

E-tcetera

recensie door Johan Thielemans

The last generation, or the 120 days of Sodom / Milo Rau, Théâtre de Liège en Theater Stap Een hellevaart en een pamflet

In 2017 maakte Milo Rau *Die 120 Tage von Sodom* in Zürich. De voorstelling gebruikte elementen uit Pasolini's antifacistische schandaalfilm *Salò*, waarbij vier heren zich in een villa in het gelijknamige stadje aan het Gardameer terugtrekken. Ze spelen er afstotelijke sadistische spelletjes met weerloze knapen.

Rau werkte er met Hora samen – een theatertroep met acteurs met een beperking. Het bleek dat zij zeer graag naar horrorfilms keken en Pasolini's film fascinerend vonden. Sadisme, decadentie en wreedheid vonden ze een opwindende combinatie. Vandaar werd de stap gezet voor een adaptatie. De voorstelling moest ook een standpunt verdedigen. Vrijblijvend kunst maken zit er bij Rau niet in.

In Zwitserland bleek dat sedert de ontdekking van de NIP-test er steeds minder kinderen met het Downsyndroom geboren werden. Vandaar dat de nieuwe voorstelling in België als ondertitel *De laatste generatie* kreeg. Dat wil concreet zeggen dat de acteurs met een verstandelijke beperking een uitstervende mensensoort zijn. Milo Rau verzet zich tegen zo'n gedachte. Daarom voegde hij in een reeks fascistische martelingen uit Pasolini's film ook een brutale keizersnede toe. Het verwijderen van een kind met een beperking wordt als een moord getoond. De christelijke achtergrond van de marxistische Milo Rau zorgde ervoor dat er ook een Laatste Avondmaal en een kruisiging aan de actie werden toegevoegd.

“Vrijblijvend kunst maken zit er bij Rau niet in.”

De voorstelling werd nu in België opnieuw gemaakt. Het was vooral Serge Rangoni, directeur van het Théâtre de Liège, die op een nieuwe encenering aandrong. De tegenhanger van het Zwitserse gezelschap Hora is het Vlaamse Theater Stap uit Turnhout. Maar Rau, als ex-directeur van NTGent, wilde de voorstelling in onze Belgische context plaatsen. Vandaar dat hij koos voor een tweetalige voorstelling met Franstalige en Nederlandstalige beroepsacteurs. Hij wilde daarnaast toch nog een verwijzing naar de originele productie in Zürich. Daarom nodigde hij Robert Hunger-Bühler uit, een acteur die ook aan de originele creatie had deelgenomen.

De voorstelling die op 5 november in Luik haar première beleefde, speelt zich af op een theaterplateau waar rechts een klein burgerlijk theater staat, met gouden rand en rood gordijn. Links van het toneel staat er een tafel, klaar voor een groot feest. In het midden, een groot kruis. Als het publiek de zaal betreedt hoort het zachte, nostalgische dansmuziek. Op dit punt wil ik al verwijzen naar de verteltechniek van Rau. Wat terloops gebeurt, krijgt vroeg of laat een speciale betekenis. Zo zal deze muziek pas op het einde van de voorstelling weer te horen zijn, wanneer we Hunger-Bühler zien dansen met Gert Wellens van Stap. Het is het laatste moment van de voorstelling dat erg bevreemdend teder is. Een ander voorbeeld van de methode gaat om Hazina Kenis. Er wordt haar gevraagd of ze goed kan vallen, en of ze dat even wil voordoen. Pas veel later, wanneer Kenis wordt doodgeschoten, zullen we zien dat dit 'vallen' in haar spel van pas komt.

HET MOOISTE ACHTERWERK

Eerst krijgen we de gebruikelijke voorstelling van de deelnemers. Het is meteen het enige echt Belgische moment van de avond. Jacqueline Bollen heeft het over Walen en collaborerende Vlamingen, en Koen de Sutter wijst er haar op dat de grootste Belgische fascist de Waal Léon Degrelle was. De voorstelling wordt geleid door de beroepsacteurs. Ze stellen vragen aan de spelers van Stap, en telkens vragen ze om dingen voor te spelen. Het is een rustig, onschuldig begin, al zijn de hiërarchieën heel vlug duidelijk. De acteurs met een beperking zijn gemanipuleerde poppen in de handen van de beroepsacteurs.

Een belangrijke rol wordt gespeeld door de videocamera. Hij wordt bediend door Coralie Denoz (van het Théâtre de Liège). Het is een pervers oog dat van heel dichtbij de gebeurtenissen volgt en voortdurend accenten legt. Zo organiseren de 'normale' mensen een wedstrijd voor het mooiste achterwerk. Deze vernedering krijgt zijn volle kracht door de aanwezigheid van close-ups. De camera speelt de rol van verteller én van getuige. De voorstelling bestaat voorts uit een reeks taferelen. Stap voor stap dalen we af in de hel van het fascisme. Als Gitte Wens en Gert Wellens uitgenodigd worden om te vrijen, wordt hun nogal brutale vrijpartij onderbroken door een groep nazi's die Gitte doodschieten. De Hitlergroet schalt over het podium, de spelers aangevuurd door de actrice Olga Mouak strekken de arm. Hier past een andere verwijzing naar Rau's methode. Zo wordt ons duidelijk meegedeeld dat Gitte en Gert in het dagelijks leven een koppel zijn. Pas daarna zien we ze deel worden van de vertelling. Hier wrijven echt en onecht tegen elkaar. Hun vrijpartij is een voorbeeld van het realisme dat Rau voorstaat. In de fictie breekt er een stuk werkelijkheid in.

“Door met actrices en acteurs met down te werken, confronteert Rau ons met het fenomeen 'anders zijn'.”

De voorstelling rijgt een aantal verbijsterende situaties aan elkaar. Zo zitten de elf leden van Theater Stap aan de dis, en Koen de Sutter komt bekende teksten uit het evangelie influisteren. 'Neem en eet mijn lichaam', wordt met een kortsluiting aan Pasolini's film

verbonden. Op de borden verschijnt een drol, en iedereen moet stront eten. Het is een ommekeer van de waarden. Er wordt ook een huwelijk gevierd, maar dat ontaardt in een orgie, waarbij alle taboes wegvallen. In een andere scene wordt een meisje in het kleine theater verkracht door Robert Hunger-Bühler. Hij doet dat op de meest burgerlijke of meest beschaafde plek op het toneel. Al de handelingen worden zorgvuldig georkestreerd, zodat de voorstelling met steeds sterkere taferelen het ongemakkelijke hoogtepunt bereikt. Eerst is er een intense monoloog over een vader die, na een NIP-test, door abortus een kind verloor. Dit is een kaal moment, waarbij in een close-up Koen de Sutter sober en innerlijk acterend zorgt voor een van de aangrijpende emoties van de avond.

DE LAATSTE MENSEN

De kern van de voorstelling wordt met een tussentitel aangekondigd (zoals in de stomme film of bij Brecht). Zo vernemen we dat we naar 'de laatste mensen' zitten te kijken. Deze belangrijke gedachte kapselt Rau in een reeks bloederige martelingen in. Dan wordt het even *grand guignol*, het soort spektakel vol gruwelijke en bloederige handelingen dat ooit in Parijs bloeide. Het gruwelijke krijgt dankzij het cameraoog nog een afstotelijkere dimensie. De heren van stand snijden vingers af en ook een tong – wreedheid dankzij eenvoudige theatertrucs. Maar dan komt een kapitaal, centraal moment: Gitte Wes is hoogzwanger. Met een haal van een mes wordt haar buik opengesneden en de foetus wordt er bloederig uitgehaald. Zo toont Rau de moord op ongeboren kinderen, bij wie dankzij de NIP-test vastgesteld is dat ze aan het Downsyndroom lijden. De maatschappij verdedigt zich tegen deze afwijking – in de ogen van Rau: met moord. Wat uit de maatschappij wordt weggesneden, zijn de opvolgers van de vitale, charmante acteurs van Stap. Daarna gaat alle aandacht naar het kruis. Tanne Lemmens wordt gevraagd of ze wil gekruisigd worden. Ze laat zich natuurlijk manipuleren, en aan het kruis wordt ze ook gemarteld. Dan roept ze: 'Vader, waarom heeft u mij verlaten'. Dat voor Rau het christendom erg belangrijk is, blijkt overdadig uit zijn Jezus-film *The New Gospel*. Op dat punt raakt het universum van Rau dat van Romeo Castellucci, twee belangrijke theatermakers die een soort ketterse relatie hebben met de godsdienst. Maar de vraag blijft wat dit iconisch beeld van de gekruisigde precies betekent. Duidelijk is de hedendaagse invloed op het beeld, want Jezus is een vrouw. Maar net zoals we kinderen met een beperking voor de geboorte verwijderen, zo hebben we ook hem die radicaal anders is, vermoord. Zo eindigt deze voorstelling op een punt dat rijp is voor controversie. De eerdere mishandelingen zijn ontsproten aan de perverse, hysterische geest van Pasolini. Door er actrices en acteurs met down voor te gebruiken, confronteert Rau ons met het fenomeen 'anders zijn'. Rau toont een groot respect voor hen. Dat onderdeel van deze radicale voorstelling is geen oppervlakkige controversie waard. Maar alles leidt van Pasolini naar Rau in de brutale scène met de bloederige foetus. Daar onthult Rau waar het hem om te doen is. Dat stelt meteen de veel bredere vraag over de toelaatbaarheid van abortus. Dat is geen vraag voor een theatercriticus, maar voor een burger. De voorstelling opent dan een weg naar een discussie in de realiteit.