een officieel record. “*In Triumph of the Will, the document (the image) not only is the record of reality but is one reason for which the reality has been constructed, and must eventually supersede it.*”<sup>13</sup> In wetenschappelijk onderzoek wordt een document vaak als informatiebron genoemd. Kenmerkend voor deze soort informatiebron is dat er over het algemeen geen publieke bestemming aan deze verzameling gegevens zit.

Tijdens de workshop *The document as a performance and the performance as a document* stelt Mroué zichzelf de vraag waarom documenten zoveel macht hebben. Why do documents have so much power? Is it because they tell the truth? Is it an absolute truth? Om antwoord te krijgen start hij met het onderzoeken van de betekenis van het woord document met behulp van het Encarta Woordenboek. Op basis van bovenstaande vragen constateert hij dat *power*, *truth* en *absolute*, woorden zijn die steeds gerelateerd zijn aan het woord document. Op basis van deze woorden gaat hij verder met zijn zoektocht en zoekt de betekenissen op het internet op; in de 15<sup>e</sup> eeuw gebruikte men het woord Documentum (Latijn) voor: lesgeven, iemand iets leren (lesson, example, docere (latin): to teach). Het woord document geeft een aantal betekenissen waarin vaak het woord informatie voorkomt.<sup>14</sup> Uitgaande van het Engelse woord information, schudt Mroué de letters door elkaar. Hier begint het creatieve proces waarin hij zich niet meer slechts baseert op gegevens die hij op het internet vindt. Hij eindigt met A. Hij vraagt zich af; wat betekent A? A staat in contrast met het Engelse *the*; “*The* is somebody known whereas *A* is somebody unknown.” Vervolgens stelt hij de vraag: “How can we deal with topics in art? The war? Love? Not any war, or any love? It is about this specific war, about the love (of...), the war (of...) and not about (just) a war, of a love?” Hieruit trekt hij de conclusie dat het in de kunst gaat om het onderscheidend vermogen. “How to distinguish things!”<sup>15</sup> En dat kan je volgens hem het beste doen door kritisch te blijven en vragen te stellen aan je materiaal. Op basis van een korte zoektocht naar de betekenis van het woord document verzamelt Mroué vragen rondom het gebruik van het document in het theater. Uiteindelijk komt hij uit bij vragen over waarheid en of waarheid gefabriceerd kan worden. Alleen instituten, de staat, koningen kunnen een waarheid

---

<sup>12</sup> Amerikaanse schrijfster, essayist, publicist en politiek activiste

<sup>13</sup> <http://www.anti-rev.org/textes/Sontag74a/index.html> (laatst geraadpleegd 19-08-2010)

<sup>14</sup> -a formal piece of writing that provides information or that acts as a record of events  
-object containing information  
-computing computer file  
-record information in or on media  
-support a claim with evidence

<sup>15</sup> Mroué tijdens de workshop *The document as a performance and the performance as a document*, oktober 2009.

fabriceren omdat zij de meeste macht hebben; net zoals een document, dat ook macht heeft omdat het gaat over iets dat vastgelegd is in het verleden en daardoor in de meeste gevallen geldig is als een bewijs voor een gebeurtenis. Mroué gebruikt het theater om deze macht van het document te bevragen.

Het document wordt in het algemeen in eerste instantie niet in verband gebracht met theater; het documentaire echter, wordt direct in verband gebracht met film. Hieruit kunnen we al opmaken dat documenten te maken hebben met bewijs, getuigen en vastleggen. Binnen het theater kunnen we zeker niet zonder getuigen, maar gaat het alles behalve om het vastleggen, daar theater zich juist enkel en alleen afspeelt in het hier en nu en in deze context nooit herhaalbaar is, en zeker niet vastgelegd. Juist daarom is het interessant om te onderzoeken wat de uitdaging is om documenten (die zijn vastgelegd) toch juist in deze vorm (theater) die zichzelf niet laat vastleggen, te gebruiken. In dit onderzoek gebruik ik de term document niet per se in de betekenis van een bewijsstuk, maar meer als informatiebron met gegevens uit de werkelijkheid.

### **Documentair(e)**

Documentair betekent letterlijk: *‘op documenten berustend’* of *‘als document dienend: een documentaire film waarin bepaalde feiten, werkwijzen enz. worden vastgelegd (tegenover speelfilm)’*.<sup>16</sup> Documentaire is een Franse term die werd gebruikt om de reisliteratuur te beschrijven.

In dit betoog bedoel ik met het documentaire niet de documentaire film maar: dat wat in het verleden in de werkelijkheid is vastgelegd. Het documentaire is niet de gebeurtenis op zich maar de relatie tussen de gebeurtenis, de makers en het publiek. De ervaring van het documentaire is verbonden aan de realiteit maar is niet transparant. De minimale eis om iets documentair te laten zijn is de relatie tot de zogenaamde feiten; de waarde van een document in het samenspel met een gebeurtenis; met gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden.

### **Documentair Theater**

In een tijd waarin disciplines vervagen en de werkelijkheid al volledig gemediatiseerd en getheatraliseerd is, komt documentair theater meer en meer op. Theater probeert zijn band met de werkelijkheid opnieuw te articuleren. Maar wat verwachten we als we naar documentair theater gaan?

De laatste jaren is er een opvallende opleving van documentaire vormen binnen (met name Westerse) theaterculturen waar veel voorstellingen worden gemaakt op basis van bestaand

---

<sup>16</sup> Dale, van, (2009). *Groot woordenboek der Nederlandse Taal*. Utrecht± Van Dale Lexicografie



(documentair) materiaal.<sup>17</sup> Het leven van een travestiet in Berlijn en de gevangenis Guantanamo zijn voorbeelden van bestaande bronnen uit het zo te noemen domein werkelijkheid die tegenwoordig vaak dienen als uitgangspunt voor een voorstelling in het domein dat we theater noemen. Binnen de werkelijkheid gaan we er in het algemeen van uit dat het om feiten gaat en binnen het theater om fictie. Herkennen we het documentair theater dan aan een combinatie van feiten en fictie in het theater? Documentaire theatervoorstellingen hebben ongeacht de vorm waarin ze gegoten zijn één aspect onomstotelijk gemeen. Het onderwerp komt voort uit een of meerdere elementen uit de werkelijkheid.<sup>18</sup> *“The promise of documentary is to establish a link between spectators’ quest and an absent but acknowledged reality. If we want to understand the minimal claim of the documentary, it is simple facticity; the indexical value of documents is the corroboration that something happened, that events took place.”*<sup>19</sup> Documentair theater is gebaseerd op documentair materiaal uit de werkelijkheid. Dit is tegenwoordig meer dan alleen een tekstbron, maar kan bestaan uit bijvoorbeeld opnames en de waarde van het materiaal laat zien dat er in de werkelijkheid op een zeker moment in het verleden een gebeurtenis heeft plaatsgevonden. Is en zo ja hoe, is het documentair theater in staat om dit aan haar publiek over te brengen?

Een korte uitstap naar de geschiedenis<sup>20</sup> van het documentair theater geeft meer inzicht in het documentair theater heden ten dage; het heersende historische model van documentair theater ziet theater als een vorm van communicatie dat de informatiestroom van massacommunicatie bekritiseert: *“The dominant historical model of documentary theatre argues that the theatre is a form of local communication that critiques and humanizes the information flow of mass communication. Derek Paget offers two fundamental modes: the recording documentary that believes that the effacement of the subjective creator(s) of cultural production will produce an “objective” account and an radical revolutionary reporting mode that exposes*

---

<sup>17</sup> Bijvoorbeeld; op basis van biografisch materiaal: Doug Wright (toneelschrijver Amerika) *I am my own wife* (2008), aan de hand van interviews: Alecky Blythe (actrice, regisseur, toneelschrijver Engeland) *The girlfriend experience* (2008), op basis van krantenberichten en ‘waargebeurde’ verhalen: Robin Soans (acteur, toneelschrijver Engeland) *Talking to Terrorists* (2005), David Hare (toneelschrijver en regisseur) *The Vertical Hour* (2006), *The power of Yes* (2009), Nicolas Kent (artistiek leider, regisseur Tricycle Theatre Kilburn) *Guantanamo: Honor Bound to Defend Freedom* (2004), Rimini Protokoll (Groep theatermakers Duitsland) *Cal Cutta in a box* (2008), *Welcome to you* (2009) Rabih Mroué (theatermaker, Libanon) *Three Posters* (2000), *Make me stop smoking* (2006), *Hotel Modern* (theatergroep Nederland) *Kamp* (2005).

<sup>18</sup> Gogh, M. van (2006). *Nogmaals: “Er is”*. Een onderzoek naar Documentair Theater: haar eigenschappen, haar maakproces. In het kader van de opleiding: Dramaturgie Aan de onderwijsinstelling: Professional School of the Arts Utrecht: 6.

<sup>19</sup> Forsyth, A., Megson, C., 9-10

<sup>20</sup> De geschiedenis van documentair theater is geen coherent lineair verhaal, maar is een montage van experimenten. Alle vormen doen op hun eigen manier een poging om de theatrale elementen te transformeren tot een esthetische machine. De echte wereld, het domein werkelijkheid, beïnvloedt dit proces en wordt hierdoor beïnvloed. De afstand tussen voorstelling en actualiteit wordt kleiner. Documentair theater heeft rijke erfenis om op verder te gaan; Buchner (1813-1837) met zijn documentair drama waarin hij bronmateriaal in de fictieve wereld plaatste; Karl Kraus (1918) werd gezien als het 1e echte documentaire stuk (*The Last Days of Mankind: a Tragedy in Five Acts*); in 1926 werd het woord ‘documentary’ voor het eerst opgenomen in het woordenboek (John Gierson); *Unity Theatre London* (1936); Peter Weiss met *Fourteen Principles for a Documentary Theatre* (1971); Peter Cheesmans *Stoke documentaires* (1977), om enkele voorbeelden te noemen.

*context and builds critical argument through montage. For Paget, documentary theater is a coherent and self-defining signifying practice, located in the specific tradition of Meyerhold, Brecht and Piscator.*<sup>21</sup>

Documentair theater ontstond in tijden van crisis, om dat wat niet besproken werd, bespreekbaar te maken. Op deze manier konden zaken uit de realiteit op het toneel worden getoond en hadden theatermakers getuigen in de vorm van publiek. Onder andere het theater van Meyerhold, Brecht en Piscator presenteert de realiteit die op dat moment in de samenleving extra geladen was. In de jaren zestig werd het documentair theater vooral gezien als een linkse politieke stroming om kwesties uit de samenleving bespreekbaar te maken. De vraag luidde; is de presentatie een representatie of een werkelijke presentatie van feiten zoals ze in de realiteit aan ons worden getoond? Is hetgeen de toeschouwer te zien en te horen krijgt feit of fictie; in hoeverre bestaan waarheden? Het debat rondom waarheid gaat hier met name over de discussie of representatie op het toneel niet juist een manier is om diverse waarheden te tonen en onderwerpen van diverse kanten te belichten, oftewel, om aan te tonen dat er niet een waarheid bestaat. Tegelijkertijd constateer ik dat het beeld bestaat dat theater als middel kan dienen om juist een waarheid te verkondigen; of door juist maar een kant van het verhaal te belichten en dus stelling in te nemen, of door een kant van het verhaal ironisch op het toneel te representeren. Dit blijkt vooral het geval bij het zogenoemde politieke theater. Discussies over terrorisme, mensenrechten, geweld en angst laten zien dat theater een belangrijke rol speelt in een tijd waarin er meer en meer sprake is van sociaal, politieke angst. Ook wordt er veel geschreven over het teruggeven van de macht aan hen die gemarginaliseerd zijn, of tot zwijgen zijn gebracht. Dit was met name in de jaren zestig aan de hand, hoewel we niet meer kunnen ontkennen dat deze discussies niet meer aan de orde van de dag zijn.<sup>22</sup>

Theoretisch gesproken gaat documentair theater over de waarheid, of een versie van de waarheid, of dat wat voorafgaand daaraan plaatsvond namelijk het life-event. Ook al weten we dat deze gegevens door de media tijdens de opname, danwel tijdens het bewerkings-, presenteer- of distribueerproces enigszins worden veranderd (bewust of onbewust), dan nog lijken we dat wat we zien als waarheid te accepteren. We hebben geleerd dat media transparant zijn ook al weten

---

<sup>21</sup> Forsyth, A., Megson, C., 60

<sup>22</sup> In een brief naar zijn ouders legde de Duitse schrijver en maatschappelijk revolutionair George Büchner uit dat het doel van een 'dramatic poet' zou moeten zijn: "get as close as he can to history as it actually happened"(Dawson, G.F. (1999). *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport, Connecticut, London: Greenwood press: 3). Het direct incorporeren van bronmateriaal in de fictieve wereld van een toneelstuk zorgde ervoor dat veel critici en schrijvers zijn stukken gingen bekijken vanuit de noemer documentair theater. Vaak wordt het onder de bredere noemer historisch drama benoemd. (Dawson, G.F., 9). Maar documentair theater gaat niet simpelweg over het schrijven van geschiedenis.

we dat het altijd constructies zijn en zelfs fabricages zouden kunnen zijn. In het werk van Mroué zien we dat het gemediatiseerde niet kan worden onderscheiden van het echte en het echte kan niet worden onderscheiden van het fictieve.<sup>23</sup>

Waarom hebben we juist dit documentaire materiaal dat in het verleden is vastgelegd nodig in het theater dat bestaat bij de gratie van het hier en nu? In het theater kunnen we dit materiaal in een andere context plaatsen om op deze manier te reflecteren op de werkelijkheid. Juist omdat we in de wereld gebombardeerd worden met informatie en diverse beelden van de waarheid, kunnen we kunst gebruiken om een reactie te geven en de wereld te bevragen.

In Engeland wordt vaak verwezen naar de term ‘verbatim’ als het gaat om documentair theater. De Engelse actrice, regisseuse en toneelschrijver Alecky Blythe was een pionier in de verbatim techniek die oorspronkelijk uitgevonden werd door Anna Deavere Smith. Zij was de eerste die de techniek van journalistieke interviews combineerde met het interpreteren van de woorden door middel van theater. Opgenomen interviews uit de werkelijkheid worden bewerkt (geedit) tot de gewenste structuur. Vaak spelen de acteurs met oortjes in zodat zij ook de manier waarop de woorden uitgesproken werden zo exact mogelijk kunnen herhalen. “*The secret to creativity is knowing how to hide your sources*”, zei Einstein<sup>24</sup> ooit. Dit verbatim theater doet juist het tegenovergesteld door juist de aandacht naar de wortels in de realiteit, in de werkelijkheid, te benadrukken. “Verbatim refers to the origins of the text spoken in the play.”<sup>25</sup> Met name in het Engelstalige theater wordt dit duidelijke onderscheid gemaakt tussen documentair en ‘verbatim’ theater. Dit theater waarbij letterlijk gesproken tekst uit de realiteit woord voor woord wordt herhaald is ook de inzet van de ‘rechtszaal drama’s die worden gebruikt om rechtszaken op het toneel na te spelen.

Professor Carol Martin (Tisch School of the Arts, New York University) beschrijft zes functies van huidig documentair theater.<sup>26</sup> Zo gebruikt Emily Mann het theater om rechtszaken opnieuw aan het licht te brengen. Soans richt zich meer op het creëren van historische bijdragen, waar Mroué en Khour het theater meer en meer gebruiken om gebeurtenissen te reconstrueren. Toneelschrijver Douh Wright mengt autobiografie met geschiedenis en met dank aan Anna

---

<sup>23</sup> Bijvoorbeeld in *Three Posters* waarin het gaat over het documenteren van iets dat nog moest gaan plaatsvinden in de werkelijkheid.

<sup>24</sup> Hammond, W., Steward, D. (eds.) (2008). *Verbatim Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books: 9

<sup>25</sup> idem

<sup>26</sup> Forsyth, A., Megson, C., “ 1. To reopen trials in order to critique justice”; “ 2. To create additional historical accounts”; “3. To reconstruct an event”; “4. To intermingle autobiography with history”; “5. To critique the operations of both documentary and fiction”; “6. To elaborate the oral culture of theatre” Forsyth, A., Megson, C., 12-13.

Deavere Smith kan de mondelinge cultuur van theater wordt uitgebreid en kan er kritiek geleverd worden. Tevens zien we meer en meer dat het gaat om een menging van fictie en non-fictie en juist dit verschil wordt ingezet om een spanningveld te creëren en weer; om het publiek vragen te laten stellen in plaats van om direct meningen te vormen. Documentair theater maakt het mogelijk om onderwerpen uit de werkelijkheid erfahrbaar te maken. In hoofdstuk 2 kom ik bij de bespreking van het maakproces terug op de manier waarop dit precies gebeurt.

Documentair theater incorporeert de media versie van een gebeurtenis en probeert tegelijkertijd zichzelf van de gemediatiseerde gebeurtenis te onderscheiden. Het theater is niet per se objectiever dan de media maar juist subjectiever en toont dat ook. *“It offers perceived reality and social and political commentary as a viable form of knowledge (as opposed to editorial). With the presence of and dependence on media and the collapse of the distinctions between the real and the mediated, documentary theatre engages what Peggy Pheland argues in Unmarked: At its most provocative, documentary theatre focuses on describing things in the world while eliding the real, the live and the mediated creating a critique of the system of signs in city sites. At its best, documentary theatre complicates the idea of documentary and of the real, of a document, and even what it means to document, documentary theatre troubles our already categories of truth, reality, fiction and acting. As a theoretical endeavour, documentary theatre can critique the ways in which we transmit information in theatrical settings.”*<sup>27</sup> Wat telt als documentair theater? *“The very phrase documentary theatre, insinuates fixed textual sources. Too readily we have forgotten that documentation in the form of documents is an artefact of modern life. Documentation promises transparency and a utopian notion of information. The discourse around what is and what is not documentary theatre is really about the way in which we sanction and privilege certain forms of information over others. When we shift the idea of documentary from a product to a process we encounter the complicated ways in which oral tradition is embodied in postmodernism. In other words, we have to abandon the notion that documentary proceeds only from material documents and that it can be universally defined.”*<sup>28</sup>

### Theater als vluchtige kunstvorm

Kattenbelt spreekt over theater dat aangewezen is op de noodzaak van actualisering; juist doordat het verankerd is in de actualiteit van het hier en nu (het zogenoemde vluchtige element); *“Als vluchtig fenomeen is theater als geen andere kunst verankerd in de actualiteit van het hier en nu en is het aangewezen op de noodzaak tot actualisering. Dit betekent niet zozeer dat theater direct naar de actualiteit zou moeten verwijzen, maar veeleer dat het de actualiteit direct op zich zou moeten laten inwerken en in zich laten doorklinken. Theater wordt niet gemaakt voor de eeuwigheid, maar juist voor de absolute tegenwoordigheid van het*

---

<sup>27</sup> Forsyth, A., Megson, C., 88

<sup>28</sup> Idem, 89

*hier en nu.*<sup>29</sup> Documentair theater laat door te werken met documenten/documentair materiaal de actualiteit op zich inwerken en in zich doorklinken. Theater wordt niet gemaakt voor de eeuwigheid, maar juist voor de absolute tegenwoordigheid van het hier en nu.

De Amerikaanse kunsthistorica Peggy Phelan gebruikt de vluchtigheid van theater als het belangrijkste argument om de eigenheid van theater te definiëren: “*Performance becomes itself through disappearance.*”<sup>30</sup> Phelans definitie over de ontologie van een performance die 'becomes itself through disappearance' weerlegt de potentie van het documenteren niet, maar toont dat de documentatie van performances iets anders is dan performances zelf. Deze veronderstelde vluchtigheid van theater en de onmogelijkheid tot exacte herhaling is wat het medium theater ook potentieel politiek bruikbaar maakt omdat het steeds kan ontsnappen aan greep van de dominante onderdrukkende ideologie, die immers gebaseerd is op reproductie en repetitiviteit.<sup>31</sup> Theater kan, door zijn hier-en-nu karakter en doordat het tegenstrijdige bedoelingen en betekenissen in tegelijkertijd kan laten zien, voortdurend het spel van identificatie en reflectie spelen. En terwijl het publiek doorgaans de alsof-situatie van het theater accepteert, vraagt het tegelijk, en vermoedelijk meer dan bij menig andere kunstvorm, steeds naar het waarom van het getoonde. Daardoor is het theater goed in staat om het publiek indringende vragen te laten stellen over gebeurtenissen uit de werkelijkheid. Door het steeds opnieuw vragen naar het waarom van het getoonde is de toeschouwer in staat zich te verhouden tot het onderwerp en het tegelijkertijd te ondergaan. Deze combinatie van afstand en identificatie waarbij het niet gaat om het verwijzen naar de actualiteit, maar die juist de actualiteit op zich in laat werken, vergroot deikbaarheid voor de toeschouwer. Ook Lampes theorie<sup>32</sup> over theater dat leeft bij de gratie van vluchtigheid laat zien dat hij gelooft dat theater een kritische vrijplaats kan zijn, en hiermee een geschikte vorm om iets over de werkelijkheid (in de vorm van documentair materiaal) te zeggen. Het theater is een ontmoeting van mens tot mens, fysiek en ongrijpbaar. Het is een aards, concreet en lijfelijk medium, en tegelijk is het vluchtiger dan een briesje. Het is er enkel tussen half negen en tien. Daarvoor is het er nog niet, en daarna is het weer weg. Deze vluchtigheid is tegelijkertijd de schoonheid als de onhandigheid van het medium theater.

---

<sup>29</sup> Kattenbelt in: Kattenbelt, C., Kort, de P., Mineur, F., Swinkels, L. (2006). *Theater en openbaarheid*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland: 47

<sup>30</sup> Theater gebeurt in het hier-en-nu en is daarom vluchtig en niet herhaalbaar. Elke voorstelling is hierdoor uniek, mede door de interactie van publiek en spelers. Deze veronderstelde vluchtigheid van theater en de onmogelijkheid tot precieze herhaling is wat ervoor zorgt dat het steeds kan ontsnappen potentieel politiek bruikbaar maakt omdat het “steeds kan ontsnappen aan greep van de dominante onderdrukkende ideologie, die immers gebaseerd is op reproductie en repetitiviteit” (Phelan: 148). “Performance's life is only in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance.” Phelan: 146) In Phelan, Peggy. 1993. "The ontology of performance: representation without reproduction" in *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge: London and New York: 146-148.

<sup>31</sup> Idem, 148

<sup>32</sup> <http://www.lampesite.be/genealogie.htm> (laatst geraadpleegd 19-08-2010).

## De kracht van het spanningsveld tussen het documentaire en het theater

De vluchtigheid van theater lijkt in eerste instantie een tegenstrijdige, extreem uitgedrukt zelfs een: paradoxale relatie, te hebben met het documentaire, maar juist het kenmerk van theater dat het alleen in het hier en nu bestaat kan de werking van het gebruik van documentaire versterken. Door een gegeven uit het domein werkelijkheid te halen en op het toneel te zetten zal de betekenis, de code veranderen. Op deze manier bepaalt de artiest zelf of iets kunst is of niet. De media hebben tegenwoordig overal een machine voor, hoe kunnen artiesten nog iets doen? Vroeger waren artiesten nodig om te documenteren. Dat is tegenwoordig niet meer nodig. Er is een grotere machine die alles om ons heen documenteert, of we willen of niet. De kunstenaar heden ten dage moet reflecteren op deze machine, op dit systeem, en kan dat doen door vragen te stellen.

Frank Mineur schrijft in zijn essay *Het theater van Openbaarheid en autonomie*<sup>33</sup> dat theater voortdurend het spel van identificatie en reflectie kan spelen door zijn hier-en-nu-karakter. “*En terwijl het publiek doorgaande de alsof-situatie van het theater accepteert, vraagt het tegelijk en vermoedelijk meer dan bij menig andere kunstvorm, steeds naar het waarom van het getoonde.*”<sup>34</sup> Mineur gaat hier in op het stellen van *Zij-vragen* waarbij het vooral om de meer technische aspecten van een voorstelling gaat. Een voorbeeld van een zij-vraag is: Hoe is het plot geconstrueerd? “*Dit soort vragen hebben te doen met magie en illusie, met theater dat voortdurend laat zien dat illusie gemaakt wordt. En juist in dat tonen van de illusie als illusie ligt de ruimte voor de magische betovering en de kritische afstand*”, aldus Mineur<sup>35</sup>. Deze kritische afstand kan gecreëerd worden door de bron te laten zien en tegelijkertijd de bron als het ware in vol ornaat in het theater te tonen. Hoe relateert dat aan het tonen van de bron in het documentair theater?

Ook in het documentaire theater komen we binnen het maakproces vaak de strategie tegen van het tonen van de illusie, in plaats van het verbergen van de illusie. Het bronmateriaal wordt getoond en niet achtergehouden voor het publiek. Het tonen van je bronnen is een manier om je creativiteit te uiten. Het laten zien van je bronmateriaal, het laten zien hoe je de illusie opbouwt, zien we vaak in het documentaire theater. Voorbeelden zijn *Hotel Modern (Kamp)*, performances van Rimini Protokoll en Doug Wrights *I am your own wife*.

---

<sup>33</sup> Kattenbelt, C., Kort, de P., Mineur, F., Swinkels, L., 14

<sup>34</sup> Idem, 17

<sup>35</sup> Idem, 18

## De werkelijkheid als encenering en de betekenis van het documentaire theater in de huidige gemediatiseerde wereld

Wat is de impact van dit documentaire theater vandaag de dag in een tijdperk waarin de informatie via de media de huiskamers wordt ingeslingerd; waarin globalisering aan de orde van de dag is; in een wereld waarin ‘de werkelijkheid’ een performance op zichzelf is geworden? Alle bronnen zijn beschikbaar; alles en iedereen is op te sporen; en dat wat wij de werkelijkheid noemen begint meer en meer op een performance te lijken.

Wat is juist in deze wereld de uitdaging om het documentaire in een vluchtige kunstvorm als theater in te zetten? Wat is de kracht van bestaand materiaal en de meerwaarde dit in het theater in te zetten? Theater is vandaag de dag (dus slechts) een bijzonder geval – al dan niet duidelijk afgebakend- van performance. Wat gebeurt er als de grenzen tussen theater en werkelijkheid geheel opgeheven worden?

De werkelijkheid wordt verborgen achter beelden van het spektakel zelf. Als de werkelijkheid een voorstelling is geworden, wat blijft er dan nog over voor het theater? De voorstelling van een voorstelling?

*“Bestond er gedurende een bepaalde periode een dialectisch spel tussen de theatervorm en de vorm van het reële, tegenwoordig is er een spel tussen de pure en lege vorm van het theater en de pure en lege vorm van het reële. De illusie is verbannen, de scheiding tussen toneel en zaal opgeheven, het theater daalt af naar de straat en het leven van alledag, het pretendeert de hele realiteit te omvatten, erin op te gaan en het tegelijkertijd om te vormen. Groter paradox is niet denkbaar.”<sup>36</sup>*

Volgens Auslander<sup>37</sup> werd het medium film ook ooit als live betiteld. Volgens hem is het idee van theater als een live opvoering pas ontstaan nadat in het medialandschap de functie van het opnemen is geïntroduceerd.<sup>38</sup> Ik geloof dat het live karakter extra benadrukt wordt sinds de functie van het opnemen is geïntroduceerd; echter, theater is al eeuwen een medium, kunstvorm, die per definitie bepaald wordt door eenheid van tijd en ruimte van de maker en de toeschouwer die alleen op dat moment zelf kan bestaan.

Wat we tegenwoordig veel zien zijn voorstellingen waarin het moeilijk is om uit te maken wat reëel is; wat zijn feiten, wat is fictie; wat is wel en wat niet gemediatiseerd. Wat belangrijk is, is dat door middel van encenering het mogelijk is om deze gemediatiseerde werkelijkheid opnieuw onder de aandacht van het publiek te brengen en het op deze manier te bevragen. Ook in het domein werkelijkheid is tegenwoordig al niet meer duidelijk wat waar is en wat niet. Een representatie in het theater van het geweld in de wereld waarin wij leven zou dezelfde beelden

---

<sup>36</sup>Baudrillard, Jean (1983). *De fatale strategieën*. Amsterdam: 95

<sup>37</sup> Auslander, P. (1999). *Liveness: performance in a mediatized culture*. London: Routledge

<sup>38</sup> Idem, 65.

opleveren als die we op televisie en om ons heen zien. De uitdaging voor de theatermaker zit hem in het actueel maken van deze beelden, en het combineren van beelden uit de herinneringen, uit het verleden, en deze te delen met het publiek.

Hedendaagse theatermakers integreren op verschillende manieren de media in voorstellingen om hun doelen te bereiken. Opmerkelijk is het om te ervaren dat door het zien en ervaren van televisie in de voorstelling, theater extra ervaren wordt. Televisie heeft namelijk aspecten van theater overgenomen. Als televisie ten tonele wordt gevoerd in de absolute tegenwoordigheid van het hier en nu in het theater, worden deze aspecten van theater dus opnieuw via televisie ervaren. Met andere woorden: “theater re-remedieert zichzelf doordat televisie eerder theater heeft geremedieerd.”<sup>39</sup> Wat is het gevolg voor het herhalen? En wat is de link met het documentair materiaal in de vorm van televisie (dit is dus een keuze in het maakproces)?

Binnen deze vorm van documentair theater dient de maker dus altijd rekening te houden met het collectieve geheugen van het publiek. Omdat er binnen het documentair theater verwezen wordt naar zaken waar het publiek ook kennis van kan hebben. Hier kan men in het maakproces rekening mee houden en dit gegeven wel of niet inzetten. Ik kom hier in het volgende hoofdstuk waarin ik dieper in ga op het maakproces op terug. Recyclage alleen is niet genoeg. Rekening houden met de herinneringen van je publiek aan het verleden en de kennis die ze hebben over gebeurtenissen uit de werkelijkheid is noodzakelijk als je het opnieuw in het hier en nu wilt tonen. Deze biografische en historische gegevens kunnen worden ondergebracht in een gedramatiseerd verhaal.

In *Theater en de ontmaskering van de werkelijkheid als encenering*<sup>40</sup> reflecteert Chiel Kattenbelt op de eigenheid van het theater als een levende kunstvorm in een gemediatiseerde cultuur waarin hij concludeert dat deze cultuur en samenleving een hyperrealiteit zijn geworden, waarvoor geldt dat de tekens echter zijn dan de objecten waarnaar zij verwijzen. Kattenbelt stelt de vraag hoe de werkelijkheid als encenering weer zichtbaar kan worden gemaakt. Volgens Kattenbelt is hier een rol weggelegd voor het theater: “*Juist omdat het theater een reële ontmoeting tussen performers en toeschouwers is, en – gegeven die werkelijkheid- de illusie van werkelijkheid met de werkelijkheid van de illusie kan deconstrueren of ontmaskeren. Met andere woorden: in de realiteit van de theatrale encenering kan de gemediatiseerde encenering van de realiteit zichtbaar worden gemaakt.*”<sup>41</sup> Het is juist deze live-performance die zich onderscheidt van een gemediatiseerde performance, met altijd de tussenkomst van

---

<sup>39</sup> Brand, N.van den (2008). *Theater: Hernieuwd Ervaren in het hier en nu. Een mediakritisch discours over een relatie tussentheater en televisie in de gemediatiseerde maatschappij*. Doctoraalscriptie Faculteit Letteren.

<sup>40</sup> Kattenbelt in: Kattenbelt, C., Kort, de P., Mineur, F., Swinkels, L. (2006), 36.

<sup>41</sup> Idem, 41



opname- en afspeelapparatuur, ongeacht of het opgenomen gelijktijdig of in een latere fase wordt afgespeeld. Is de liveperformance het enige toevluchtsoord waarbinnen de mogelijkheid bestaat nog enige weerstand aan de markt en de media te bieden in de door en door gecommmercialiseerde en gemediatiseerde cultuur? (doet deze laatste vraag er nu toe?) Of gaat het er niet om om weerstand te bieden maar meer om het ervaarbaar te maken?

Carol Martin maakt onderscheid tussen het archief en het repertoire en ze benadrukt dat het repertoire nog steeds het hier en nu verlangt, maar dat ook techniek geïntegreerd wordt om geheugen en herinnering te personifiëren. Geschiedenis en herinneringen bestaan eigenlijk naast elkaar. Er is het archief (het document) en het repertoire (personificatie van het geheugen). Dit archief, dit document is concreet en in principe permanent, de theatrale representatie ervan is ongrijpbaar. Documentair theater benadrukt bepaalde herinneringen.

## II

# HET MAAKPROCES VAN DOCUMENTAIR THEATER EN DE UITDAGINGEN VOOR DE THEATERMAKER OM DOCUMENTAIR MATERIAAL IN DE VLUCHTIGE KUNSTVORM THEATER IN TE ZETTEN

### II.I

#### Het gebruik van documentair materiaal in het theater

*“I am able to link fragments of material to form a continuous narrative.  
I’m always mindful of taking something so far out of context  
that it distorts the way in which the comment was originally intended,  
but it is not an easy task to cut fifty hours of material down to an hour,  
while maintaining one’s integrity, and still to tell a good story with it.”*

Alecky Blythe<sup>42</sup>

In dit hoofdstuk zal ik ingaan op de vragen waar de theatermaker voor komt te staan op het moment dat hij het documentaire in het theater wil inzetten. Documentair theater biedt een unieke mogelijkheid om de werkelijkheid naar het theater te halen en ‘echte mensen’ en gebeurtenissen uit de werkelijkheid op het toneel te zetten. Deze vorm brengt tijdens het maakproces zowel nieuwe mogelijkheden en inzichten als dilemma’s met zich mee.

Bij het maakproces zijn vaak zowel een schrijver als een regisseur (al dan niet in dezelfde persoon) betrokken. Soms wordt er ook gewerkt met een dramaturg. Ik realiseer me dat er nog veel meer mensen bij het maakproces betrokken (zouden kunnen) zijn, zoals bijvoorbeeld de vormgever, maar daar ga ik in deze scriptie niet op in. De focus zal liggen bij theatermaker en ik zal daarbij met name aandacht besteden aan het schrijfproces en aan het proces van encenering. Mijn bevindingen baseer ik naast beschikbare literatuur op mijn eigen ervaring als theatermaker en op de vele gesprekken die ik heb gevoerd met theatermakers over het maakproces van hun voorstellingen waarin zij werkten op basis van documentair materiaal.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Blythe in: Hammond, W., Steward, D. (eds.) (2008). *Verbatim Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books: 94.

<sup>43</sup> Met dank aan Carina Molier, Rabih Mroué, Arne Sierens, Kate Gaul, Clare Slater, Marie Hedenius, Hans Werner Kroesinger Jan Vromman, Edit Kaldor Tommy Murphy

Hoe materiaal geselecteerd, gemonteerd, en georganiseerd, misschien zelfs gemanipuleerd wordt is behoorlijk ingewikkeld. Moosmann deed onderzoek naar manieren waarop een toneelschrijver zijn materiaal kan genereren, selecteren en monteren.<sup>44</sup> Ik voeg hier de fase van *bewerken*; transformeren, omvormen, veranderen aan toe. Dit is de fase waarin je het materiaal eigen maakt. Tevens voeg ik de laatste fase van *modelleren* toe waarmee ik het fine-tunen van het gemonteerde materiaal bedoel. De vijf fasen (genereren, selecteren, bewerken, monteren, modelleren) van het schrijfproces verlopen lang niet altijd lineair. Het schrijfproces is een recursief proces en de fasen zullen in praktijk door elkaar heen lopen. Ik zal heel kort deze vijf fasen aanstippen. Tijdens het genereren verzamel je (tekst)bronnen uit de werkelijkheid die inspireren of die je in wilt zetten in het theater. Deze fase heeft te maken met onderzoek doen naar je onderwerp. Selecteren gebeurt op basis van het doel dat je met deze voorstelling hebt. Afhankelijk van dat wat je wil zeggen en op welke manier selecteer je je bronnen. Niet alles wat je als maker weet hoe je te delen met je publiek. Arne Sierens (Vlaamse regisseur) selecteert met name op basis van zijn eigen geraaktheid en voegt vervolgens aan het materiaal persoonlijke elementen toe. Tijdens de fase van bewerken wordt het documentaire materiaal omgezet tot een theatrale situatie. Dit is een cruciale fase waarbij je met het materiaal aan de slag gaat en het gaat veranderen, transformeren, om een dramatische situatie te creëren. Tijdens een van de schrijfworkshops die ik gaf over documentair theater stelde ik de vraag wat documentair theater is. De regisseurs in de zaal riepen: 'Edit Edit Editing!'. Er zijn diverse manieren om bestaand materiaal te editen; Mroué toont zijn verzamelde materiaal in de context van het theater met zichzelf op het toneel en toont zijn archief vanaf zijn eigen laptop en vertelt er zijn persoonlijk verhaal bij de beelden. In *I am my own wife* van schrijver Doug Wright vertolkt één acteur alle rollen. Monteren betekent letterlijk: "*het in orde brengen*";<sup>45</sup> oftewel het ordenen van-, of structuur aanbrengen in de tekst. Een structuur kan ontstaan uit het bronmateriaal maar je kunt als schrijver ook je eigen structuur bepalen, afhankelijk van wat je over wilt brengen. Als je zoals Adelheid Roossen uit het basismateriaal alleen thema's of onderwerpen gebruikt, dan hoef je daar de verhaalstructuur niet van over te nemen. De eruit ontstane theaterteksten zijn dan ook geen bewerkingen, maar het zijn oorspronkelijke theaterteksten.<sup>46</sup> Ik introduceer hier de fase van het modelleren; de fase die na de montage plaatsvindt, namelijk het teruggaan naar de fases genereren, selecteren, bewerken en monteren.

---

<sup>44</sup> Moosmann, D. (2007). *De toneelschrijver als theatermaker*. Publicatie Lectoraat Theatrale Maakprocessen, Faculteit Theater, Hogeschool voor de Kunsten, Utrecht. Uitgeverij International Theatre&Film Books/ Hogeschool voor de Kunsten. Amsterdam/Utrecht. De fase die ik bewerken noem komt het meest overeen met het herschrijven van teksten zoals Moosmann dat bespreekt.

<sup>45</sup> Dale, van (1999). *Groot woordenboek der Nederlandse Taal*. Utrecht: Van Dale Lexicografie

<sup>46</sup> Moosmann, D. (2007).

Beslissingen over de grote lijn worden afgewisseld met herschrijven, nieuwe scènes worden verkregen, maar alles binnen de lijn die eerder uitgezet is. Er wordt geboetseerd met het materiaal, er worden lagen vernis aangebracht en het overbodige afval en ruis worden uit teksten verwijderd.

### **Waarom documenten in het theater en de invloed hiervan op het maakproces**

Redenen die theatermakers geven om het documentaire in het theater in te zetten is om via deze weg een thema of onderwerp vanuit diverse perspectieven te kunnen belichten; om de macht van het document en daarmee de macht van het systeem aan te kaarten; om een uitspraak te doen, een mening te geven; om uitspraken over (personen) in de geschiedenis te kunnen doen; om een actieve rol van de toeschouwer te realiseren door hem te laten nadenken over feiten en fictie en over de werkelijkheid waarin zij leven, om zich te verhouden tot de werkelijkheid; maar met name, en dat noemen ze allemaal; om de actualiteit ervaarbaar en waarneembaar te maken in een wereld waarin dat bijna niet meer mogelijk lijkt. Om de wereld waarin wij leven aan te kunnen en de onmogelijkheden en mogelijkheden van die wereld te thematiseren door het actueel, naar het hier en nu te halen. Makers doen dit vaak door hun toeschouwers te laten zien dat ze gebruik maken van materiaal uit de werkelijkheid om zo te voorkomen dat het theater wordt gezien om een manier om maar de halve waarheid aan het licht te brengen. Zo verwerken ook veel makers zichzelf in de tekst of in de voorstelling. Belangrijker dan een zoektocht naar waarheid is het ervaarbaar maken van de werkelijkheid waarin wij leven.

In het kader van de vraag waarom het nodig is om bestaande documenten dan in het theater te plaatsen haal ik hier Susan Sontag aan die het belang van grenzen beschrijft. Dit is precies wat er aan de hand is als bronmateriaal uit de werkelijkheid in het theater wordt geplaatst; ze krijgen een kader en dit kader is nodig om volledig te kunnen zijn.

*“The pleasure of fiction is precisely that it moves to an ending. And an ending that satisfies is one that excludes. A novel is a world with borders. For there to be completeness, unity, coherence, there must be borders.”<sup>47</sup>*

Hierin ligt het verschil en dus de meerwaarde/kracht van theater; maar wat maakt het gebruik van documenten dan een extra kracht/uitdaging? tussen het domein werkelijkheid en het domein dat we theater noemen. Codes krijgen grenzen binnen het theater, waardoor we er een verhaal mee kunnen vertellen. Sontag verduidelijkt naar mijn idee de vraag waarom documenten juist in het theater worden gebruikt in haar schrijven over grenzen. Ze schrijft dat grenzen nodig zijn zodat ideeën ingekaderd kunnen worden en er ruimte is voor verhalen. Het theater biedt als het ware

---

<sup>47</sup> Sontag, S. (2007). *At the same time*. Engeland, Hamish Hamilton, 244

een kader waarin een verhaal verteld kan worden. Zonder theater heeft een document alleen de functie om iets te bewijzen. Een document is een middel om iets voor elkaar te krijgen. Het theater biedt de mogelijkheid om een document in een ander daglicht te zetten en tegelijkertijd, net als in een roman, een punt te kunnen zetten. Hierdoor kan het theater zorgen voor een bepaalde focus en wordt de macht van het document benadrukt. Tevens is het, in tegenstelling tot in de realiteit, mogelijk om er fictieve elementen aan het document toe te voegen. In de realiteit verdwijnt dan de functie die een document heeft; dan dient het niet meer als bewijs. In het theater kan je spelen met dit gegeven.

Een van redenen om documenten in het theater in te zetten is om in een bepaalde vorm, en vanuit een bepaald perspectief het verleden te construeren. De bezetenheid om het verleden steeds opnieuw te reconstrueren wordt meestal verklaard door de fundamentele angst, gegrond of niet, om te verdwijnen. Dit is blijkbaar één van de huidige obsessies van onze westerse wereld. Alles moet bijgehouden worden, niets mag weggegooid worden. Eenzelfde logica kan toegepast worden op theater behalve dat we hier weer terugkomen op het spanningsveld dat het theater een vluchtige kunstvorm is en zelfs dit getoonde vastgelegde (documentaire) alleen betekenis heeft in de actualiteit in het hier en nu van het theater. Worden het documentaire dan juist niet bewaard en alleen opnieuw beleefd in het hier en nu van het theater?

Het niet willen vergeten kan de reden zijn om zaken te digitaliseren en online beschikbaar te maken; zo kan ook het theater een manier zijn om niet te vergeten; echter; door het niet gelijk op slechts één manier vast te leggen. Het niet vergeten werkt hier dus anders dan het vastleggen op papier; door het kenmerk van theater dat het een vluchtige kunstvorm is en alleen in het hier en nu plaatsvindt.

Op deze manier kom ik tot de volgende vraag namelijk; welke kenmerken van het theater moeten worden ingezet om het documentaire gestalte te geven? Oftewel; hoe ga je met het documentaire materiaal om? Om die vraag te beantwoorden moeten we eerst kijken naar de kenmerken van het theater.

### **Kenmerken van theater**

Theater gaat altijd over de mens; theater als dramaturgie van de mens. Daar waar we in film, of in documentaire een item kunnen maken over natuur, over bijvoorbeeld een kudde dieren, is dat in het theater niet genoeg. In het uitzonderlijke geval dat er een theatervoorstelling is alleen over dieren, bv Going to the Dogs waarin zes afgekeurde politiehonden de rollen vertolken, gaat het uiteindelijk toch over de mens want is Going to the Dogs, niet ook een familiedrama?

Performativiteit; namelijk de lijfelijke aanwezigheid van de acteur en de aanwezigheid van de toeschouwer in de absolute tegenwoordigheid van het hier en nu van de voorstelling. Theater gaat over de relatie tussen het materiaal, de maker en de toeschouwer. Je hebt dus altijd te maken met een publiek waar je onderdeel van uit maakt. Het theater is een ervaring die je gezamenlijk (op uitzonderingen na) beleeft. Je maakt als toeschouwer deel uit van een collectief.

Theater kan alleen bestaan in het hier en nu; Theater gaat over het handelen van de mens; het gaat over een actie op het toneel. Het documentaire materiaal moet dus worden omgezet in een actie in het hier en nu van het theater.

### **Hoe kunnen deze kenmerken van theater worden ingezet om het documentaire gestalte te geven?**

#### Theater gaat altijd over de mens

In het documentaire theater gaat het dus niet alleen om het document of het documentaire materiaal; het gaat om de relatie tussen dit materiaal, de maker en de toeschouwer;

#### Performativiteit; de aanwezigheid van de toeschouwer tegelijkertijd met de lijfelijke aanwezigheid van de acteur

Om terug te komen op een van de redenen om zaken vast te leggen was het niet willen vergeten. In het theater is de toeschouwer altijd tegelijkertijd aanwezig met de acteur. In de meeste gevallen met je als toeschouwer deel van een groep. Binnen deze groep zorgt een voorstelling voor nieuwe herinneringen. Een uitdaging van het documentaire theater kan dus zijn; het herimplanteren of creëren van nieuwe herinneringen bij een collectief publiek. Zij ervaren gezamenlijk iets unieks omdat het in deze samenstelling en deze uitvoering niet meer exact herhaalbaar is. Zij worden gezamenlijke getuigen van iets dat Theatermaker Mroué probeert ook deze openbaarheid<sup>48</sup> als kenmerk van theater in te zetten in zijn werk met documenten maar hij probeert juist iets te vergeten door het openbaar te maken en het te delen met een groep getuigen; zijn publiek.

Het feit dat je als theaterpubliek met z'n allen in dezelfde ruimte bent zorgt voor een gezamenlijke factor die je mist als je bijvoorbeeld door middel van televisie informatie tot je krijgt. Het is een reële ontmoeting die de actualiteit direct op zich in kan laten werken en die juist alleen werkt in de absolute tegenwoordigheid van het hier en nu.

De aanwezigheid van de toeschouwer tegelijkertijd met de lijfelijke aanwezigheid van de acteur staat in tegenstelling tot televisie waarbij de individualiteit van de toeschouwers als het ware

---

<sup>48</sup> Ik doel hierbij op de openbaarheid waarbij het theater openbaar is voor een publiek en dus altijd gaat over de combinatie van materiaal, maker en toeschouwer. Zonder toeschouwer is er geen theater; door theater openbaar te maken voor de toeschouwer is er communicatie mogelijk. Ik doel hier niet op theater in de openbaarheid waarbij het gaat om de eis van volledig vrije toegankelijkheid voor iedereen. Hiervoor volsta ik met een verwijzing naar de tekst van Mineur in Theater en de openbaarheid. 21

wordt uitgeschakeld. Het theaterpubliek zit (meestal) als groep bij elkaar in de zaal. Zij maken allen onderdeel uit van de voorstelling en daarmee met de betekenisvorming van de voorstelling. Dit is een vorm van directe interactie, die men in de televisiewereld, in een poging om de werkelijkheid te bereiken, alleen maar kan nastreven. (Een voorbeeld hiervan is het live stemmen bij allerlei televisieprogramma's.)

Brand<sup>49</sup> schrijft over de verwoede pogingen om toeschouwers actief bij televisie-uitzendingen te betreffen, en hoeverre dit effect heeft op de verwerking van de uiting bij de toeschouwers. Een deel van de hersenactiviteit blijkt te worden uitgeschakeld bij het kijken naar televisie. Informatie wordt niet goed gefilterd en niet meer kritisch bekeken. Dit zou gevolgen kunnen hebben voor de ervarbaarheid van de werkelijkheid die op televisie getoond wordt. Theater wordt anders ervaren en anders verwerkt. Door de aanwezigheid van de toeschouwer in het hier en nu van de voorstelling kan theater een intermediale ruimte laten ontstaan. *"...the intermedial is a space where the boundaries soften- and we are in- between and within a mixing of spaces, media and realities. Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something different is formed through performance. In our concept of intermediality, we draw on the history of ideas to locate intermediality as a re-perception of the whole, which is re-constructed through performance"*.<sup>50</sup> In een theatervoorstelling ontstaat het intermediale waarin werkelijkheden (realiteiten) en media als het ware mixen. Door deze nieuwe combinaties kunnen er ook nieuwe gedachten ontstaan waardoor de ervaring van de toeschouwer, en de ervarbaarheid van het onderwerp (over de werkelijkheid) ervarbaarder worden gemaakt. En zoals Brand schrijft: *"Theater is het re-remediatie medium bij uitstek"*.<sup>51</sup>

Binnen het documentaire theater biedt dit dus een uitstekende mogelijkheid om nieuwe gedachten over de werkelijkheid toe te laten. Juist binnen het documentaire theater zien we in het maakproces, en ook in de uiteindelijke voorstelling vaak het gebruik van (nieuwe) media. Het documentair materiaal wordt soms letterlijk op het theater gezet (krantenberichten worden getoond op een groot scherm, interviews worden letterlijk afgespeeld en beelden uit het nieuws, al dan niet live, worden binnen de voorstelling getoond). De eerdere ervaringen en kennis van de toeschouwer met betrekking tot deze (nieuwe) media kunnen door de ervaringen van deze media binnen het theater, veranderen. *"Omdat de toeschouwer leeft in een gemediatiseerde cultuur die een hyperrealiteit is geworden waarbinnen de tekens echter zijn geworden dan de objecten waarnaar zij verwijzen"*<sup>52</sup>, kan de wereld niet ook nog eens door de media die er zo'n groot onderdeel van uitmaken, ervarbaar

---

<sup>49</sup> Brand, 20

<sup>50</sup> Chapple, F. & Kattenbelt, C., "Key issues in intermediality in theatre and performance". In: Chapple en Chiel Kattenbelt (red), *Intermediality in Theatre and performance*. Amsterdam en New York, 2006: 13.

<sup>51</sup> Brand, 21

<sup>52</sup> Kattenbelt, C., "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality". In: L. Frda Chapple en Chiel Kattenbelt (red), *Intermediality in Theatre and performance*. Amsterdam en New York, 2006: 38.

worden gemaakt. Vanwege performativiteit van het theater is juist theater bij uitstek geschikt om de wereld ervaarbaar te maken. Op basis hiervan kunnen we concluderen dat documentair theater de mediatisering van de samenleving zichtbaar kan maken.

Het gebruik van juist dit documentaire materiaal, dat informatie biedt over dat wat in de werkelijkheid is vastgelegd, kan (dmv re-remediatie) juist in het theater ervaarbaar worden gemaakt. Het (schijnbare) spanningsveld tussen het documentaire (dat iets zegt over de werkelijkheid en in het verleden is vastgelegd) en het theater (hier en nu) werkt juist als een versterking en zorgt ervoor dat het een krachtige combinatie wordt waarin zaken over de werkelijkheid, juist binnen dit theater, voor de toeschouwer ervaarbaar kunnen worden gemaakt. Performativiteit in het theater behelst de lijfelijke aanwezigheid van de acteur en de aanwezigheid van de toeschouwer in de absolute tegenwoordigheid van het hier en nu van de voorstelling. Theater kan alle media in zich op kan nemen zonder van eigenheid te veranderen. *“Theater heeft al enig medium de mogelijkheid het geremedieerde medium intact te houden. Theater is hierdoor het hypermedium bij uitstek.”*<sup>53</sup> Zowel het theater als het (geremedieerde) medium blijven intact waardoor er zowel representatie van het medium, maar wordt ook het geremedieerde medium ten tonele gevoerd. Door de performativiteit van theater kan de ervaring (van dit medium) opnieuw ervaarbaar worden gemaakt.

Ook het kenmerk van theater van eenheid van ruimte en tijd wordt ingezet in het maakproces. Dit heeft te maken met het laten zien van de illusie van de werkelijkheid die in het documentair theater meestal wordt omgezet waardoor juist de realiteit van de illusie benadrukt wordt.

Door het tonen van bronnen (het laten zien van *dat* je gebruikt maakt van en ook van welk specifiek documentair materiaal) laat documentair theater niet een illusie van de werkelijkheid zien maar benadrukt het op deze manier juist de realiteit van de illusie. Het onderwerp wordt hiermee op het publiek betrokken in plaats van dat de toeschouwer een wereld in wordt getrokken. Op deze manier wordt de ervaarbaarheid vergroot. In deze ben ik het met Brand<sup>54</sup> eens: *“Transparantie in medialiteit van de uiting leidt in het theater dus toch tot het bewustzijn van het medium en dus tot hyperrealiteit”*. Voor het documentair theater betekent dit dat het tonen van je bronnen het ervaarbaar maken van het onderwerp versterkt en de betrokkenheid van je publiek vergroot.

De eenheid van ruimte en tijd in theater wordt ingezet op de boodschap ervaarbaar te maken. Het gemediatiseerde zelf en de gemediatiseerde samenleving worden middels de ervaring van de werkelijkheid van de illusie ervaarbaar gemaakt voor de toeschouwers.

Theater gaat over het handelen van de mens; het gaat over een actie op het toneel. Het documentair materiaal moet dus worden omgezet in een actie in het hier en nu van het theater.

---

<sup>53</sup> Idem, 13

<sup>54</sup> Brand, 35



Het kenmerk van theater dat het altijd in het hier en nu is versterkt naar mijn idee de ervaarbaarheid; de toeschouwer is zelf aanwezig in combinatie met de inhoud (en vorm) van de voorstelling en dit benadrukt de ervaring van het eigen handelen van de toeschouwer. Het theater maakt de toeschouwer en de constructie van de toeschouwer in de gemediatiseerde wereld, zichtbaar en ervaarbaar.

## **De relatie met de werkelijkheid**

### Meer dan feiten in de rondte draaien; een nieuwe werkelijkheid

Aangezien documentair theater de plaats is waar de levendigheid, en de sporen daarvan convergeren via diverse vormen van technologie, acteren en theatraliteit, creëert het documentaire theater een nieuwe werkelijkheid. Theatrale ideeën over de waarheid zijn geconstrueerd, geauthentiseerd door middel van opnameapparatuur (recordings). Documentair theater neemt het archief (het documentair materiaal) en verandert dit in repertoire (een voorstelling). Het gaat in op de verschijning van de waarheid, en creëert tegelijkertijd zijn eigen waarheid. Geschiedenis en geheugen bestaan op twee parallelle lijnen: het archief (document) en het repertoire (embodied geheugen). Representatie in het theater zorgt voor meerdere versies van een gebeurtenis. Het is juist het theater dat de emoties die bij verhalen horen combineert met het waarheden en ervaringen. Wat echt is en wat waar is hoeft niet hetzelfde te zijn. Een tekst kan fictie zijn maar waar, of non-fictie en niet waar. Documentair theater gaat vaak verder dan de feiten in de rondte draaien en op het toneel zetten. Het stelt vragen bij de status van een document en bij 'facts', objectiviteit en subjectiviteit lopen door elkaar. Meer nog dan de vraag of iets waar is gaat het om de vraag hoe nieuwe werkelijkheden en daarmee nieuwe vragen gecreëerd kunnen worden en hoe de werkelijkheid dmv die nieuwe werkelijkheden ervaarbaar gemaakt kan worden. In tegenstelling tot de journalistiek is theater verlost van de noodzaak om een werkelijkheid als 'echt' voor te stellen. (los van alle kanttekeningen die je hierover binnen de journalistiek kan maken). Men kan zich natuurlijk afvragen welke functie theater nog wel heeft in onze maatschappij, welke verhouding theater kan onderhouden met de werkelijkheid. Belangrijk hierbij is zich af te vragen over welke werkelijkheid we het nu hebben.

## **De geensceneerde werkelijkheid en de invloed daarvan op het maakproces van theater**

Al eerder besprak ik de samenleving als hyperrealiteit: In *Theater en de ontmaskering van de werkelijkheid als encenering*<sup>55</sup> reflecteert Chiel Kattenbelt op de eigenheid van het theater als een levende kunstvorm in een gemediatiseerde cultuur waarin hij concludeert dat deze cultuur en

---

<sup>55</sup> Kattenbelt in: Kattenbelt, C., Kort, de P., Mineur, F., Swinkels, L. (2006), 36-53

samenleving een hyperrealiteit zijn geworden, waarvoor geldt dat de tekens echter zijn dan de objecten waarnaar zij verwijzen. Kattenbelt ziet het theater als medium waardoor de werkelijkheid als encenering weer zichtbaar gemaakt kan worden. *“Juist omdat het theater een reële ontmoeting tussen performers en toeschouwers is, en – gegeven die werkelijkheid- de illusie van werkelijkheid met de werkelijkheid van de illusie kan deconstrueren of ontmaskeren. Met andere woorden: in de realiteit van de theatrale encenering kan de gemediatiseerde encenering van de realiteit zichtbaar worden gemaakt.”*<sup>56</sup> Het is juist deze live-performance die zich onderscheidt van een gemediatiseerde performance.

Deze gemediatiseerde cultuur houdt naar mijn idee ook in dat de kennis van de geschiedenis universeel wordt: de beelden, met of zonder duiding, die 24 uur de huiskamers in worden gestuurd, maken dat we rechtstreekse (vaak live) getuigen van de menselijke geschiedenis worden. Onze perceptie van de menselijke geschiedenis wordt hierdoor sterk gewijzigd. We krijgen het gevoel dat de menselijke geschiedenis niet langer het domein is van enkele ingewijden, maar aan ieder van ons toebehoort. Niet alleen de geschiedkundige kennis maar alle kennis in het algemeen wordt universeel gemaakt. Er is een overvloed aan informatie waarvan we bijna niet meer weten hoe we die moeten verwerken. Het is te veel, te snel. Omdat belangrijke en minder belangrijke informatie elkaar op de voet volgen lijkt er zelfs onder journalisten de drang te ontstaan om in elke gebeurtenis een goed verhaal te vinden. Er is zoveel dat we niet in staat zijn om de volledige draagwijdte van deze informatiestroom in te schatten. Hebben we daarom fictie (theater) nodig? Is het niet meer mogelijk de informatie gewoon te behappen, of beter gezegd, te ervaren zonder dit fictieve element van theater? Nee, het is teveel en feiten en fictie kunnen we zelfs in onze gemediatiseerde werkelijkheid al niet meer van elkaar onderscheiden. Om het ervaarbaar te maken hebben we afstand nodig. En het is precies het creëren van deze afstand die we terugzien in het maakproces van documentair theater, die ervoor kan zorgen dat de werkelijkheid via het theater weer ervaarbaar kan worden gemaakt.

Wat we in het maakproces van documentair theater met name tegenkomen om deze afstand te creëren is het tonen van de constructie van je voorstelling; het tonen van de bouwstenen en het maakproces binnen de voorstelling. Dit heeft te maken met het begrip transparantie, met name transparantie van je thema in verband met de werkelijkheid. Uitgaande van de aannames: theater als hypermedium, theater als medium van het hier en nu en theater met een intermediale ruimte, zien we in tegenstelling tot het niet-documentaire maakproces (laten we er voor het gemak even vanuit gaan dat er zoiets bestaat als documentair theater en dus ook een specifiek maakproces van documentair theater) een voortdurende spanning tussen het verleden (dat voortkomt uit het documentair materiaal) en het hier en nu van het theater. Dit zien we vaak in de vorm van het

---

<sup>56</sup> Idem, 41

gebruik van media. De spanning tussen het tonen van het documentaire via media in combinatie met de fictie elementen en dat alles in het hier en nu zorgt ervoor dat we het onherroepelijk over actualiteit hebben binnen het documentair theater. Het inzetten van diverse media werkt ook om de afstand die nodig is om ervaarbaarheid toe te laten te creëren. Een voorbeeld is het werk van theatermaakster Carina Molier waar vaak medialiteit van televisie wordt geremedieerd. Dit gebeurt veelal in de vorm van documentair materiaal dat in de voorstelling wordt geremedieerd en live gemonteerd wordt en tegelijkertijd gecombineerd wordt met live-videobeelden. Tegelijkertijd voer Molier personen en gebeurtenissen uit de werkelijkheid op. De scheidslijn tussen feit en fictie vervaagt doordat documentaire materiaal en het gedramatiseerde verhaal door elkaar worden gemonteerd (bijvoorbeeld bij *Chelsea Girl*, 1998). Maar ook de lijn tussen live en opgenomen en tussen documentaire (als in film) en theater vervaagt. Molier ontmaskert de media, het zelf en de gemediatiseerde werkelijkheid waarin wij leven als construct. Door via media de werkelijkheid het theater in te halen is er automatisch de noodzaak tot actualisering. Door de confrontatie van de werkelijkheid die de toeschouwer kent in het hier en nu van het theater zorgt voor ervaarbaarheid; we kunnen waarnemen hoe het materiaal zijn invloed in het theater heeft en tegelijkertijd, binnen het hier en nu van het theater, de invloed die het materiaal in de werkelijkheid heeft inzien. De media en de werkelijkheid als constructen worden door de directe ervaring in theater blootgelegd.

### **Gebruik van media binnen documentair theater**

Vaak zien we theatermakers gebruik maken van diverse technieken waarbij de media een grote rol spelen in hun voorstelling. Middels deze media wordt de werkelijkheid, en daarmee de actualiteit direct in het theater ingezet. De inzet van media sluit aan bij het live karakter van theater. Als onderdeel van het maakproces wordt documentair materiaal in de vorm van de media die ook onze huiskamers in komt, ook zo ingezet in het theater. Wat zijn de effecten daarvan? Wordt het theater daardoor krachtiger en ervaarbaarder?

Door de komst van de gemediatiseerde massamedia is de ervaring van de theatertoeschouwer in de loop der jaren veranderd. Door de komst van de televisie veranderde de live-ervaring. Door de ervaring in theater van lijfelijke aanwezigheid van zowel makers (uitvoerders, ook wel mediators genoemd) als toeschouwers en medetoeschouwers, kan het aspect liveness opnieuw worden ervaren.

Wat we veel zien is dat de aanwezigheid van het medium<sup>57</sup> wordt benadrukt waardoor het onder de aandacht van de toeschouwer komt (hypermedialiteit), of de aanwezigheid van het medium wordt ontken in het streven de aanwezigheid ervan te laten vergeten. Dit zijn eigenlijk twee kanten van dezelfde medaille. Ze zijn er namelijk beide op gericht de representatie te overstijgen en een ervaring van werkelijkheid te bereiken.

Het grote argument van het theater t.o.v. de – vaak verderfelijk genoemde – invloed van de mediatisering was altijd het geloof in zijn ‘live’ karakter, in de kracht van zijn ‘hier en nu’, die scène en toeschouwers, ritueel en sociaal gebeuren met elkaar verbindt en aan de theaterervaring een meerwaarde geeft die op andere plekken in deze samenleving niet terug te vinden zou zijn.

Het liveaspect van het theater focust op datgene dat er maar even is, het intieme aspect van theater dat maar even aanwezig is om vervolgens weer te verdwijnen. Dit staat tegenover de gemediatiseerde wereld waarin reproductie, recording mogelijk is. De media zorgen ervoor dat bestaande gegevens of gebeurtenissen juist niet meer verdwijnen, juist doordat ze worden vastgelegd.

Is het onmogelijk voor de theaterwereld om te ontsnappen aan deze gemediatiseerde cultuur waarin wij leven? Of is het juist de kunst om gebruik te maken van deze gemediatiseerde cultuur in het theater om daarmee een uitspraak te doen over deze gemediatiseerde cultuur waarin wij leven. Is het contrast tussen de inzet van het documentaire in het theater niet juist de manier om het documentaire, gemediatiseerde wereld waarin wij leven juist aan de orde te brengen?

Is niet ook deze uiting van gebeurtenissen in de media een bepaalde vorm van het opwekken van illusie? Want in hoeverre kunnen we journalistieke bronnen vertrouwen wat betreft hun waarheidsgehalte? De kritische blik ten opzichte van alle bronnen die we in het domein werkelijkheid tot ons krijgen kunnen we in het theater krijgen door juist je bronnen niet te verhullen en te laten zien op welke manier je de illusie tot stand brengt, en ook op basis van welke bronnen je dat doet. Hier stuiten we op een van de karakteristieken van het maakproces van documentair theater; de uitdaging om binnen het theater je bronnen te laten zien om daarmee de meer en meer gedocumenteerde, gemediatiseerde cultuur waarin wij leven te bevragen. Het theater dient in dit geval niet om een politiek standpunt in te nemen en reeds begaande wegen te doorbreken, maar om door middel van deze media in de wereld waarin wij leven, deze media in te zetten, en daarmee een kritische blik te veroorzaken. Met de remediatie van het gesloten drama door televisie, werd het doel tot transparantie in verre mate bereikt. Ook

---

<sup>57</sup> Gebaseerd op de theorie van Bolter en Grusin over twee motieven van remediatie. Ze hanteren een zeer breed begrip van de term medium; “A medium is that what remedies.” De mediumtheorie van Kattenbelt is dat een medium bestaat uit drie basisaspecten die kunnen worden beschouwd als invalthoeken waarop een medium kan worden benaderd: materialiteit, medialiteit en waarnemingsconventies. Bolter, D. en Grusin R., (1999). *Remediation; Understanding New Media*. Londen.

is (door het massamediumschap) de impact van de verbeeldingsvorm op de toeschouwers groot. De aanwezigheid van de werkelijkheid in het theater krijgt hierdoor een nieuwe betekenis. Hedendaagse theatermakers die gericht zijn op het brengen van een (geëngageerde) boodschap. De ervaring van eenheid van ruimte en tijd in theater wordt ingezet binnen de presentatie van het gesloten drama, om zo de boodschap ervaarbaar te maken. Het gemediatiseerde zelf en de gemediatiseerde samenleving worden middels de ervaring van de werkelijkheid van de illusie (in tegenstelling tot de onderdompeling in een illusie van de werkelijkheid in het gesloten drama op televisie) ervaarbaar gemaakt voor de toeschouwers. De realiteit bestaat enkel in functie van hoe ze getoond wordt. Alleen wordt het journaal als waar beschouwd en hetgeen in het theater gebeurt als fictie. Het is de kunst om juist dit mechanisme door middel van het gebruik van media zoals film en televisie bloot te leggen. Guy Cassiers verwoorde het als volgt: “Misschien is de oorlogsreporter evenveel kunstenaar als dat de kunstenaar journalist is?”<sup>58</sup>

### **Tonen van de constructie**

Het tonen van de constructie, of eigenlijk; het tonen van een deel van het maakproces in je eindproduct kan ervoor zorgen dat thema's uit de werkelijkheid ervaarbaar worden gemaakt. Het tonen van de constructie heeft te maken met de fase van het bewerken in het maakproces van documentair theater. Dit heeft weer alles te maken met het afstand nemen, zowel als maker, als het afstand geven aan je publiek, om de voorstelling en de inhoud daarvan ervaarbaar te maken. Het veranderen van het documentair materiaal is altijd een cruciaal punt in het maakproces. Wanneer ga je feiten veranderen? Wanneer laat je zaken weg? In het algemeen vinden theatermakers dat er aan feiten gesleuteld mag worden zolang de intentie van het materiaal, en ook van je verhaal, overeind blijft. Natuurlijk zal dit voor elke maker anders zijn, maar het heeft in het bijzonder te maken met het respect dat je voor het materiaal hebt; of anders gezegd: met een kritische houding ten opzichte van het materiaal. Het gaat om het vermogen tot empathie, het vermogen tot distantie en het vermogen van het gecompliceerde beeld verslag te doen. Dus door het tonen van de constructie, het tonen van je materiaal (je bronnen) in de voorstelling kan je afstand nemen om zo een onderwerp ervaarbaar te maken. Er zijn ook nog een aantal andere bewerkingsstrategieën waardoor de maker (kunstmatig) afstand van het materiaal kan nemen. Het afstand nemen in het maakproces brengt een voordeel met zich mee; het creëert vrijheid voor de maker. Door het omvormen van informatie tot een dramatekst en personages bij elkaar te plaatsen die in werkelijkheid niet per se met elkaar te maken hebben, kun je steeds meer gaan boetsen met het materiaal. Afstand kunnen nemen van het materiaal en een

---

<sup>58</sup> Kattenbelt, C., Kort, de P., Mineur, F., Swinkels, L. (2006), 177

kritische houding ten opzichte van het materiaal bewaren is essentieel om je materiaal toegankelijk te maken voor je publiek.

Grofweg zijn er een aantal technieken te onderscheiden om van documentair materiaal tot een dramatekst te komen. Veel van deze technieken zijn gerelateerd aan de eigenschappen van theater waar ik het eerder over had; de performativiteit, het hier en nu van het theater. Het gaat te ver om hier nu uitgebreid op in te gaan dus volsta ik met een verwijzing naar het in december van dit jaar uit te komen boek *Hoe te schrijven voor theater*.<sup>59</sup>

Terug naar waar ik deze paragraaf mee begon; het tonen van de constructie kan op verschillende manieren. De eerste is hetgeen dat net besproken is namelijk het tonen van de constructie door gebruik te maken van media.

### Tonen van de constructie door gebruik van media om de werkelijkheid letterlijk het theater in te halen

Hedendaagse theatermakers integreren op verschillende manieren de media in voorstellingen om hun doelen te bereiken. Opmerkelijk is het om te ervaren dat door het zien en ervaren van televisie in de voorstelling, theater extra ervaren wordt. Televisie heeft namelijk aspecten van theater overgenomen. Als televisie ten tonele wordt gevoerd in de absolute tegenwoordigheid van het hier en nu in het theater, worden deze aspecten van theater dus opnieuw via televisie ervaren.

---

<sup>59</sup> Medio december wordt er door het Lectoraat Theatrale Maakprocessen een boek uitgebracht; *Hoe te schrijven voor theater* waarbij het schrijven voor documentair theater een van de hoofdstukken is. Hierin zal ik dieper ingaan op diverse technieken om van documentair materiaal tot een dramatekst te komen. Een aantal hiervan zijn:- **Wisseling in tijd**: teksten geschreven in de verleden tijd naar de tegenwoordige tijd halen. En andersom.- **‘Gesouffleerde redevoering’**: René Pollesch zet in plaats van een coherente dialoog die een personage vorm en inhoud kan geven, de ‘gesouffleerde redevoering’ in. - **Gebeurtenissen plakken**: Koppelen van gebeurtenissen van verschillende personen aan elkaar.- **Overeenkomsten** benadrukken - **Een locatie kiezen**: hiermee plaats je zaken in een nieuwe context. Dit kan door regie aanwijzingen te geven maar ook door te schrijven met in je hoofd een locatie waar de personen zich bevinden.- **De vorm veranderen**: bv. een krantenbericht omzetten naar een dialoog.-**De taal op woord- en zinsniveau** veranderen, in een andere tijd zetten, woorden weglaten, woorden toevoegen. De grammatica van een zin veranderen of bijvoorbeeld teksten vanuit de derde persoon veranderen in de eerste persoon enkelvoud. Dit heeft vaak een komisch effect (zoals we bijvoorbeeld in het werk van René Pollesch vaak tegenkomen).;- **Letterlijke feiten** uit nieuws-, krantenberichten invoegen in mijn tekst, ze worden hierdoor automatisch in een andere context geplaatst en aan de actualiteit van het domein werkelijkheid gekoppeld;- **Nieuwe ontmoeting**: personages die elkaar in de realiteit nooit hebben ontmoet, of niet in dezelfde perioden leefden, bij elkaar in een ruimte plaatsen en in dialoog laten gaan; - **Puur taal zonder anekdote**: Vaak worden zinnen van hun anekdotische waarde ontdaan en als uitgepuurde tekst in een nieuwe context geplaatst;- **Van mug een koe**: Details die op zich niet dramatisch zijn in een context plaatsen waardoor ze dramatisch worden;- **Symboliek** laten terugkeren en op veel plaatsen er opnieuw inschrijven;- **Isolatie**: details, feiten, symbolen, gebeurtenissen worden geïsoleerd en worden hierdoor benadrukt;- **Taalstijl**: Kenmerken in taal van historische/ bestaande figuren zoals de lengte van zinnen, woordkeuze; integreren in je eigen schrijfstijl; zinnen letterlijk overnemen, of juist alleen de intentie in eigen woorden beschrijven; - **In de bron tonen**;- **de schrijver** in de tekst opvoeren;- **letterlijke teksten** uit interviews gebruiken (‘verbatim theatre’);- **fragmentarisch werken** (o.a. tekst sampling). Het causale en het acausale naast elkaar gebruiken. Men kan spreken van een mengvorm tussen de traditionele verhaalstructuren en de gefragmenteerde structuren.- **Achterhouden**: niet alle kennis die je hebt delen met je publiek; “Veel dingen zijn vaak pregnanter in hun afwezigheid want dan prikkelen ze de verbeelding.”

### Tonen van constructie door middel van het maakproces; bouwen op het toneel en live-video

Het letterlijk inzetten van het documentair materiaal en met name het tonen van je bronnen, van de constructie zien we bijvoorbeeld ook bij de voorstelling *Kamp van Hotel Modern*. Zij laten in de encenering beelden zien die wij kennen uit de geschiedenis. Mocht de collectieve kennis van het publiek niet even ver gaan, dan zitten er in ieder geval genoeg aanknopingspunten in het documentair beeldmateriaal dat wij allemaal door middel van de woorden *Arbeit Macht Frei* concentratiekamp Auschwitz herkennen. Dit beeldmateriaal wordt gecombineerd met een miniatuurversie van het concentratiekamp die op het toneel is nagebouwd. Hiervan zien we als toeschouwer de constructie. De kunstenaars kruipen over de maquette en bewegen de poppetjes van stof, ijzerdraad en klei alsof het mensen van vlees en bloed zijn. De maquette en de poppetjes worden zichtbaar voor het publiek gebouwd op de speelvloer en geprojecteerd op een groot scherm op de achterwand in het theater. Omdat de realiteit te ernstig is om te tonen wordt ook hier door het tonen van de constructie afstand gecreëerd om het bij het publiek ervaarbaar te maken.

### Tonen van constructie door middel van interviews

Nog een andere vorm om de constructie/ de bronnen te tonen ,die we in het documentair theater, en met name in het zogenoemde verbatim theatre, veel tegenkomen is het letterlijk gebruik maken van het je recordings, van de interviews op het toneel. Het maakproces van de voorstelling; namelijk het verzamelen van (documentair materiaal) informatie wordt letterlijk getoond in de voorstelling. Hier is het letterlijke gebruik van interviewmateriaal uit de werkelijkheid in het theater waardoor het echtheidsgehalte van de voorstelling omhoog gaat en waardoor door het zichtbaar maken van je bronnen, de informatie beter opgenomen kan worden. Dit zien we bijvoorbeeld in de voorstelling *I am my own wife* van Doug Wright gebeuren.

Bij interviews die je gebruikt (verbatim) zijn de overwegingen binnen het maakproces met name dat je zowel de geïnterviewde het gevoel moet geven dat je respectvol met zijn verhaal omgaat en dat je tegelijkertijd dit materiaal zo in moet zetten dat je op een accurate manier de werkelijkheid representeert. Tegelijkertijd moet de maker meer doen dan alleen een weergave van de werkelijkheid in het theater geven; namelijk een nieuwe werkelijkheid creëren, het publiek stimuleren, en eventueel ook vermaken. Door het letterlijk inzetten van interviews uit de werkelijkheid op het toneel, krijgt de interviewer ook een rol in het theater.

### Tonen van de constructie door maker ten tonele te voeren

Het inzetten van de interviewer, of meer algemeen; de maker is een andere vorm van het tonen van je constructie; het tonen van je maakproces op het toneel. De interviewer, in dit geval ook de schrijver, voert ook zichzelf ten tonele om de betrokkenheid mogelijk te maken. Tegelijkertijd legt hij hiermee de link tussen het persoonlijke en het documentaire materiaal. Zijn eigen fascinatie voor het documentaire materiaal (in deze voorstelling biografisch materiaal) wordt letterlijk in de voorstelling verwerkt. Op deze manier is het voor de toeschouwer ook makkelijker om zichzelf in de voorstelling en in het materiaal te herkennen en wordt er een nieuw verband gelegd tussen het documentaire en het persoonlijke. Het dilemma van wel of niet bij de waarheid blijven, of liever gezegd; het dilemma van de combinatie van feiten en fictie wordt opgelost door 1 acteur alle rollen te laten vertolken. Hij pretendeert door deze dramatisering bij voorbaat al niet alleen maar feiten te brengen. Juist door te werken met documentair materiaal kan je het kenmerken van theater, namelijk de theatraliteit en het dramatiseren van gebeurtenissen inzetten; de voorbije werkelijkheid zo echt mogelijk laten zijn kan je binnen het theater versterken door er plausibele details: fictie, aan toe te voegen om zo de ervaarbaarheid voor je publiek te vergroten. Deze fictieve elementen zorgen bij het publiek voor verrassingen. Onverwachte elementen zijn nodig om een publiek alert te houden, en ook dit vergroot weer de ervaarbaarheid.

### Tonen van de constructie door de veelheid aan materiaal te tonen

Vaak zien we materiaal dat in de vorm van een montage is gecomponeerd maar niet de logica heeft van een gesloten eenduidig verhaal. Dit komt omdat er vaak diverse perspectieven getoond worden. Het gaat meer om het gebruik van verschillende theatrale middelen die toewerken naar emotionele intensiteiten die een hier en nu beleving oproepen via de beleving, dan om het begrijpen van alle theatrale tekens.

### **Meer dilemma's van bij het maakproces**

Naast de grote vraag hoe je omgaat met de werkelijkheid binnen het maakproces van documentair theater zijn er andere vragen waar je als theatermaker tegenaanloopt en die juist ook de uitdaging zijn. Ik besprak al de inzet van kenmerken van het theater juist bij het gebruik van documenten in het theater. Ook gingen we in op de inzet van de media, en juist het laten zien van je maakproces dat op diverse manieren mogelijk is. Er zijn nog meer vragen die tijdens het maakproces van documentair theater naar voren komen en juist deze vragen maken het werken met het documentair materiaal in het theater zo'n grote uitdaging; met name omdat er keuzes gemaakt moeten worden die gerelateerd zijn aan de werkelijkheid waarin wij leven waarbij je je als



theatermaker steeds moet verhouden tussen het persoonlijke en het documenteren en tussen het heden en het verleden. Ik bespreek hier een aantal keuzes, die tegelijkertijd de uitdagingen zijn, die gemaakt moeten worden binnen het maakproces van documentair theater:

### Authenticiteit

Zet je het materiaal in als theateraal materiaal of juist als materiaal uit de werkelijkheid: Soms is het echter ook gewenst dat de toeschouwer de indruk krijgt dat hij zit te kijken naar elementen uit de werkelijkheid zelf. In dit geval zal de theatermaker er naar moeten streven om de theatrale elementen een indruk van authenticiteit mee te geven of er dus, zoals eerder besproken, juist voor te kiezen de constructie te laten zien, waardoor het niet meer zozeer gaat om de illusie maar veel meer om de werkelijkheid.

### Andere context

Het verplaatsen van bronmateriaal/ documenten naar een andere context, namelijk die van het theater houdt mij, en veel theatermakers bezig. Er is veel geschreven over het maakproces van documentair theater waarbij het altijd gaat om de vraag hoever je mag gaan in het veranderen van het bronmateriaal. Hoe genereer, selecteer, bewerk je je materiaal als theatermaker? En start je daarbij altijd vanuit dat wat het materiaal wil zeggen of start je vanuit de verbinding die jij als theatermaker met het materiaal hebt? In de geschiedenis zien we dat het meer en meer om de vraag gaat wat de relatie is tussen het document, de maker en de toeschouwer en steeds minder om met theater als middel om een geschiedenis te vertellen of een waarheid te verkondigen. Het theater kan er voor zorgen dat er wrijving ontstaat, dat er spanning ontstaat tussen de ruimte waar het publiek zich bevindt en het toneel. Het theater kan de functie hebben van het publiekelijk maken, het aanspreken van het collectieve geheugen van de toeschouwer, het aanklaarten van onderwerpen en in het debat de laatste jaren komt met name naar voren dat het gebruik van documenten binnen het theater met name ervoor zorgt dat het nieuwe vragen oproept; het in twijfel trekken van dat wat je ziet. Door alleen al het materiaal te verplaatsen uit het domein werkelijkheid naar het domein theater kan je als theatermakers tijdens dit maakproces het materiaal bevragen en nieuwe vragen oproepen. Hierdoor kan de richting, en dat wat je wilde uitdrukken met je materiaal gedurende het proces veranderen.

Een illustratie: Hoe de betekenis van een document kan veranderen door het in het theater te plaatsen zien we in het werk van Janez Janša (Emil Hrvatin) die zijn persoonlijke documenten een aantal weken in een gallery opsloot voor een tentoonstelling. Janez Janša: "If you have documents but you do not carry them on you, then you cannot function normally (...). As a

readymade, a personal document is a work of art, but as an administrative document it serves to identify a certain person in public. When these objects become exhibited works of art, you cannot function as a citizen, because you lose certain basic human rights.”<sup>60</sup>

### Schrijfproces

In detail gaat het meer om vragen als: hoe werk je monologen (van interviews) om tot dialogen? “Verbatim had become a research tool. When Stanfford Clark worked on Caryl Churchill's Serious Money, there was no intention of making it a verbatim play, they only did extensive research talking to people who worked in the city at all different levels. ‘What a verbatim play does is flash your research nakedly. It’s like cooking a meal but the meat is left raw, like a steak tartar. It’s like you’re flashing the research without turning it into a play. The hard thing is to turn it into dialogue, to make the transition between somebody talking to the audience and drama.”<sup>61</sup>

Andere vragen met betrekking tot het schrijfproces zijn; hoe kom je in het vertellen van je verhaal los van het vertellen in het verleden (aangezien al het materiaal uit het verleden komt) en hoe zet je dat om tot actie in het hier en nu? Hoe maak je personages meer dan alleen personen die een mening verkondigen? Hoe geef je ze meerdere karaktertrekken zoals ieder mens die heeft? Hoe blijf je trouw aan je materiaal en creëer je tegelijkertijd een dramatische structuur?

Binnen het maakproces van documentair theater ben je steeds op zoek naar een middenweg tussen een eerlijk beeld geven van de personen over wie je schrijft, een zo nauwkeurig mogelijke weergave van de feiten, maar juist ook het dramatiseren, actualiseren, universeel of juist persoonlijk maken van het bestaande materiaal.

We hebben gezien dat de ervarbaarheid van het thema van de werkelijkheid door diverse zaken die een keuze zijn in het maakproces kan worden vergroot; veel van deze manieren hangen direct samen met het tonen van het maakproces in de voorstelling. Ik zal de bevindingen uit dit hoofdstuk kort illustreren aan de hand van een case studie van het werk van de Libanese theatermaker Rabih Mroué.

Mroué zet de media die zijn publiek kent uit domein werkelijkheid in, in het theater. Letterlijk. Hij toont beelden van de oorlog in Beiroet en plaatst zijn eigen verzamelde persoonlijke archief daar tegenover. Hij werkt voor de televisie en radio en bracht uren per dag door tussen tapes en montage apparaten. Het werd zijn manier van leven waarmee hij vertrouwd raakt. Hij wilde zijn

---

<sup>60</sup> Krefte, Lev. “THE NAME AS A READYMADE” 2008. An interview with Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša, p 16 [http://www.aksioma.org/name/press/interview\\_krefte.pdf](http://www.aksioma.org/name/press/interview_krefte.pdf) (laatst geraadpleegd 19-08-2010).

<sup>61</sup> Forsyth, A., Megson, C., 92

persoonlijke ervaringen integreren in dit gedocumenteerde werk. “In de eerste voorstelling waarin ik video gebruikte in 1998, waren er enkele fragmenten waarin ik aan het publiek beschreef hoe de media werken, bij voorbeeld, hoe je publiciteit gebruikt in politiek en ideologie. Het was een satire, erg cynisch over macht, autoriteit en media.” (Mroué, 2006).

## II.II

### Het gebruik van documentair materiaal in het theater: een case studie

#### Rabih Mroué “We hide behind the archive in order to see us naked”<sup>62</sup>

*“We need documents in art to put them in another context, in another reality where we may question them.”*

Rabih Mroué<sup>63</sup>

Niet per se als het ultieme voorbeeld van documentair theater maar wel als het voorbeeld om als antwoord op mijn hoofdvraag van dit onderzoek te laten zien dat en hoe het theater als vluchtige kunstvorm ingezet wordt om het documentaire gestalte te geven en om mijn stelling kracht bij te zetten dat het tonen van de constructie, van bronnen, de ervaarbaarheid van thema's uit de werkelijkheid (documentair materiaal) vergroot.

De documenten die je nodig hebt om je van de ene plek naar een andere plek te verplaatsen zoals paspoort, visa's, vingerafdrukken etc. is de wereld die de Libanese theatermaker Rabih Mroué (Beirut, Lebanon 1967) onder de aandacht brengt.

Er wordt in het documentaire theater tegelijkertijd gerefereerd naar de geschiedenis, naar het (collectieve) geheugen van de toeschouwer, naar herinneringen, en er wordt opnieuw geschiedenis geschreven door het gebruik van documenten uit de werkelijkheid binnen het theater in te zetten. Deze geschiedenis wordt echter niet vastgelegd en bestaat alleen in het hier en nu van het theater en daardoor is theater aangewezen op de noodzaak van actualisering; het is namelijk alleen verankerd in het hier en nu.

Met name binnen de filosofie speelt de vraag of het verleden wel bestaat of dat het niet meer bestaat maar meer en meer in herinnering geroepen wordt. Tegenover het geheugen staat het vergeten en dit brengt me bij Rabih Mroué die zijn documentair materiaal; zijn archief, beschouwt als een ‘invented memory’ (verzonnen, door hem zelf uitgevonden geheugen) dat hij wil delen met zijn publiek om het vervolgens zelf te kunnen vergeten; *“I will uncover some parts of my archive, hoping that by making it public I can get rid of its weight. This will be my attempt to destroy a memory that doesn't know how to erase itself”*<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Text from Rabih Mroué's lecture-performance *Make me stop smoking*. Frascati, January 17, 2009.

<sup>63</sup> Uitspraak van Rabih Mroué als antwoord op mijn vraag: Why is it important for you to use documents in art? tijdens de workshop: The document as a performance and the performance as a document. Rits, Brussel. 20 Oktober 2010.

<sup>64</sup> Mroué about *Make me stop smoking* in: Interview with Rabih Mroué: 19 September 2006 [Da...nce](#)  
*DA price of asparagus in the kingdom of Belgium, sports, media and sciNCE*

Rabih Mroué is een van de opkomende internationale artiesten van tegenwoordig uit het Midden Oosten. Zijn werk relateert aan het Midden Oosten en daagt het stereotype beeld dat daarover bestaat uit. Hij neemt in zijn theater geen politiek standpunt in maar laat zijn publiek de historische en politieke context zien en toont tegelijkertijd zijn persoonlijke archief. Op deze manier bevraagt hij de definities van theater en theatraliteit en de relatie tussen de performers, makers, het materiaal en het publiek. Hij koppelt het persoonlijke aan het documentaire en maakt gebruik van het hier en nu van het theater om gebeurtenissen uit het verleden bij zijn publiek ervaarbaar te maken. Hij doet dit onder andere door zijn bronnen te tonen. Door te kiezen voor het medium van theater om het documentaire materiaal gestalte te geven dwingt hij zichzelf en zijn toeschouwers om te gaan met de actualiteit van het documentair materiaal in het hier en nu van de voorstelling/ de performance.

De zoektocht begint bij Mroué altijd bij documenten. Hij maakt foto's en verzamelt documenten rondom een onderwerp. Hij gebruikt actuele documenten om te begrijpen hoe berichten de wereld in komen. Hij bevraagt de documenten op het niveau van geldigheid en de reconstructie van de werkelijkheid. Hij deelt zijn persoonlijke archief. Dit archief is op hetzelfde moment een universeel archief met oorlogsbeelden die we allemaal kennen via de media. Hij maakt hier gebruik van het collectieve geheugen van het publiek. Hij toont materiaal waardoor hij zichzelf als het ware verstoppt, maar juist door het tonen van het materiaal laat hij zichzelf volledig zien. Hij introduceert met name het huidige politieke klimaat van Libanon. En terwijl hij dat doet plaatst hij zichzelf er midden in. In zijn lecture-performance *Make me stop smoking* uit 2006 start hij als volgt:

*"I have been collecting worthless material for almost ten years now, taking good care arranging it, documenting it, indexing it, and preserving it from any possible damage. This material is constituted of cut outs from local newspapers, photographs, interviews, news stories, excerpts from television programs, objects and other things... Today I possess what resembles an archive, or let's say I possess a real archive that relates only to me: a kind of added memory that occupies different corners of my domestic space, despite the fact that I do not actually need. It is an invented memory that is exhausting me, and which I cannot liberate myself from. For this reason, I will uncover some parts of my archive, hoping that by making it public I can get rid of its weight. This will be my attempt to destroy a memory that doesn't know how to erase itself."*

Hij toont zijn archief (beelden zoals we die letterlijk uit de werkelijkheid, via de media, kennen) aan het publiek omdat het hem ontbreekt aan woorden om de oorlog te representeren. Hij toont bijvoorbeeld een video waarin we het geweld in de straten van Libanon zien. Tegelijkertijd blijft hij erg kritische over zijn eigen positie en de manier waarop hij de oorlog representeert. Hij verontschuldigd zelfs voor het medium (PowerPoint) waarmee hij werkt. Ook verontschuldigt hij

zich voor alles wat hij wel, en alles wat hij niet gedaan heeft om de oorlog te stoppen. Op deze manier creëert hij een basis voor een dialoog, maar ook een opening voor het naast elkaar plaatsen van diverse werkelijkheden en confrontaties van die werkelijkheden. Hij toont zijn materiaal vanuit een persoonlijk perspectief. Hij gebruikt details en of de beelden nou echt zijn of niet, ze zouden in ieder geval echt kunnen zijn. Hij past fictie elementen toe aan de non-fictie. De performance is een reflectie op de betekenis van een archief van documenten.

## Maakproces

Over het maakproces van *Make me stop smoking* zegt Mroué:

*“I started from a specific question: Why do I collect materials such as cut outs from local newspapers, photographs, interviews, news stories excerpts from television programs, written ideas, proposals for performances, objects, press articles and other things; and keep them for years and years without me knowing why I am doing this task. Is it a fear of the future or, in another term, a fear of death? Death has the ability to destroy all principles. Hence, it has the capacity to threaten every archival desire.*

*In this performance, I reveal part of my personal archive and I talk about them and as I do, I go through the history of Lebanon and its war. These materials are still sketches, untreated and even raw. They show my weakness and idleness in a city that is still living its wars, a city that gives its back to future. So why still insist on collecting materials for the 'non-future'.*

*While talking about my archive, words starts to betray me, hesitating and stumbling between my lips. I am not longer able to finish any project. I start one and then I leave it unfinished, and go to another one until I discover that it is not worth it to continue working on it, so I move again to a new one and so on so forth. I waver and get lost.”<sup>65</sup>*

Omdat hij zelf geen duidelijke antwoorden heeft, hij roept ook bij het publiek vragen op over de geschiedenis en de politieke wereld waar we in leven. Er is iets buiten de muren van het theater dat een perspectief over de geldigheid van het theater produceert, namelijk performance theorie. Mroué houdt in deze voorstelling een monoloog die dient als een zelfreflectieve modus waarin hij ook het theater kritisch onder de loep neemt. Doordat Mroué zichzelf in een setting zet die refereert, of in ieder geval doet denken aan de werkelijkheid, namelijk een lezing (hij noemt het ook een lecture-performance) bevraagt hij op deze manier zowel de werkelijkheid als het hier en nu van het theatre om het over deze werkelijkheid te hebben.

Is er een theatrale wereld die verschillend is dan de wereld van de toeschouwers? Theatraliteit bestaat door de spanning tussen het hier en nu en het daar (van het documentaire materiaal) aan

---

<sup>65</sup> Workshop Mroué; *The document as a performance, the performance as a document*, oktober 2009.

de andere kant. Hier zien we dus dat juist de schijnbare tegenstelling van het gebruik van documentair materiaal in de vluchtige kunstvorm van theater, de kracht is en zorgt voor theatraliteit en de manier is om de actualiteit door te laten klinken. Het gebruik van technologie kan theatraliteit benadrukken. Het benadrukt het hier en nu en toont de constructie waarmee we beelden en informatie (uit de werkelijkheid) in het theater in kunnen zetten. De zintuigen worden geprikkeld en naast het waarnemen worden we gedwongen om naast het ervaren ook op onze ervaring te reflecteren en een kritische, en actieve houding te ontwikkelen; omdat we moeten onderscheiden wat we zien en ervaren in het hier en nu van het theater en tegelijkertijd in het materiaal dat de maker ons toont; in de intermediale ruimte. Dit is alleen mogelijk in het theater.

Het is ook juist dit hier en nu van het theater, in combinatie met de performativiteit van theater, in combinatie met de inzet van documentair materiaal, die Mroué zo interesseert en die gebruikt wordt door hem om de actualiteit te bevragen en tegelijkertijd ervaarbaar te maken voor het publiek: *"Its all about the connection to the present time of the performance and the relation of this time of co-presence with the audience and with the other participants in creating the meaning of the event to which we are convened. Co-presence, the fact of relating stories and events, of assembling them, as in a collage whose semantic unity is not necessarily prescribed, allows for the unfolding of the unknown, of the interstices at the heart of the givens in reality. The work takes place in the present: it imparts information gathered from the past, but with a view to rendering such remains of the past as actuality, as something new."*<sup>66</sup>

Het performatieve element is essentieel om het materiaal tot kunst te maken; de gedachten moeten openstaan voor nieuwe bevindingen. Het werk van Mroué laat een wereld zien die niet lijkt op conventionele systemen van denken. Niet lineair; maar zoals we dat veel zien wanneer documenten in het theater worden ingezet; gemonteerd; gefragmenteerd. De huidige wereld; de gemediatiseerde werkelijkheid wordt gecombineerd met het tonen van zijn artistieke werk. Dit levert vragen op over de relevantie van artistiek werk in een wereld waar de werkelijkheid zelf een encenering is geworden; een wereld die zelf bijna speculatief, in de zin van; denkbeeldig is geworden. De wereld die de media ons tonen laat chaos en rampen zien. Het beeld van de wereld dat de media ons geven is bijna spectaculairder dan de wereld die de kunsten ons tonen.

Mroué laat in zijn werk diverse verhaallijnen zien; hij toont de geschiedenis, hij toont de werkelijkheid zoals we die kennen en hij toont zijn persoonlijke materiaal. Hij laat hiermee de kracht van het verhaal zien, dat waar juist theater zo geschikt voor is. De impact van woorden, beelden en communicatiekanalen waarmee we informatie uitwisselen. Hij toont manieren van geschiedschrijving en laat zien dat de manier waarop de geschiedenis verteld wordt op zichzelf ook al een manier van fictie kan zijn, ook al wordt het gebaseerd op feiten.

---

<sup>66</sup> Idem

Ook zet Mroué het collectieve geheugen van de toeschouwer in. Hij laat aspecten van gebeurtenissen weg en juist in hun afwezigheid worden ze in het theater aanwezig. Hij vertelt dat hij een beeld over de oorlog wil laten zien maar dat het te gruwelijk is om te laten zien en daarom heeft hij besloten het niet te laten zien. Maar dat wat niet getoond wordt is er wel, denkbeeldig. We proberen het te vergeten; je zou kunnen zeggen; bewust geheugenverlies om de geschiedenis vanuit een totaal andere houding te herontdekken; het verleden te herlezen met de ongeremde en onschuldige nieuwsgierigheid van een kind. De menselijke geschiedenis niet langer als een set van antwoorden te beschouwen die het heden moet verklaren of model moet staan voor de hedendaagse wereld, maar juist de werkelijkheid van de hedendaagse wereld opnieuw durven bekijken.

Het theater geeft juist door het kenmerk van het hier en nu de mogelijkheid om te activeren, om bezig te zijn met de werkelijkheid (buiten het theater) in het hier en nu, in de zogenaamde 'present time'. Dit performatieve aspect zorgt ervoor dat we afstand kunnen nemen; Als we gebeurtenissen uit de werkelijkheid in het theater actief maken en als het ware tot leven brengen in het theater, zijn we in staat om andere perspectieven te zien; nieuwe verklaringen te hebben en dus met een open, kritische houding te kunnen kijken naar de gebeurtenissen uit de werkelijkheid. Dat we dit kunnen wil zeggen dat het tijdens de voorstelling gelukt is, juist door het actueel te maken en in het hier en nu te laten plaatsvinden, om het te ervaren. Mroué doet dit in zijn werk en presenteert het documentair materiaal zo complex als het in werkelijkheid is. Hij stort hiermee zowel de maker, als de toeschouwer, als het materiaal in een nieuw hier en nu, nog steeds gebaseerd op het documentaire dat we kennen uit de werkelijkheid. In een interview met Marjolijn van Heemstra zei Mroué: *"Ik kan iedereen aan het huilen maken met een stuk over de burgeroorlog, maar ik wil geen emotioneel theater. Ik wil afstand, ruimte om na te denken. Ik heb liever dat het publiek de oorlog overdenkt dan dat het erom huilt."* Heemstra voegt daaraan toe: Het laatste beeld uit het persoonlijke archief is de korrelige oude videoboodschap van Wafaa, een knappe jonge vrouw die opgewekt haar afscheidsrede uitspreekt voor ze straks als martelaar zal sterven. Ooit, zegt Mroué, zal hij aan de hand van dit fragment een film maken. Niet over Wafaa's politieke drijfveren of over haar gruwelijke daad. Maar over iets wat vreemd genoeg het meeste opvalt in de bizarre video, haar glimlach, de mooiste die hij ooit zag.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Interview Marjolijn van Heemstra in het kader van Mightysociety, 17 januari 2009, Amsterdam <http://www.powerofculture.nl/nl/actueel/2009/februari/rabih-mroue> (laatst geraadpleegd 19-08-2010).



### III REFLECTIE

Nu we uitgebreid in zijn gegaan op het maakproces van documentair theater zal ik in dit hoofdstuk reflecteren op de bevindingen over het maakproces in het licht van het huidige discours rondom het documentaire theater. In dit discours komt naast de vraag waar de drang vandaan komt om documenten in het theater in te zetten steeds het spanningveld tussen het documentaire en het theater naar voren. We kunnen constateren dat een groot deel van de drang om documentair materiaal in het theater in te zetten voortkomt uit de gemediatiseerde wereld waarin wij leven. Doordat deze wereld een encenering op zich is geworden en alle informatie via media beschikbaar is (of in ieder geval lijkt) biedt het theater, met haar performativiteit en bestaansrecht in het hier en nu, uitkomst. Ik zal de inzet van documentair materiaal in het theater als vluchtig medium onder de loop nemen met daarbij de focus op- en de consequenties van de gemediateerde wereld waar we nu, anno 2010, in leven. De hoofdvraag binnen dit hoofdstuk is daarbij: wat is de invloed van de gemediatiseerde wereld op het documentair theater en wat zijn de gevolgen van deze wereld voor het documentair theater?

Werken de maakstrategieën en uitdagingen nog wel zo sterk als ik in het vorige hoofdstuk beweerde nu documentair theater een ander doel heeft gekregen dan in de jaren zestig? Werkt het zichtbaar maken van de constructie echt nog wel als kritische blik zoals die in de tijd van Brecht werkte en zorgt het tonen van je bronnen in het hier en nu voor een grotere ervarbaarheid van het onderwerp bij de toeschouwer?

#### **De invloed van de gemediatiseerde wereld**

Documentair theater ontstond in tijden van crisis, om dat wat niet besproken werd, bespreekbaar te maken. Op deze manier konden zaken uit de realiteit op het toneel worden getoond en hadden theatermakers getuigen in de vorm van publiek. Veelal werd documentair materiaal ingezet om kwesties uit de samenleving bespreekbaar te maken. Natuurlijk zijn er inmiddels vele andere middelen (media) om kwesties en ideologieën bespreek te maken, maar is het niet zo dat er zoveel informatie bij ons binnen komt dat er voor het theater een rol weg gelegd kan zijn om weer grip te krijgen op deze wereld? Proberen we niet juist door middel van theater grip te krijgen op de huidige gemediatiseerde cultuur en samenleving?

*“Bestond er gedurende een bepaalde periode een dialectisch spel tussen de theatervorm en de vorm van het reële, tegenwoordig is er een spel tussen de pure en lege vorm van het theater en de pure en lege vorm van het reële. De illusie is verbannen, de scheiding tussen toneel en zaal opgebeven, het theater daalt af naar de straat en het leven*

*van alledag, het pretendeert de hele realiteit te omvatten, erin op te gaan en het tegelijkertijd om te vormen. Groter paradox is niet denkbaar.”*<sup>68</sup>

Is het niet juist deze nieuwe werkelijkheid waar het theater tegenwoordig zijn kracht aan ontleent? Meer nog dan aan de illusie? En is het niet juist het theater dat met de actualiteit van deze hedendaagse werkelijkheid om kan gaan? Het theater biedt een nieuwe relatie met de werkelijkheid en is daardoor in staat op een andere manier naar de werkelijkheid te kijken.

Blokdijk schrijft: *“Van kunstenaars wordt verwacht dat zij de werkelijkheid op zich af laten komen, dat zij alles wat ze horen en lezen en zien en voelen en ruiken en proeven door zich heen laten gaan en daarover nadenken. Om vervolgens een andere, fictieve werkelijkheid te scheppen, die op de een of andere manier toch op de werkelijkheid lijkt. In dat andere van die andere werkelijkheid ligt de kijk van de kunstenaars op de werkelijkheid besloten.”*<sup>69</sup> Maar wat als die fictieve werkelijkheid dezelfde is als de werkelijkheid die we kennen van buiten de muren van het theater? Als kunstenaar moet je de werkelijkheid weten te doorgronden en de kijk op de werkelijkheid die gecreëerde fictieve werkelijkheid besloten ligt, minstens zo complex tonen. Ik voeg daaraan toe dat theatermakers dit op zo’n manier moeten tonen dat het publiek in staat is het verschil tussen deze twee werkelijkheden te doorgronden, of beter gezegd; dat zij kunnen waarnemen dat er verschillen zijn tussen feiten en fictie. Het gaat er hierbij niet zozeer om dat ze kunnen zeggen wat waar is en wat niet. Het gaat niet om de waarheid; het gaat erom een nieuwe relatie met de werkelijkheid aan te kunnen gaan. De visie van de kunstenaar op de werkelijkheid moet zorgen dat de toeschouwers de gebeurtenissen uit de werkelijkheid herkennen. Tijdens het maakproces komt daarom voortdurend de vraag terug hoeveel werkelijkheid je in je werk op moet nemen om het vergelijkingsproces op gang te zetten.

*“In de laatste decennia heeft de mediamanie het theater onberroepelijk aangetast. De podiumkunsten zijn het slachtoffer geworden van de orkaan van beelden die via de dominante en overal aanwezige massamedia zijn binnengedrongen, de grote verhalen en ideologieën zijn ontmanteld, de jongerencultuur is veel duidelijker op de voorgrond getreden, de podiumkunsten verloren de illusie dat ze onmiddellijk konden ingrijpen in de maatschappelijkereality, de schematische (marxistische) analyse die Brecht nog maakte van de productieverhoudingen is compleet achterbaald, de cybercultuur heeft zijn intrede gedaan, enz. Meer nog, de context is zo complex geworden en de manipulatie zo groot dat de richting waarin het engagement moet gaan, hoogst onduidelijk is; het besef is toegenomen dat het uitzicht op directe maatschappelijke verandering vrij naïef is.”*<sup>70</sup>

Maar juist in deze wereld is het de kunst om in het documentair theater gebruik te maken van die (massa)media en de kracht te ontfemen aan de werkelijkheid in plaats van aan de illusie. Hans Ties

---

<sup>68</sup> Baudrillard, Jean (1983). *De fatale strategieën*. Amsterdam: 95

<sup>69</sup> Blokdijk in; Sonnen, A., Vuyk, K., Mineur, F., & Kattenbelt, C. (2005), 82-108; 82.

<sup>70</sup> Blokdijk in; Sonnen, A., Vuyk, K., Mineur, F., & Kattenbelt, C. (2005), 82-108.

Lehman benadrukt in *Postdramatic Theatre*<sup>71</sup> de verhevigde ervaring van de werkelijkheid. Hij beschrijft de echtheid van theater en de voorstelling als gebeurtenis. *“The experience not between form and content, but between, real contiguity (connection with reality) and staged construct. It is in this sense that postdramatic theatre means: theatre of the real.”*<sup>72</sup>

Binnen het documentair theater weet de toeschouwer vaak niet meer weet of hij moet reageren op dat wat er op het toneel te zien is als fictie of als feit (realiteit); dit zien we ook in het postdramatisch theater: *“The question of where exactly the moveable border between theatre and everyday reality runs in the course of a performance appears often enough as a problem and thus an object of theatrical design in postdramatic theatre. (...) In forms of theatre that are closer to performance this (aesthetic) distance of the spectator is shaken in a more or less noticeable and provocative way.”*<sup>73</sup>

Vaak krijgt het gebruik maken van documentair materiaal een postdramatische vorm in het theater. Ook hier zien we weer de kracht van het hier en nu van het theater om documentair materiaal in te zetten; Postdramatisch theater is het theater van het hier en nu; ‘of the present’<sup>74</sup> *“We make do with understanding this presence as something that happens of the real, of the fact to no fictive illusions are created”* Het inbrengen van de werkelijkheid in het theater werd vroeger alleen gethematiseerd doordat er fouten werden gemaakt in de performance en de werkelijkheid die we kennen van buiten het theater per ongeluk naar voren kwam (bijvoorbeeld de acteur die spreekt in plaats van het personage).<sup>75</sup> In het documentair theater zien we deze inbreng van de werkelijkheid juist voordurend en zet ons idee over feit en fictie en over manieren waarop we in de huidige samenleving met informatie en communicatie omgaan op losse schroeven.

## **De kritische blik door het zichtbaar maken van de constructie; een vergelijking met Brecht**

Is er na het vormingstoneel van de jaren ‘70 en het ideologiekritische theater in het begin van de jaren ‘80, ook in de jaren ‘90 nog een erfgenaam van de kritische theatertraditie en van het Brechtiaanse theater? Deze vraag moet natuurlijk veel grondiger bekeken worden dan dat ik nu doe maar aan de oppervlakte lijken er aspecten van dit Brechtiaans theater tegenwoordig terug te vinden te zijn in het documentair theater. Het publiek wordt uit de illusie gehaald en er wordt getoond hoe de constructie in elkaar zit; er wordt een kritische blik getoond die de toeschouwer uit de illusie van het theater trekt.

---

<sup>71</sup> Lehmann, H. (2008). *Postdramatic Theatre*. Routledge, London and New York. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby.

<sup>72</sup> Idem, 103.

<sup>73</sup> Idem

<sup>74</sup> Idem, 143.

<sup>75</sup> Idem, 101.

Al eerder gaf ik het voorbeeld van het werk van Carina Molier. Zij noemt haar werk reality theater. Haar theater gaat over de realiteit, verhoudt zich direct tot de realiteit, begeeft zich soms zelfs in de realiteit. Zij gaat in haar werk de confrontatie aan met de realiteit en levert door het aanwezig laten zijn van die realiteiten commentaar op de realiteit. Toch is dit theater geen Brechtiaans theater waar theatrale vervreemdingstechnieken ingezet worden om publiek er van bewust te maken dat wat het als realiteit ervaarde in feite een constructie is, een valstrik die ons het zicht ontnemt op de ware aard van de werkelijkheid. Molier nodigt het publiek uit om realiteit als theater te zien en theater als realiteit.

In de gemediatiseerde samenleving werkt het zichtbaar maken van de constructie op een andere manier als kritische blik zoals die in de tijd van Brecht werkte. Het zegt meer over de werkelijkheid waarin wij leven en laat zien dat we theater nodig hebben om daar grip op te krijgen, meer dan dat het zoals in de tijd van Brecht een kritische blik leverde op het theater dat voornamelijk uiting van de illusie. Het biedt tegenwoordig een kritische blik op de werkelijkheid als geënceneerde voorstelling. Theater vraagt meer van de eigen verbeelding dan film van de toeschouwers vraagt. Dit zorgt voor nieuwe verhoudingen tussen het materiaal en de toeschouwer.

Hoe zijn nieuwe vormen verbonden met de traditie van het politieke theater zoals Brecht dat ten tonele bracht? In *Een voorwoord dat een naschrift is*<sup>76</sup> schrijft Marianne van Kerkhoven dat Philip Auslander van mening is dat: *“in een maatschappij geregeerd door de marketwetten en gestructureerd door de media het theater niet meer in staat is een vrijplaats te zijn die zich aan de sociaalideologische invloeden kan onttrekken en aan een politiek ‘tegen–denken’ gestalte kan geven”*.

Tegenwoordig is de vraag of het politieke theater in de vorm van Brecht nog wel op dezelfde manier werkt. De interruptie heeft tegenwoordig een ander effect en daardoor ook een andere betekenis gekregen. In onze huidige samenleving. *“Daar waar in de jaren ‘60 en ‘het theater de straat op ging, wordt nu de straat binnen het theater gebaald: rappers, hiphoppers, breakdancers, graffitijsputers veroveren de scène. Maar de straat van nu is niet meer die van de betogers, de arbeiders, de vredesactivisten, de milieustrijders uit de jaren 60 of 70, maar die van de zgn. marginalen, de migranten, de misdeelde jongeren, de daklozen en hun cultuur.”*<sup>77</sup> aldus Marianne van Kerkhoven. Zijn er tegenwoordig nieuwe structuren en nieuwe vormen van theater die hetzelfde effect bereiken bij het publiek? Heiner Müller schreef dat ‘de documentering van het leven van anonieme personen (gewone mensen) in een postnihilistische cultuur het centrale onderwerp voor kunst’ is, maar in zijn referaat opgenomen in deze bundel

---

<sup>76</sup> Opsomer, G., Kerkhoven, M.van, (red.) (1997). *Van brecht tot bernadetje; wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?* Tin/ Vlaams theater instituut/ theaterfestival Vlaanderen, 6

<sup>77</sup> Idem

wijst o.a. Paul Pourveur erop dat ook de geschiedenis van de kleine man (cf. de human interest-uitzendingen op diverse tv-stations) ‘een product’ geworden is, m.a.w. gemediatiseerd, gecommercialiseerd, gerecupereerd wordt. Hoe kan het theater vandaag nog een politiek effect hebben en verhinderen dat dat effect vernietigd wordt? Voor ‘nieuwe gedachten’ zullen ‘nieuwe vormen of strategieën’ bedacht moeten worden. Een populaire vorm is het documentaire in het theater waarbij we de constructie van het document als materiaal in het theater, in het hier en nu van het theater tonen.<sup>78</sup>

In het huidige discours zijn ook de vragen veranderd. Het gaat minder om de vraag documentair, of bijvoorbeeld politiek theater is; het gaat erom wat theater documentair of politiek maakt. Het zijn vragen naar de werkelijkheid van de theatrale gebeurtenis. Dit heeft alles te maken met de geënceneerde werkelijkheid waarin wij leven die om er grip op te krijgen, een beroep doet op het theater; want juist binnen dit theater kan de werkelijkheid als encenering weer zichtbaar worden gemaakt. Dit theater maakt gebruik van dramatiseren en tonen van de constructie van de inzet van documentair materiaal in het hier en nu van het theater om de ervaarbaarheid bij de toeschouwer te vergroten.

### **Een breder kader: existentialisme; de noodzaak om het grote verhaal van de mensheid te schrijven**

De noodzaak om van de grote of kleine menselijke geschiedenis een coherent geheel te maken, om het grote verhaal van de mensheid te schrijven, blijft een ideaal. De gebeurtenissen uit de menselijke geschiedenis worden veelal in verbanden gebracht of geforceerd en zijn verondersteld om het ideale antwoord te geven op de zin van het leven. Wat doen we hier op aarde? Is onze aanwezigheid hier en nu zuiver toeval of is er een bepaald doel aan gekoppeld?

Dit menselijk verhaal wordt ook constant herschreven. Hoofdstukken verdwijnen of worden toegevoegd, afhankelijk van nieuwe ontdekkingen, nieuwe archeologische vondsten. Dit verhaal heeft wel een begin en een midden maar nog geen epiloog. Indien de epiloog er zou zijn, dan zouden we hier niet zitten zoeken naar de zin van de dingen: met andere woorden en meer

---

<sup>78</sup> Uiteraard kan theater dat volop inspeelt op irrationele impulsen, zonder kritische distantie uit te lokken, ook een grote politieke werking hebben. Brecht hekelde de hypnotiserende werking van de kunsten en toch zijn er vandaag vele geëngageerde voorstellingen die niet in eerste instantie werken op redelijke distantie, maar op de hypnose of trance van een publiek; die theater niet hoofdzakelijk als wapen, Gestus of instrument gebruiken, maar als ongestructureerde brute materie; die niet uitgaan van een rationele strategie, maar van irrationele anarchie. De Hoeksteen (Gerardjan Rijnders in de versie van Discordia), waar onder de oppervlakte van het entertainment geen redelijke politieke strategie of dramaturgie schuilgaat, maar een onredelijke leegte of een radicale banaliteit. Vaak is het tonen van de onredelijkheid van het banale of het gewichtloze belang, efficiënter in politiek opzicht, dan een redelijk opgezette strategie. Zo zijn proeven van onrecupereerbare en ongestructureerde esthetiek efficiënter in politiek opzicht dan recyclage van Brecht-didactiek.

specifiek voor vandaag: de zin van theater, de zin van de aanwezigheid van kronieken in het theater, de zin van de afwezigheid van politiek theater. Elke eeuw benadert de menselijke geschiedenis op een specifieke manier. De geschiedenis, of een deel ervan, wordt vaak herschreven in functie van de grote vragen van het moment.

Volgens Paul Pourveur is de reconstructie van het verleden één van de belangrijkste bezigheden – een bezetenheid die soms uitmondt in prestigieuze, haast megalomane projecten rond klassieke toneelstukken. Maar kan dit niet ook juist door middel van het inzetten van documenten, door deze in een context te plaatsen waarin actualisatie noodzakelijk is en waardoor we opnieuw een kritische blik van de toeschouwer kunnen bereiken?

Het documentaire theater is mijns inziens dan ook meer een theater van mogelijkheden, het schrijven voor documentair theater is het schrijven van een tekst over mogelijkheden. Dat wat zou kunnen zijn in een werkelijkheid die is.

Voor verschillende theatermakers is het gebruik van actuele elementen uit de samenleving een poging van de theatermakers om het theater uit haar gemarginaliseerde kunstpositie te halen en de communicatie met het publiek, de samenleving weer aan te gaan. Deze theatermakers willen midden in de samenleving staan. Hoe kun je in het theater iets zeggen over de maatschappelijke werkelijkheid? Een voorstelling die nu van betekenis is zal eerder vragen opwerpen dan antwoorden geven.

Documentatie belooft transparantie en een bijna utopische notie van informatie. Het discours dat lijkt te gaan over wat wel en wat niet documentair theater is, gaat naar mijn idee eigenlijk meer over de manier waarop we elkaar van informatie voorzien in de huidige maatschappij. We bepalen voor elkaar welke informatie beschikbaar is en welke niet. En in veel gevallen in onze gemediatiseerde maatschappij bepalen we dat alle informatie beschikbaar is, via diverse media kanalen, of we dat als individu nou willen of niet. De complexiteit van de gemediatiseerde werkelijkheid, die een encenering op zich is geworden, kan door middel van theater worden bevraagd en ervaarbaar worden gemaakt. Deze werkelijkheid wordt versterkt door de inzet van de media die we kennen uit de werkelijkheid en door het tonen van onze documentaire bronnen in de nieuwe theatrale werkelijkheid die alleen in het hier en nu bestaat wordt de actualiteit van de wereld waarin we leven waarneembaar.

Documentair theater is door het beschrijven van de wereld waarin wij leven, en door tegelijkertijd deze werkelijkheid in het theater weg te laten (het bestaat namelijk enkel in het hier en nu), in staat om de wereld waarin wij leven; het system, te bekritisieren. Documentair theater stelt vragen bij- en compliceert het begrip van het documentaire en de werkelijkheid en wat het betekent om

in een gedocumenteerde wereld t leven. Documentair theater is zo krachtig omdat het ook het theater zelf bevraagt; het tracht de manieren waarop wij informatie overbrengen en uitzenden te bekritisieren en te bevragen, zowel in de werkelijkheid als in theatrale settings.

## VI

### CONCLUSIE EN DISCUSSIE

#### Conclusie

In deze scriptie heb ik onderzoek gedaan naar documentair theater en het maakproces van documentair theater in relatie tot de ontologie van theater als vluchtige kunstvorm centraal om op deze manier de uitdagingen voor theatermakers om met theater als (kunst)vorm het documentaire te benaderen inzichtelijk te maken. Theater, waarin het gaat om *nu of nooit*, namelijk; niet vastgelegd en alleen bestaansrecht in het hier en nu, staat op gespannen voet met het documentaire, waarbij het gaat om dat wat op een bepaald moment in *het verleden* is vastgelegd. De grootste uitdaging voor theatermakers, en daarmee de kracht van het documentair theater, zit hem in dit spanningsveld tussen het vastgelegde verleden en het hier en nu van het theater.

Documentaire theatervoorstellingen hebben ongeacht de vorm waarin ze gegoten zijn één aspect onomstotelijk gemeen. Het onderwerp komt voort uit een of meerdere elementen uit de werkelijkheid. Het theater is de plek bij uitstek om het documentair materiaal in een andere context plaatsen om op deze manier te reflecteren op de werkelijkheid. Dit blijkt nauw samen te hangen met het feit dat we in een gemediatiseerde wereld leven. Juist omdat we in de wereld gebombardeerd worden met informatie en diverse beelden van de waarheid, kunnen we kunst gebruiken om een reactie te geven en de wereld te bevragen.

Als vluchtig fenomeen is theater als geen andere kunst verankerd in de actualiteit van het hier en nu en is het aangewezen op de noodzaak tot actualisering. Dit betekent niet zozeer dat theater direct naar de actualiteit zou moeten verwijzen, maar veeleer dat het de actualiteit direct op zich zou moeten laten inwerken en in zich laten doorklinken. Theater wordt niet gemaakt voor de eeuwigheid, maar juist voor de absolute tegenwoordigheid van het hier en nu.

De transparantie van het thema van de voorstelling in relatie tot de werkelijkheid wordt hier besproken mede als middelen die theatermakers inzetten om thema's die uit de werkelijkheid komen ervaarbaar te maken.

Het laten zien van je bronmateriaal, het laten zien hoe je de illusie opbouwt is iets dat we vaak tegenkomen in het documentaire theater. Juist omdat de werkelijkheid wordt verborgen achter beelden van het spektakel zelf hebben we de realiteit van de ontmoeting tussen performer en toeschouwer nodig om de gemediaseerde encenering van de realiteit zichtbaar te maken.

Theater dat gaat over de mens en dus over de relatie tussen het documentair materiaal, de maker en de toeschouwer, de performativiteit en de kunstvorm die zich kenmerkt door zijn vluchtigheid



zijn kenmerken van theater die nodig zijn om het documentaire gestalte te geven. Omdat theater gekenmerkt wordt door performativiteit en een intermediale ruimte, is het bij uitstek een medium dat de gemediatiseerde maatschappij en de gemediatiseerde toeschouwer zichtbaar kan maken en kan reconstrueren, alsmede het tonen van de constructie (van zowel het documentair materiaal als van de illusie van theater) en daarmee de ervaarbaarheid van deze wereld, door middel van het theater kan vergroten.

Uit diverse dilemma's voor theatermakers binnen het maakproces komt naar voren dat juist het tonen van dit maakproces in het eindproduct, oftewel; het tonen van de constructie; het tonen van je bronnen, de transparantie, en daarmee de ervaarbaarheid (van de werkelijkheid, en van het onderwerp van de voorstelling) vergroot. De kritische blik werkt anders dan in de tijd van Brecht; toch zorgt ook binnen het documentair theater de afstand die ontstaat door het tonen van de constructie ervoor dat de ervaarbaarheid wordt vergroot.

In het huidige discours spelen vooral vragen naar de werkelijkheid van de theatrale gebeurtenis. Dit heeft alles te maken met de geënceneerde werkelijkheid waarin wij leven die om er grip op te krijgen, een beroep doet op het theater; want juist binnen dit theater kan de werkelijkheid als enscenering weer zichtbaar worden gemaakt. Dit theater maakt gebruik van dramatiseren en tonen van de constructie van de inzet van documentair materiaal in het hier en nu van het theater om de ervaarbaarheid bij de toeschouwer te vergroten. Ook in het documentaire theater komen we binnen het maakproces vaak de strategie tegen van het tonen van de illusie, in plaats van het verbergen van de illusie. Documentair theater is zo krachtig omdat het ook het theater zelf bevraagt; het tracht de manieren waarop wij informatie overbrengen en uitzenden te bekritisieren en te bevragen, zowel in de werkelijkheid als in theatrale settings.

De kracht van het documentair theater zit hem juist in het spanningsveld dat er is tussen het documentaire en de inzet van dit documentaire binnen het theater als vluchtige kunstvorm waardoor aan documentair materiaal gestalte wordt gegeven op een manier waarbij (juist door die vorm van theater) de noodzaak tot actualisering van dit documentair materiaal direct aanwezig is.

## **Discussie**

De conclusies die ik verbind dit onderzoek zijn grotendeels gebaseerd op literatuuronderzoek, gesprekken met theatermakers in de praktijk, workshops van diverse theatermakers en deels op observaties en eigen ervaringen. Met name mijn eigen observaties en eigen ervaringen als theatermaker verdienen (vervolg)toetsing en onderzoek om de validiteit te vergroten. Het

spanningsveld tussen het hier en nu van het theater en de inzet van het documentaire binnen deze vorm kan nog verder onderzocht worden om de beargumentering nog concreter en strakker te maken. Een beknoptere beargumentering is gewenst. Tevens kan een begrip als *de kracht* van documentair theater dan concreter worden uitgewerkt. Door middel van meer praktijkonderzoek kunnen bepaalde theorieën verder worden geanalyseerd. Ik ben me er van bewust dat ik binnen dit onderzoek niet altijd de rol van academicus heb vastgehouden, maar soms tegelijkertijd in de rol van theatermaker heb gezeten. Een objectiever onderzoek naar mijn eigen ervaringen in de praktijk en een analyse daarvan door andere theaterwetenschappers zou daarom gewenst zijn.

Dit onderzoek heeft een groot inzicht gegeven in het huidige discours van documentair theater en bespreekt daarbij tevens de invloed van dit documentair theater in de gemediatiseerde wereld waarin wij leven. Omdat wij tevens middenin die wereld staan hebben ook wij afstand nodig om deze wereld ervaarbaar te maken. Het inzicht in het documentair theater en het veld waarin dit zich afspeelt is groots in kaart gebracht. Het zou interessant zijn om in vervolgonderzoek convergent te werken en het maakproces van een specifieke vorm van documentair theater uit te lichten om zo achter de keuzes van de makers te komen, ten opzichte van de werkelijkheid waarin zij leven. Nu ben ik ervan uitgegaan dat de wereld waarin wij leven overal hetzelfde is. Hier moeten we natuurlijk grote vraagtekens bij stellen. Hoe wordt documentair theater in bijvoorbeeld een onderdrukte cultuur gemaakt? En wat is dan de invloed op de toeschouwer? Maar ook; is de invloed van de media zo bepalend? En wat zijn andere manieren om theater weer ervaarbaar te maken? Waarom is dat überhaupt nodig? De macht van het document binnen het documentair theater in de gemediatiseerde wereld zou in relatie gebracht kunnen worden met deze wereld. Hoe kunnen werkelijkheid en theatrale werkelijkheid elkaar beïnvloeden?

In vervolgonderzoek zou ik dieper in willen gaan op de rol van de toeschouwer. Binnen dit onderzoek ben ik daar nauwelijks op in gegaan terwijl dit wel degelijk zeer belangrijk is om te toetsen of het gewenste effect wel degelijk bereikt is. De mogelijke invloed op de gemediatiseerde toeschouwers die ik toedicht aan theater kan bediscussieerd worden. Publieksonderzoek binnen de intermediale ruimte zou uitkomst kunnen bieden.

Vervolgonderzoek zou tevens dieper in kunnen gaan op de dilemma's van het maakproces met daarbij de focus op de rol van de werkelijkheid en de waarheid. Omdat dit op het filosofische terrein komt heb ik het hier (deels) buiten beschouwing gelaten. In de beschrijving van het maakproces realiseer ik me dat ik binnen dit onderzoek niet volledig ben geweest. De vraag is of dat mogelijk is, maar het aangeven van afbakeningen zou een oplossing zijn door bijvoorbeeld de focus te leggen op een van de doelen/redenen van het gebruik van documentair materiaal, zoals bijvoorbeeld de constructie van het verleden waarbij vragen over geheugen en

herinneringen naar voren komen. Binnen dit maakproces zouden de diverse rollen van de makers onderzocht en geanalyseerd kunnen worden; met name de rol van de dramaturg is in dit onderzoek onderbelicht gebleven.

## Literatuurlijst

- Auslander, P. (1999). *Liveness: performance in a mediatized culture*. London: Routledge, 65p.
- Baudrillard, Jean (1983). *De fatale strategieën*. Amsterdam: 95p.
- Brand, N.van den (2008). *Theater: Hernieuwd Ervaren in het hier en nu. Een mediakritisch discours over een relatie tussentheater en televisie in de gemediatiseerde maatschappij*. Doctoraalscriptie Faculteit Letteren: 20, 21, 35p.
- Chapple, F. & Kattenbelt, C., “Key issues in intermediality in theatre and performance”. In: Chapple en Chie Kattenbelt (red), *Intermediality in Theatre and performance*. Amsterdam en New York, 2006: 13, 38p.
- Kattenbelt, C., Kort, de P., Mineur, F., Swinkels, L. (2006). *Theater en openbaarheid*. Maastricht Amsterdam; Toneelacademie Maastricht/Theater Instituut Nederland: 17, 18, 36-53, 177p.
- Kattenbelt, C., Ebooks Corporation., & van, H. L. (2009). In *Concepten en objecten*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bleeker, M., Heteren, L. Van Kattenbelt, C., Vuyk, K. (red.) (2006). *De theatermaker als onderzoeker*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Christophe, N. (2006). *De dynamiek van een creatief maakmodel*. Interne publicatie Lectoraat Theatrale Maakprocessen, Faculteit Theater, Hogeschool voor de Kunsten, Utrecht.
- Dale, van (1999). *Groot woordenboek der Nederlandse Taal*. Utrecht:Van Dale Lexicografie.
- Dawson, G.F. (1999). *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport, Connecticut, London: Greenwood press: 3, 9p.
- Forsyth, A., Megson, C. (2009). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present (performance Interventions)*. United Kingdom: Macmillan Palgrave: 9, 10, 12, 13, 60, 75, 87-89p.

Gogh, M. van (2006). *Nogmaals: "Er is". Een onderzoek naar Documentair Theater: haar eigenschappen, haar maakproces*. In het kader van de opleiding: Dramaturgie Aan de onderwijsinstelling: Professional School of the Arts Utrecht: 6p.

Hammond, W., Steward, D. (eds.) (2008). *Verbatim Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books: 3,9, 94

Lehmann, H. *Postdramatic Theatre*. Routledge, London and New York. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, 2008, p 22, 143, 146.

Mahlsdorf, C. Von. (1994). *Ik ben mijn eigen vrouw. Een leven*. Nederlandse Vertaling; A. Manteau nv, Antwerpen en Gerda Meijerink. Manteau, Antwerpen; Amsterdam. Oorspronkelijke titel: Ich bin meine eigene Frau. Ein Leben (1992). Oorspronkelijke uitgave: Edition diá, St. Gallen/Berlin/ São Paulo.

Moosmann, D. (2007). *De toneelschrijver als theatermaker*. Publicatie Lectoraat Theatrale Maakprocessen, Faculteit Theater, Hogeschool voor de Kunsten, Utrecht. Uitgeverij International Theatre & Film Books/Hogeschool voor de Kunsten. Amsterdam/Utrecht.

Mroué, R. (2008). *Three Posters: Reflections on a Videoperformance* CONNECT magazine. Through: Beirut: Galerie Sfeir-Semler, 7 January 2008.

Mroué, R. (2002). *The Fabrication of the Truth in TAMASS: Contemporary Arab Representations Beirut/Lebanon 1* (Barcelona, 2002): 114-117, 114p.

Mroué, R. (2008). *Three Posters: Reflections on a Videoperformance* CONNECT magazine. Through: Beirut: Galerie Sfeir-Semler, 7 January 2008.

Mroué, R. The fabrication of the truth, in *TAMASS: Contemporary Arab Representations Beirut/Lebanon 1* (Barcelona, 2002): 117p.

Opsomer, G., Kerkhoven, M.van, (red.) (1997). *Van brecht tot bernadetje; wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?* Tin/ Vlaams theater instituut/ theaterfestival Vlaanderen: 6p.

Phelan, Peggy. 1993. "The ontology of performance: representation without reproduction" in [Unmarked: The Politics of Performance](#), Routledge: London and New York: 146-148p.

Pourveur, P. (2004). *Een consistent verhaal*. Verkregen van de auteur zelf.

Robbrecht, J. (2007). *Weten wordt geweten. Over het documentaire theater van Kroesinger en Mroué*. In *Rekto: Verso. Tweemaandelijks tijdschrift voor kunstcritiek*, Nr 26 nov-dec. 2007.

Sontag, S. (2007). *At the same time*. Engeland, Hamish Hamilton, 244p.

Vanhaesebrouck, K. (2002). *Weg met de tekst!; Arne Sierens en het failliet van het traditionele teksttheater*, in: Theater en Educatie; Toneelschrijven – Kunst of Kunde? Jaargang 8, nr. 2, 27-32p.

Wittgenstein, Ludwig, (1998). *Tractatus logico-philosophicus* Vertaald door W.F. Hermans  
Amsterdam: Atheneum-Polak & van Genneep.

## Workshops

*The document as a performance and the performance as a document* (Rits, Brussel) met Carina Molier (februari 2009) en met Rabih Mroué (oktober 2009).

Workshops en besprekingen met theatermakers Carina Molier, Rabih Mroué, Arne Sierens, Kate Gaul, Clare Slater, Marie Hedenius, Hans Werner Kroesinger Jan Vromman, Edit Kaldor, Tommy Murphy, Nirav Christophe (2009-2010)

## Internet

(allen laatst geraadpleegd op 19-08-2010)

Kreft, Lev. "THE NAME AS A READYMADE" 2008. An interview with Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša, p 16 [http://www.aksioma.org/name/press/interview\\_kreft.pdf](http://www.aksioma.org/name/press/interview_kreft.pdf)

<http://www.anti-rev.org/textes/Sontag74a/index.html> (laatst geraadpleegd 19-08-2010)

Tekst uit de lecture performance *Make me stop smoking* (2006) van de Libanese theatermaker Rabih Mroué.

<http://www.infocusdialogue.com/artists/rabih-mroue/>

<http://www.lampesite.be/genealogie.htm>

Predrag Pajdic & Paul Ryan (2007). In Focus. London.

<http://www.infocusdialogue.com/essays/in-focus/>

Predrag Pajdic (2007). *An interview with Rabih Mroué February 2007*. London.

<http://www.infocusdialogue.com/interviews/rabih-Mroué/>

Interview Marjolijn van Heemstra in het kader van Mightysociety, 17 januari 2009, Amsterdam

<http://www.powerofculture.nl/nl/actueel/2009/februari/rabih-mroue>

[www.ratioclub.nl](http://www.ratioclub.nl)

Volkkrantblog. Vrijdag 23 april. “Ingepakt door het nieuws voel ik me als een oude krant. Koppen gesneld, gelezen, beduimd, becommentarieerd en vervolgens bij het oud papier gezet. Daar moet iets aan gebeuren natuurlijk. Ik ga een bijzonder experiment aan. Twee maanden verstoken zijn van internet, twee maanden geen nieuws, geen VKblog, geen Twitter en geen kranten en TV. De Wereld Draait Door. Maar wat mis ik?” Aad Verbaast.

[http://www.vkblog.nl/bericht/311980/Als\\_je\\_je\\_als\\_een\\_oude\\_krant\\_voelt%2C\\_wat\\_dan%3F](http://www.vkblog.nl/bericht/311980/Als_je_je_als_een_oude_krant_voelt%2C_wat_dan%3F)

## **Toneelteksten**

Alecky Blythe *The girlfriend experience* (2008)

David Hare *The Vertical Hour* (2006), *The power of Yes* (2009)

*Hotel Modern Kamp* (2005)

Nicolas Kent *Guantanamo: Honor Bound to Defend Freedom* (2004)

Rabih Mroué (theatermaker, Libanon) *Three Posters* (2000), *Make me stop smoking* (2006)

Robin Soans *Talking to Terrorists* (2005)

Rimini Protokoll *Cal Cutta in a box* (2008), *Welcome to you* (2009)

Doug Wright: *I am my own wife* (2008)

Met zeer veel dank aan Chiel Kattenbelt.

Ook ben ik mijn collega-theatermakers en voortdurende gesprekspartners binnen dit onderzoek dankbaar: Carina Molier, Rabih Mroué, Kate Gaul, Clare Slater, Marie Hedenius, Hans Werner Kroesinger, Jan Vromman, Arne Sierens, Tommy Murphy, Nirav Christophe, Paul Pourveur. En natuurlijk was deze tekst nooit tot stand gekomen zonder de eeuwige aanmoediging van mijn ouders Lou en José en mijn zus Ilse.