

Over steden klein en groot

Bart Baele, Caroline Rochlitz en Yves Degryse vormen sinds 2003 het ensemble Berlin. Ensemble, of hoe noem je een groep theatermakers die zich wel toelegt op het maken van filmdocumentaires maar ze dan toch weer in theaters toont en die vertoningen zorgvuldig ensceneert? Van alle artiesten die op dit ogenblik de grens tussen diverse media verkennen maakten zij de meest radicale overstap van één medium naar een ander, maar wel con brio. Even merkwaardig: in tegenstelling tot de meeste ensembles werken ze niet van productie naar productie, maar volgen ze een vooropgezet plan. Dat draagt de titel 'Holoceen', naar het huidige geologisch tijdperk. 'Je stelt je tijdvenster wat ruim, kwestie van de nodige speelruimte te houden' grijnst Bart Baele. Maar, zoals de groepsnaam en de website www.berlinberlin.be verraad, is 'Holoceen' een cyclus rond hedendaagse steden.

Niet gelijk welke stad echter. En misschien hoeft het niet bij steden alleen te blijven.

C: Het stedenproject was er eerst. Maar na de steden volgt er misschien een rivierencyclus.

Y: We kozen de naam Berlin omdat die stad zowel een fascinerend verleden heeft als een centrale rol speelt in het Europa van vandaag. Of je vooruit of achteruit blik, het blijft een stad van formaat. De indruk dat 'het' daar gebeurt is sterker dan in een andere grootstad als pakweg Parijs.

B: Nochtans, het moet niet altijd om grote steden gaan. Na Jerusalem, ons eerste project, pakten we Iqaluit aan. Dat is de hoofdstad van de Inuit-natie in Canada. Een haast onbereikbare stad in het hoge noorden, met slechts 6000 inwoners, door sneeuw en ijs zo geïsoleerd van de buitenwereld dat alles er met vliegtuigen moet aangevoerd worden.

C: Op dit ogenblik werken we een film af over Bonanza, officieel de kleinste stad van de staat Colorado. Bonanza telt slechts zeven inwoners, maar die leven onderling in zo'n onenigheid dat ze elkaar de gevangenis in praten voor een futiliteit. Het paradijs wordt er de hel. Dat lijkt onbegrijpelijk, tot één van de bewoners langs zijn neus opmerkt dat het op elke plek zo is.

Y: In een grote stad kunnen mensen conflicten makkelijker ontlopen, in Bonanza is dat onmogelijk. Het gaat om de drang om iets te creëren en de al even grote drang om het dan dadelijk weer om zeep te helpen. 'It's human nature', zegt die man. Dat is zeer herkenbaar, al neemt het daar groteske proporties aan.

C: Dat kan je ook van Jerusalem zeggen: alle denkbare breuklijnen, tussen traditie en moderniteit, tussen godsdiensten, tussen de Israëli's en de Palestijnen komen er samen. Dat maakt de situatie onontwarbaar complex.

B: Het grote verband is dat het om steden gaat met een eigen problematiek. Die is van stad tot stad extreem verschillend, maar de constante is dat er een conflict is. In Jerusalem botsen drie grote godsdiensten. Iqaluit heeft de ambitie om een grootstad te zijn, maar de keuze van de locatie voor die stad maakt dat schier onmogelijk. In Bonanza slagen zeven mensen er niet in samen te leven.

Y: Als je die portretten samenbrengt komt er, hopen wij, iets meer tevoorschijn. Iets als een beeld van dit moment in het Holoceen.

Werkwijze

Hoe documenteer je dat? De werkwijze van Berlin is eenvoudig. Ter voorbereiding van de reportage leggen ze zoveel mogelijk contacten ter plaatse. Maar ze maken ook een ruwe storyboard of synopsis. Dat is vooral een lijst van dingen waarvan ze vermoeden dat die aan bod moeten komen. De rode draad voor die synopsis is een vooraf bedachte fictie. Maar het gezelschap is niet te beroerd om die fictie onmiddellijk weer te laten vallen als de realiteit sterker blijkt. Dat was zowel voor 'Jerusalem' als voor 'Bonanza' het geval.

C: Uit het startidee komt vaak iets anders voort.

Y: De realiteit van het stadje Bonanza bleek nog extremer dan wat we ons hadden kunnen voorstellen.

C: We werden ook gewaarschuwd dat één van de bewoners van dat stadje, Mary, haar medewerking zou weigeren. Dat zouden we oplossen door één van de

leegstaande huizen te laten bewonen door een fictieve bewoner, een acteur die dan gesprekken zou hebben met de andere bewoners. Maar dan stemt die vrouw toe, en krijg je meteen de hele stad in beeld.

B: Veel scènes in Iqaluit, in een hotel en een café bijvoorbeeld, zijn wel geënceneerd. Dat hadden we grotendeels vooraf gepland. Niet geënceneerd is dan weer een eindeloos lange scène waarin mensen proberen een boot in het water te krijgen, maar daar nauwelijks in slagen omdat ze vastlopen in de modder. Dat geeft een scherp beeld van het ritme van die stad.

Y: 'Iqaluit' wordt ook gedragen door een verhaal, op een tekst van Ivo Michiels over de fictieve verhouding tussen Vinnie Karetak, een bewoner van Iqaluit, en Caroline. We enceneren die via een telefoongesprek dat live op het podium gevoerd wordt. Zo'n fictie laat toe de nieuwsgierigheid te tonen die een volk als de Inuit bij een westerling opwekt. Met daarbij de idee dat je daar een compleet ander leven zou kunnen starten. Meteen blijkt dat omgekeerd ook bij hen die idee leeft. De fictie is dus een middel om de werkelijkheid van zo'n geïsoleerde, onmogelijke stad te tonen.

PTJ: De keuze voor Ivo Michiels is merkwaardig: het is niet meteen een 'hippe' auteur. Wat is jullie affiniteit met hem?

B: We kennen dat werk goed. En hij kent het medium film goed. Hij zegt over zichzelf dat hij een van de eerste zappers is. Hij schrijft in elk geval bijzonder filmisch en muzikaal, wellicht omdat hij luidop spreekt terwijl hij schrijft. Ivo Michiels laat je ook een grote vrijheid in de omgang met zijn werk. Toen André Delvaux hem een filmscenario vroeg, werd dat uiteindelijk een boek, omdat Michiels vond dat Delvaux daar meer aan had. (Nvdr: Ivo Michiels werkte twee maal samen met Delvaux: hij schreef het scenario voor Met Dieric Bouts, waarvan hij de tekst als 'verslag' publiceerde in 1975. Later volgde het scenario voor Een vrouw tussen hond en wolf, dat Michiels alweer, in 1977, tot het boek Een tuin tussen hond en wolf bewerkte). Michiels vind ook dat je moet zappen in zijn werk in plaats van het slaafs te volgen.

Y: Ik denk dat hij zenuwachtig zou worden als je hem op de letter volgde.

Ethica...

'Jerusalem' is een indrukwekkende film. Drie schermen brengen beelden van de stad die elkaar soms tegenspreken, dan weer versterken of becommentariëren. Franciscaanse monniken leggen de ingewikkelde territoriumstrijd in de 'Geboortekerk' uit, Palestijnse jongeren luchten luidruchtig hun woede tegenover de Israëli's. Die komen zelf in beeld bij de klagmuur, op grote feesten en in bedaagde interviews. De verbijsterde buitenwacht krijgt gestalte in buitenlandse journalisten die hun kijk op de stad geven. En tussendoor zie je beelden uit het dagelijkse leven, dat ondanks angst en terreur doorgaat. Aangrijpend is een gesprek, naar het einde van de film, tussen Mike Swirsky, een Joodse docent en Munir Nusiebeh, een Palestijnse student. De ene trekt van leer tegen het Palestijnse terrorisme, de andere wijst op de gewelddaden van de Israëli's. Beiden hebben ze zowel gelijk als ongelijk lijkt het, en beiden kunnen ze het niet over hun hart krijgen om begrip op te brengen voor het standpunt van de andere. Een gesprek als een afmattingsstrijd, die abrupt afgebroken wordt. Hoe krijg je dat materiaal bijeen? Hoe overtuig je mensen om zich zo te laten kennen?

Y: We interviewen mensen langdurig. We zijn niet op zoek naar de ene sterke quote die we kunnen gebruiken om ons verhaal te vertellen, maar we laten de mensen hun verhaal vertellen. Meir Shalev merkte dat op in een gesprek: Europeanen zijn geïnteresseerd in wat je te zeggen hebt, Amerikanen wachten slechts tot ze een sterke 'quote' kunnen sprokkelen. Dat interviewen leverde meer dan 120 u film op. Teveel voor een werk van 3 uur, zelfs met drie schermen. We knippen dus, maar waken er zorgvuldig over dat elke 'quote' zijn juiste context krijgt.

B: Wij volgen een ethiek in het kwadraat.

Y: Voor ons mogen de mensen best wel schrikken als ze het eindresultaat zien, maar ze mogen zich niet geschokt of misbruikt voelen. Mike Swirsky wilde bijvoorbeeld eerst niet dat het interview gebruikt werd, maar zwichtte na een grondig gesprek over de redenen om dat te gebruiken. Hij begreep de inhoudelijke keuze, al vermoed ik dat hij er niet zo blij mee was dat het gesprek op niets uitliep.

B: Je voelt in zo'n gesprek aan of het kan of niet. Het criterium is of iemand achteraf kan aanzien wat hij gezegd heeft. Dat is een belangrijk verschil met een TV-interview. Daar hebben mensen vaak geen vat op wat er gebeurt met hun uitspraken. Wij hebben Mike en Munir echter zelf de voorwaarden voor het gesprek laten bepalen. Ze beslisten zelf om tijdens het gesprek die grens te overschrijden.

...en esthetica

Merkwaardig blijft hoe drie theatermakers de oversteek naar een 'onbemand' genre als de documentaire maken. Of is de overstap niet zo totaal?

B: Wij tonen die documentaires in theaters. Een belangrijke nuance. We spelen met de essentiële code van het theater. Mensen komen binnen op een strikt bepaald aanvangsuur, gaan zitten, kijken, en gaan weer buiten langs dezelfde weg langs waar ze binnenkwamen op een vooraf bepaalde tijd. Net als in theater.

Y: In 'Witte de With' in Rotterdam probeerden we het wel eens anders, maar dat werkte niet. De theatersituatie laat je toe dingen op een bepaalde wijze te verfilmen. 'Iqaluit' opent met een extreem lange 'pan' over de stad, terwijl je 'voice-over' stemmen hoort. In een TV-documentaire kan je dat niet maken, mensen

zouden wegzappen. Maar in een theater is men bereid die tijd te nemen.

B: We zoeken in elke stad uit wat er precies boeiend aan is, en pas dan gaan we op zoek naar de meest geschikte middelen om dat om te zetten in iets scenisch. Het onderwerp bepaalt de media die we inzetten, al staat film centraal. Maar dan nog kan je die film heel anders monteren en presenteren.

C: We werkten bijvoorbeeld met 3 schermen in 'Jerusalem' of vijf in 'Bonanza'. In dat laatste geval presenteert elk scherm één 'gezin', want van de zeven personen in dat stadje vormen er twee een koppel. 'Iqaluit' volg je dan weer op één scherm. Maar aan die film is de live-actie van het telefoongesprek met de amateur-acteur Vinnie Karetak verbonden. De keuze van media hangt af van de stad.

Y: Net als de inkleding. 'Jerusalem' kan het bijna zonder doen, op de kleine tribune na waar het publiek op plaats neemt. Bij 'Bonanza' hangt er boven de schermen een maquette van 3 bij 7 meter van het stadje. Die is volledig in koper gemaakt. Dat materiaal verwijst naar de teloorgang van het stadje. Oorspronkelijk delfde men er goud en zilver, later koper. Telkens bleek de exploitatie onrendabel tot iedereen wegtrok. 'Bonanza' is trouwens Amerikaans slang voor 'buitenkans' of 'meevaller'. De legende wil dat iemand bij de eerste goudvondst uitriep 'It's a bonanza'.

C : De vraag is altijd: hoe bied je het meest getrouwe beeld van een bepaalde werkelijkheid?

Y: Het bijzondere van een werk als 'Jerusalem', zegt men ons, is dat mensen plots beseffen hoe onvoorstelbaar complex de situatie van die stad is. TV uitzendingen slagen daar niet in. Dat is dus blijkbaar het verschil.

Pieter T'Jonck

INTROTEKST RESERVEER