



REALISTISCHE RITUELEN - DE DOCUMENTAIRE DUBBELS VAN MILO RAU EN HET INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER

Frederik Le Roy

04-10-2016

Longreads

Milo Rau

International Institute of Political Murder

Frederik Le Roy

Realistische rituelen

De documentaire dubbels van Milo Rau en het International Institute of Political Murder

De Zwitser Milo Rau maakt ophef met een heel aparte vorm van ‘onderzoekstheater’. Daarbij deinst hij er niet voor terug historische gebeurtenissen zo letterlijk mogelijk na te spelen, of op radicale manieren te spelen met feitelijke, realiteit en representatie. We nemen hier drie strategieën onder de loep die Rau en zijn acteurs inzetten om samen met de kijker een toegang tot de werkelijkheid te forceren.

Het is een veelgehoorde stelling dat een nieuwe generatie documentaire theatermakers zich onderscheidt van haar voorgangers doordat ze de grens tussen feit en fictie op de scène op uiteenlopende manieren doet

vervagen.^[i] Het werk van Rabih Mroué, Thomas Bellinck, Rimini Protokoll of Christophe Schlingensief ligt ver van het positivistische streven van documentaire theatermakers uit de moderne theatercanon, zoals Erwin Piscator of Peter Weiss. Deze marxistisch geïnspireerde makers gebruikten documentair theater om een werkelijkheid te onthullen die schuil zou gaan achter de ideologische schijn die machthebbers en machtsdynamieken in stand houden.

De nieuwe generatie onderschrijft niet langer de overtuiging dat theater vanuit een kritische buitenpositie een realiteit kan tonen die 'echter' of 'objectiever' is dan de werkelijkheid die de media of onderwijs ons voorspiegelen. Zij zet theater net in om de voortdurende onderhandeling tussen de realiteit en de onvermijdelijke representaties van die realiteit (door media, technologie, historiografie of politiek) te problematiseren. Haar perspectief is geïnspireerd door de deconstructie van begrippen als waarheid, feitelijkheid en kennis.

Documentair filmpionier John Grierson stelde in de jaren 1930 al dat documentaire steeds een 'creatieve behandeling van de realiteit' is. Maar door recente evoluties werd documentair theater een steeds heterogenere en zelf-reflectieve praktijk, waarin inhoudelijke vragen nauw samenhangen met vormvragen.^[ii]

In dit veld neemt de Zwitserse theatermaker, cineast en schrijver Milo Rau een heel eigen positie in. Helemaal in de traditie van de documentaire theaterpraktijk gaat aan elk project een lang traject vooraf, waarin het artistieke creatieproces verweven wordt met sociologisch, historiografisch of journalistiek onderzoek. Onderzoekstheater, zo noemt Rau zijn projecten soms. Dat hij zijn productiehuis in 2007 International Institute of Political Murder (IIPM) doopte, wijst niet alleen op een inhoudelijke interesse maar toont ook de intentie om een grensgebied te claimen tussen artistieke en academische praktijk. De wetenschappelijke rigueur wordt geflankeerd door een doorgedreven vormonderzoek naar performatieve strategieën die de klassieke vormen van documentair theater oprekken.

Opvallend is dat Rau, anders dan veel generatiegenoten die documentair theater maken, expliciet stelt te willen aansluiten bij een representatieregime dat sinds de historische avant-garde verguisd werd – verworpen in de modernistische traditie, ontmanteld door de postmodernen: het realisme. Zonder schroom noemt hij zijn theatervorm soms neorealistisch of nieuw-realistisch. De term 'neo' is belangrijk omdat hij repetitiviteit suggereert. Milo Rau's werk is ingegeven door de overtuiging dat toegang tot de realiteit tot stand wordt gebracht via herhalingen, verdichte nabootsingen of verdubbelingen.

Deze tekst bespreekt drie theatrale strategieën uit de nieuw-realistische theaterpoëtica van het IIPM. Ook als ze slechts ingezet worden in een aantal projecten, leiden deze strategieën naar filosofische en politieke motieven die we terugvinden in de meeste andere projecten van Rau. In de performatieve strategieën die hij gebruikt om de wereld te bevragen, wordt immers ook zijn opvatting over de plek van theater in die wereld duidelijk.

Re-enactment

In *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009/10), het eerste project van het IIPM, vinden we een eerste strategie. Voor dit project engageerde Rau een groep Roemeense acteurs om op basis van een uitgebreid historisch vooronderzoek de gewelddadige Roemeense revolutie van 1989 te reconstrueren. De voorstelling (die ook verwerkt werd tot een documentairefilm) culmineerde in een re-enactment van het militaire proces dat leidde tot de executie van het despotenkoppel Nicolae en Elena Ceausescu. Rau, een van de eerste experimentele theatermakers die re-enactment als strategie inzette, baseerde zich voor de reconstructie op de bekende televisie-uitzending van het proces. Meticuleus zette het IIPM het gebeuren frame per frame om in een theaterscript.

Rau stootte al snel tegen de grenzen van de historische beeldbron aan; letterlijk, want het perspectief van de camera liet slechts een deel van de rechtszaal zien. Hij probeerde de scheiding tussen de geregistreerde en de niet-geregistreerde werkelijkheid onder meer op te heffen door gesprekken met enkele prominente aanwezigen, onder wie de generaal die Ceausescu verraadde en een van de soldaten die deelnam aan de executie. Op het theater was de ruimte wel integraal te zien. Het historische beeld werd geamendeerd met een toegevoegd stukje historische realiteit.

Theater mag dan al vluchtig zijn, het slaagt er in een realiteit op te roepen die voorheen buiten het frame van de geschiedenis viel. Maar betekent dit dat Rau gelooft dat je op scène de historische realiteit exact kunt reconstrueren? En gelooft hij hoegenaamd in het bestaan van een ware weergave van het verleden, in de lijn van het 19de-eeuwse historicisme? Rau keert zich naar eigen zeggen tegen de postmoderne opvatting dat geschiedenis slechts een collectie verhalen is, literaire constructen die eerder naar elkaar dan naar een referent in de werkelijkheid verwijzen.^[iii]

Niettemin is hij zich er goed van bewust dat historische feiten en historische waarheid niet samenvallen. Authenticiteit of de reconstructie van het verleden 'zoals het echt gebeurd is', is daarom niet het einddoel

van Rau's re-enactment. Hij wil vooral tonen dat de historische realiteit *blijft gebeuren*. Daar ligt de uitdaging van zijn reconstructie van de Roemeense revolutie: hij toont een feitelijke realiteit die zich niet laat opsluiten in het verleden, maar het heden blijft affecteren.

Milo Rau stelt daarom expliciet dat het historische reële zich onthult als het Iacaniaanse reële: het is een 'choquerend en afstandelijk daar-zijn' dat 'afschrikwekkend' weigert dood te gaan en 'de slaap van de geschiedenis verstoort'.^[iv] In *Die letzte Tage* bijvoorbeeld confronteert de re-enactment de hedendaagse toeschouwer met de nooit gerealiseerde belofte van de Roemeense revolutie. Het zijn belofte die het heden blijven ondervragen. In *Hate Radio* (2011), een andere voorstelling waarin met re-enactment werd geëxperimenteerd, reconstrueerde het IIPM een pijnlijk luchtige radioshow van de Rwandese Radio Télévision Libre des Milles Collines. Daarin worden popsongs afgewisseld met oproepen tot genocide. De (deels gefictionaliseerde) reconstructie toont de extreme uitwassen van de banalisering van racisme, waarbij de genocide in Rwanda zich opdringt als een mogelijke voorafspiegeling van Europa's toekomst.

Hoe beïnvloeden historische feiten het heden? Hoe produceren ze een eigen realiteit? Maar ook, hoe worden historische feiten getransformeerd door herinneringsmachines van het culturele geheugen? In zowat elk project gaat Rau op zoek naar die weerbarstige feitelijkeheid. Zelfs wanneer hij teruggrijpt naar historische gebeurtenissen die in grote lijnen gekend zijn, onderzoekt hij waarom ze geen *settled history* zijn. Ze zijn tegelijk historisch én hedendaags, ze behoren tot het verleden maar zijn ook actueel. Rau is dan ook eerder geïnteresseerd in het culturele geheugen dan in de geschiedenis: de waarde van retrospectie via re-enactment ligt niet in de reconstructie van de originele gebeurtenis maar in onderzoek naar, reflectie over en zelfs de productie van culturele herinnering.

In *Wass ist Unst?*, het in 2009 gepubliceerde manifest dat nog steeds prominent zichtbaar is op de website van het IIPM, staat het als volgt geformuleerd: de inzet van het IIPM is 'een volledig letterlijke herhaling van het heden doorheen het verleden voor de toekomst'. Milo Rau wil rugwaarts de toekomst in: het heden begrijpt zichzelf doorheen de herhaling van het verleden. Daarin ligt ook de bijzondere temporaliteit van Rau's aanpak: niet het verleden maar de impact op het heden is van belang. Terwijl historiografie een cesuur aanbrengt tussen heden en verleden, wil hij die cesuur doen vervagen, om zo de cesuren bloot te leggen die de geschiedenis in het heden blijft produceren.

Het getheatraliseerde proces

Dat brengt ons, na de re-enactment, bij een tweede verdubbelingsstrategie in de realistische esthetica van Milo Rau: het getheatraliseerde proces, waarvan zijn *Die Moskauer Prozesse* (2012-2013) in België allicht het bekendste voorbeeld is.^[v] Daarin keert het IIPM terug naar een aantal Russische processen die tussen 2002 en 2012 gevoerd werden tegen kunstenaars en curatoren. Ook hier is het heden de horizon: de censuur en vervolging van kunstenaars onder Vladimir Poetins regime, waarvan het proces tegen de leden van Pussy Riot allicht het meest gemediatiseerde (maar zeker niet het enige) was.

Eerder dan een re-enactment van de oorspronkelijke rechtszaken organiseert Rau een nieuw proces in het Sakharov-centrum in Moskou. De ideologische tegenstanders – geen acteurs maar curatoren, kunstenaars, juristen, religieuze opiniemakers en ultranationalisten, van wie een deel ook optrad in de oorspronkelijke rechtszaken – worden uitgenodigd om binnen de tijd-ruimtelijke bakens van het theatrale proces hun pleidooien (opnieuw) te voeren. Aan het slot van de drie dagen durende quasi-juridische performance moet een volksjury van Moskovieten oordelen of de curatoren en kunstenaars zich schuldig hebben gemaakt aan antireligieuze en anti-Russische daden. Impliciet oordelen ze daarmee ook over het autoritaire regime van Poetin zelf.

Eerder dan een concrete historische gebeurtenis kopieert Rau hier een institutioneel raamwerk: de rechtszaak, waarvan het script beschreven staat in het Russische rechtsboek (al wordt het in het huidige Rusland slechts zelden correct toegepast). Terwijl de oorspronkelijke processen showvertoningen waren – theater waarvan de weinig democratische uitkomst vooraf vastlag – hadden ze toch reële consequenties (gevangenisstraffen, dwangarbeid). Het IIPM-project heeft daarentegen geen juridisch mandaat, maar toch staat er iets op het spel: hoewel uitgesproken binnen de context van een theaterproject zijn de woorden van de protagonisten echt. Het debat wordt onversneden gevoerd en de progressieve verdedigers van de kunst komen, net als de reactionaire ultranationalisten, uitgebreid aan het woord. Hun geloofwaardigheid wordt zo op het spel gezet. Tegelijk accentueert de theatrale context hoezeer hun discours afhankelijk is van retoriek en theatraal effect.

Milo Rau staat bekend als een regisseur die de touwtjes strak in de hand houdt. De getheatraliseerde processen vormen daar een uitzondering op. De institutionele dubbel biedt immers wel een algemeen protocol maar geen gedetailleerd scenario, dat vastlegt hoe het getheatraliseerde proces moet verlopen. De inhoud (de individuele pleidooien, de ondervragingen) en de uitkomst (het oordeel van de jury) staan niet vooraf vast. Die georganiseerde onvoorspelbaarheid wordt tijdens *Die Moskauer Prozesse* trouwens extra in

de verf gezet wanneer het Russische staatsapparaat het theater binnenvalt: er is bijvoorbeeld het moment waarop de immigratiedienst het proces verstoort om Rau's visum te controleren.

Theater moet een ruimte zijn voor een reëel, niet-gespeeld debat. Het IIPM laat de politiek-ideologische strijd in al zijn weerbarstigheid toe. Bovenal van belang is dat het publiek geïmpliceerd wordt in de politieke twist. De strategie van het getheatraliseerde proces brengt ons op het spoor van een ander motief dat doorheen het oeuvre van Rau terugkomt: theater als arena waar onverenigbare politieke, ideologische en ethische posities samenkomen zonder tot consensus gebracht te worden. Het is een plek waar ruimte is voor wat politicologe Chantal Mouffe 'agonistisch pluralisme' noemt. De toeschouwer is geen passieve kijker meer, maar wordt geïnterpelleerd als een actieve getuige van een geschil tussen onverenigbare perspectieven op de werkelijkheid. Het theatrale kader ontheft hem niet van de reële verantwoordelijkheid om actief te oordelen.

Allegorische verdubbeling

In recenter theaterwerk, zoals de Europatriologie (*The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* (2015) en *Empire*, dat in september 2016 in première gaat) en *Five Easy Pieces*, werkt Rau onder andere met realtime herhaling, via videobeeld, van de actie op scène. Acteurs spelen lange episodes frontaal in de camera terwijl hun afbeelding synchroon op het achterplan geprojecteerd wordt. We zullen het hier niet hebben over wat dat kan zeggen over Rau's acteeropvatting, over *liveness* op theater of over gemedieerde intimiteit. De focus ligt hier op het feit dat dit procedé de acteurs en de persoonlijke verhalen die ze vertellen, doet verworden tot een beeld – letterlijk en figuurlijk. Het zijn beelden die voor iets anders gaan staan: de intieme scènes of biografische anekdotes worden symptomen die toelaten de historische spanningsvelden van deze tijd te diagnosticeren.

In *Five Easy Pieces*, dat in mei in première ging tijdens het Kunstenfestivaldesarts, spelen zeven kinderen, gedirigeerd door een volwassen acteur (Peter Seynaeve), episodes uit het leven van en het onderzoek naar kindermoordenaar Marc Dutroux na. In Rau's voorstelling is Dutroux een sleutelfiguur uit de Belgische naoorlogse geschiedenis: zijn 'zaak' is verworden tot een van de centrale pijlers in de collectieve mythologie die de Belgische identiteit definieert. Eerder dan een concrete reeks feiten die zich laat navertellen en -spelen, is de zaak-Dutroux de *via regis* naar 's lands collectieve onbewuste. De weg die leidt naar het teloorgegangene vertrouwen in de instellingen die recht van onrecht moeten onderscheiden, en zowel de individuele als maatschappelijke integriteit moeten beschermen. Vertrekpunt voor Rau was een stelling van enkele van de acteurs tijdens het creatieproces van *The Civil Wars*: dat ze zich voor het laatst Belg voelden tijdens de Witte Mars in 1996. 300.000 'Belgen' tekenden toen protest aan tegen de werking van politiek en justitie; 300.000 mensen verenigd in verlies, wantrouwen en onmacht, maar ook in impliciete schuld en niet-opgenomen verantwoordelijkheid. Paradoxaal genoeg is Dutroux een trauma dat ons verenigt.

Specialist van het culturele geheugen Jan Assmann benadrukt het belang van wat hij 'geheugenfiguren' noemt: 'cultureel gevormde, maatschappelijk bindende geheugenbeelden' die meestal verwijzen naar significante gebeurtenissen uit de geschiedenis van de natie. Gebeurtenissen die herinnerd worden in feesten, vieringen of historische beelden, kortom in terugkerende (her)opvoeringen van allerlei aard. Tegenover dit performante, 'gezonde' culturele geheugen plaatst Rau Dutroux als negatieve geheugenfiguur. De heropvoering van episodes uit zijn leven, vervormd tot theaterpersonages door kinderen, is als het ware de rituele herhaling die de culturele herinnering eraan in stand houdt.

Het is een strategie die we meermaals bij Rau vinden: het persoonlijke verhaal wordt een allegorie die verwijst naar een historisch probleemveld dat het persoonlijke overstijgt maar ook bepaalt. In *Five Easy Pieces* wordt het naspelen van de 'zaak-Dutroux' verbonden met analoge maar andersoortige momenten waarop de onschuld (of misschien preciezer: het heldere onderscheid tussen schuld en onschuld) verloren gaat. In de gekozen vorm wordt een analoge 'val uit de onschuld' gezocht door jonge kinderen (tussen 8 en 13 jaar) het horrorverhaal te laten nabootsen, door hen te verhoren op scène of (bijna letterlijk) bloot te stellen aan de blik van het publiek.

In een gesprek met dramaturg Stefan Blaske stelt Rau expliciet wat hij met zijn voorstelling wil oproepen: dat kindertheater een eenzijdig en voyeuristisch machtsspel is dat kinderen moeten ondergaan. Het 'kinderspel' reflecteert met andere woorden ook over de geschiedenis van het medium theater en de morele grenzen van wat al dan niet getoond kan worden op scène, en door wie. Of zoals Rau het zelf zegt, het wordt een 'metastudie over performancekunst en haar praktijk van verandering, onderwerping en rebellie'.

Minstens even belangrijk in de context van deze tekst is een andere verdubbeling. De geheugenfiguur Dutroux wordt van bij de aanvang van het stuk verbonden met een onzichtbaarder maar niet minder ingrijpend cultureel 'trauma': de nasleep van de Congolese onafhankelijkheid en de moord op Patrice Lumumba in opdracht van onder meer de Belgische staat.

De persoonlijke biografie gebruiken als geleider naar een breder politiek of historisch kader is een veelgebruikte strategie in literair, cinematografisch of theateraal documentair werk. Rau doet het echter op een specifieke manier: hij produceert meerdubbele figuren. In *Five Easy Pieces* onthullen de kinderen iets over hun persoonlijke geschiedenis, maar ze roepen tegelijk Dutroux en de postkoloniale erfenis op als afgrondelijke geheugenfiguren van de Belgische identiteit. In *The Civil Wars* bijvoorbeeld evoceren de persoonlijke getuigenissen van de acteurs over hun complexe relatie met hun vaders een beeld voor de huidige staat van Europa, dat volgens Rau verweesd en richtingloos is zonder vaderfiguren. De voorstellingen keren steevast terug naar de desoriëntatie van het West-Europese maatschappelijke en intellectuele bestel in een posthistorische tijd. Paradoxaal genoeg, zo lijkt Rau steeds opnieuw te stellen, is het net dat trauma dat ons als gemeenschap verbindt.

Tot slot

In de laatste decennia kwam de realistische reproductie van de realiteit steeds meer onder druk te staan. Documentair realisme zou ontoereikend zijn om een complexe, chaotische en van uiteenlopende dynamieken doortrokken werkelijkheid te vatten. De realistische strategieën die we hier besproken – re-enactment, het getheatraliseerde proces, de allegorische verdubbeling – laten Rau net toe op heldere en ondubbelzinnige wijze de onthutsende ambiguïteit van mens en maatschappij te belichten. Realisme reduceert de complexiteit niet. Op scène is de werkelijkheid tegelijk nu en toen, tegelijk theateraal en echt, tegelijk concreet en allegorisch.

Frederik Le Roy is doctor-assistent aan de vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen van de UGent en inhoudelijk coördinator van de master drama aan KASK / School of Arts.

[i] Zie bijvoorbeeld: Irmer, Thomas. 'A Search for New Realities. Documentary Theatre in Germany'. In *TDR 50.3*, MIT Press, Cambridge, MA, 2006, p. 16-28. En: Martin, Carol, *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2013.

[ii] In die mate zelf dat Carol Martin het algemenere 'theater van het reële' als term geïntroduceerd heeft.

[iii] Zie voor Rau's kritiek op het postmoderne denken zijn essaybundel *Althusser's Hände. Essays und Kommentare* (Verbrecher Verlag, Berlijn, 2015) en meerdere interviews in Rolf Bossart (ed.), *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Internal Institute of Political Murder*, Theater der Zeit, Berlijn, 2013.

[iv] Ibid, p. 240.

[v] Andere voorbeelden zijn *Die Zürcher Prozesse* (2013) en *Das Kongo Tribunal* (2015-2016, première documentairefilm voorzien voor 2017).