

De intieme band tussen oorlog en media

SS, THREE POSTERS EN FOR AN END TO THE JUDGMENT OF GOD

Sinds de Golfoorlog is er sprake van een 'terugkeer' van de oorlog, zegt de Franse filosoof Jean-Luc Nancy. Het gaat niet om de terugkeer van de realiteit van militaire operaties (die zijn er immers altijd geweest), maar om de terugkeer van de oorlog als figuur ('Oorlog') in ons symbolisch universum. Cruciaal onderdeel van die nieuwe configuratie is de bijzondere verhouding tussen oorlog en media(tisering). Tussen beide is een symbiotische relatie ontstaan. Geen oorlog of internationaal conflict zonder televisie, en omgekeerd: geen nieuwsuitzending zonder beelden van geweld.

Een drietal voorstellingen wil ik met elkaar in verband brengen omdat ze in hun vormgeving reflecteren op die nieuwe verhouding tussen mediatisering (representatie) en oorlog: *SS*, een project van Josse De Pauw en Tom Jansen (gebaseerd op het interviewboek *De SS'ers* van Armando en Hans Sleutelaar, over Nederlanders die tijdens WO 2 dienst namen bij de Duitse SS-troepen) *Three Posters* van de Libanese theatermakers Rabih Mroué en Elias Khoury (gezien tijdens het KunstenFESTIVALdesArts); en *For an End to the Judgment of God* (naar Antonin Artauds hoorspel *Pour en finir avec le jugement de Dieu*) in een regie van Peter Sellars (gezien tijdens de Wiener Festwochen). Theater is altijd wat zich tussen werkelijkheid en fictie bevindt, namelijk 'enscenering': de onbeslisbare spanning tussen tonen en verbergen, verschijnen en verdwijnen, aanwezigheid en afwezigheid. Dat theatrale dispositief zetten de drie voorstellingen in als kritisch potentieel. Niet om de relatie tussen media en werkelijkheid te ontwarren, maar integendeel om ze nog meer te verwarren.

Volgens de socioloog Jean Baudrillard is de essentie van de televisuele actualiteit geconstrueerd rond berichten over dood en offer. Handelt een groot deel van de nieuwsberichten niet over oorlog, terreur en geweld (om van het aanbod van geweld- en oorlogsfilms nog maar te zwijgen)? Beide hebben elkaars inscenering nodig. Geen oorlog zonder de inscenering van de media. Geen media zonder de inscenering van het militaire apparaat. Tussen geweld en representatie bestaat een intieme band (niet in de laatste plaats omdat representatie een vorm van geweld is). Maar tegelijk is de oorlog de limiet, de onderbreking en de vernietiging van iedere representatie. De oorlog is een moment van extreme transgressie, van overschrijding van wat we kennen en weten. Toch is het niet op die manier dat de oorlog via de media tot ons komt. De oorlog wordt ge(re)presenteerd in binaire termen: oorlog - vrede, agressor - slachtoffer, goed - slecht, gerechtvaardigd - ongerechtvaardigd, vriend - vijand, oorzaak - gevolg,... Volgens dit schema worden de posities discursief en retorisch verdeeld. Foto's en beelden (van materiële verwoesting, bloedende, schreeuwende lichamen, wenende

vrouwen en kinderen, eindeloze rijen vluchtelingen,...) verdelen voor de publieke opinie de in te nemen posities. In de zogenaamde 'mediaoorlog' naar aanleiding van de recente Israëlische bezetting van de autonome Palestijnse gebieden was de woord- en beeldretoriek een van de belangrijkste wapens in het verkrijgen van internationale steun.

In de westerse berichtgeving over de moderne conflicten wordt het excessieve van het geweld steeds aan het andere kamp toegeschreven. Het exces is het geweld van de andere. Het eigen geweld is een gerechtvaardigde poging om het exces tegen te gaan en om de orde te herstellen (de eigen excessen worden gecategoriseerd als *collateral damage*, spijtige maar onvermijdelijke ongevallen). Het eigen geweld gebeurt in naam van humanistische waarden (vrijheid, rechtvaardigheid, democratie,...). Het andere geweld voltrekt zich in naam van een obscure en wraakzuchtige god, etnische zuiverheid, bloedverwantschappen, archaïsche wereldbeelden, etc. Dit laatste geweld willen we geen stem geven. Het wordt zoveel mogelijk gecensureerd. Een van de opvallende gebeurtenissen in de berichtgeving na 11 september was de verwarrende aanwezigheid van de zender Al-Jazeera. Omdat de in Qatar gevestigde Arabische zender het monopolie van CNN doorbrak, maar ook omdat Al-Jazeera het andere geweld aan het woord liet: de videotapes van Bin Laden werden integraal uitgezonden.

Van de drie theaterproducties zijn er op zijn minst twee gebaseerd op teksten die bij hun verschijnen een taboe doorbraken: de uitzending van Antonin Artauds hoorspel *Pour en finir avec le jugement de Dieu* werd in 1947 op het laatste ogenblik door de Franse radio verboden en *De SS'ers*, het interviewboek van Armando en Sleutelaar, zorgde bij zijn publicatie in 1967 voor een storm van verontwaardiging. In de twee gevallen, hoe verschillend ook, werden er dingen gezegd die men niet wilde horen. De oorspronkelijke media (hoorspel en uitgeschreven interview) zijn nu omgezet in theater. Peter Sellars regisseert Artauds hoorspel als de persconferentie van een Amerikaanse generaal. De voorstelling, die als ondertitel *A TV Show* kreeg, werd door de Oostenrijkse televisie uitgezonden. Bij *SS* wordt gebruik gemaakt van de projectie van close-ups van de acteurs die tijdens de voorstelling live opgenomen worden, alsof het om bekentenissen en getuigenissen gaat die voor televisie gemaakt zijn (cf. de serie van Maurice De Wilde over de collaboratie). *Three Posters* ten slotte gebruikt als model de videoboodschappen die zelfmoordcommando's opnemen op de vooravond van hun actie en die na de actie op de televisie worden uitgezonden. De drie insceneringen maken elk gebruik van een 'genre' waarmee we als televisiekijkers vertrouwd zijn geraakt. Het is in die vertrouwdheid van kijken dat we getroebeld worden.



artists RABIH MROUË & ELIAS KHOURY / AYOUL FESTIVAL BEIRUT

Zoals andere enceneringen van Sellars is *For an End to the Judgment of God* gebaseerd op een beproefd artistiek procédé: het tegen elkaar laten opbotsen van vorm en inhoud. Mozart in een hamburgertent of in de Bronx, Ajax uit Sophocles' tragedie als GI. In *For an End to the Judgment of God* spant Sellars de draad tussen vorm en inhoud erg strak, te strak zo blijkt. Het hoorspel van Artaud – dat o.a. een beschrijving bevat van een rite van Mexicaanse indianen, het blasfemische en scatologische *La recherche de la fécalité* ('Là où ça sent la merde/ ça sent l'être.'). en een droom van een toekomst zonder god en een lichaam zonder organen – wordt als persconferentie in de mond gelegd van een Amerikaanse generaal. Sellars heeft zich hiertoe wellicht laten verleiden door het eerste deel van het hoorspel. Daarin gaat het gerucht dat er in het Amerikaanse leger experimenten gedaan worden met het sperma van jongemannen om een nieuwe klasse van soldaten te kweken: 'Car de plus en plus les Américains trouvent qu'ils manquent de bras et d'enfants, c'est à dire non pas d'ouvriers mais de soldats, et ils veulent à toute force et par tous les moyens possibles faire et fabriquer des soldats en vue de toutes les guerres planétaires qui pourraient ultérieurement avoir lieu, et qui seraient destinées à démontrer par les vertus écrasantes de la force la surexcellence des produits américains (...).' Artaud verplaatst het nazistische kweekprogramma naar de VS en legt meteen de economische motivatie van de Amerikaanse buitenlandse politiek bloot. Tijdens de persconferentie 'becommentarieert' de generaal CNN-beelden van een Amerikaanse militaire actie (uit de Golfoorlog?) met de beschrijving van het peyotl-ritueel van de Mexicaanse indianen. De spanning tussen de helikopters boven een woestijn en *Le rite du soleil noir* met zijn mythische beelden van geweld, leggen een archaisch substraat in de moderne

technologische oorlog bloot. Met alle fatale fascinatie die daarvan uitgaat. Een van de anonieme SS'ers in het boek van Armando en Sleutelaar zegt in zijn getuigenis: 'De oorlog is eigenlijk de natuurlijke toestand.' Een uitspraak die in alle richtingen pivoteert naargelang de invulling en de waarde die aan het begrip 'natuur' toegekend worden. De tekst van Artaud is een zoektocht naar een utopische ruimte voor een nieuw lichaam, een ruimte waarin het oude lichaam tot ontplofing komt: 'et c'est alors/ que j'ai tout fait éclater/ parce qu'à mon corps/ on ne touche jamais.' Sellars brengt Artauds 'cruauté' in de nabijheid van de wreedheid van de reële oorlog. Zowel Artauds begrip van de Wreedheid als de oorlog zijn momenten waarin het redelijke overschreden wordt. Het westerse discours over de oorlog probeert die overschrijding steeds te controleren, te rechtvaardigen en juridisch af te schermen, maar dreigt daardoor in de gevaarlijke illusie van totale zelfcontrole en autonomie te vallen. Iets daarvan valt in de waanzinnige stem van Artaud te beluisteren.

Wie is er aan het woord in *De SS'ers*? Het gaat niet om fictieve teksten, maar om authentieke interviews. De vier acteurs kruipen niet in de huid, maar in het hoofd van de anonieme SS'ers. Met de gelaatstrekken (die door de camera scherp in beeld worden gebracht), met de stembuigingen, de pauzes in het spreken, de accenten,... wordt niet de individualisering van de persoon nagestreefd, maar het blootleggen van een bepaalde ideologie, en hoe die ideologie verweven raakt met een persoonlijk leven. Alle bestanddelen van die ideologie liggen over de voorstelling verspreid: de solidariteit, de discipline, de gehoorzaamheid aan en fascinatie voor de leiders, het streven naar een nieuw Europa, naar een zuiver ras, anticommunisme, antiliberalisme en antisemitisme, verheerlijking van het militaire apparaat, minimali-

sering en zelfs ontkenning van de holocaust,... In de voorstelling wordt een videofragment getoond uit *Der Lauf der Dinge* (1987) van Peter Fischli en David Weiss: een haast eindeloze aaneenschakeling van objecten die elkaar in beweging brengen op de meest onverwachte manieren. Een domino-effect. Was de opkomst van en de keuze voor het nazisme of fascisme louter een maatschappelijk mechanisme? Kwam van het een het ander? Betekent dat dat er van vrijheid, verantwoordelijkheid en politieke keuzes geen sprake is? Kan het zich in soortgelijke omstandigheden opnieuw voltrekken? In de interventies van het volkse personage, gespeeld door Els Deceukelier, wordt iets getoond van een alledaags en banaal denken dat haast onbewust zoekt naar zekerheden in een steeds complexer wordende werkelijkheid, en dat ontvankelijk zou kunnen zijn voor een gevaarlijke rechtse ideologie. De verhalen van de vier SS'ers zijn geen verhalen van inkeer of schuld bewustzijn. Ze verloochenen hun verleden niet. Precies dat maakt ze zo sterk en zo verwarrend. De verhalen zijn een mengeling van jeugdige overmoed en idealisme, sociale en culturele gedetermineerdheid, ideologische verblindings en manipulatie. En van totaal nihilisme: 'Er valt niets meer te verontschuldigen. Helemaal niets. Helemaal niets. Verontschuldigen wil zeggen, dat je samen nog een gemeenschappelijke norm vindt, waarmee je bepaalde daden meet. En die is hier niet meer.' De schuldvraag, de expliciete vraag om vergeving is wel aanwezig in de koorzangen gezongen door het Gents Madrigaalkoor. De aanwezigheid van dat koor geeft aan de voorstelling een bijzondere diepte: het is de collectiviteit, de gemeenschap, maar ook de massa van anonieme slachtoffers van het oorlogsgeweld. Wanneer de camera het koor op de rug filmt en een rij van anonieme achterhoofden in beeld brengt, dan wordt de camera plots het instrument van een kille dodende blik.

In tegenstelling tot de encenering van *De SS'ers*, die gebruik maakt van de grote middelen en diverse media, is *Three Posters* een zeer sobere voorstelling. Met *Three Posters* wilden de makers een verdrongen deel van de Libanese geschiedenis in herinnering brengen: de burgeroorlog die van 1975 tot 1990 duurde. Veel meer dan om historische feiten, gaat het hen om een nadenken over een ideologie. De voorstelling begint met de televisieboodschap van martelaar Khaled Rahhal die zijn politieke standpunten duidelijk maakt en uitlegt waarom hij een zelfmoordaanslag gaat plegen. Hij begint die boodschap echter tweemaal opnieuw, waardoor een aantal verschuivingen in zijn politiek discours ontstaan. Wanneer na de derde versie de spreker op de scène verschijnt, wordt duidelijk dat het om fictie ging. Daarna worden de (authentieke) boodschap getoond van Jamal Al Sati die zich in 1985 opblies bij een aanslag tegen een Israëlische militaire post. De makers kregen deze tape per toeval in handen en stelden tot hun verbazing vast dat Sati drie versies van zijn boodschap maakte. Dat roept veel vragen op: wat zijn de grenzen tussen werkelijkheid en representatie? Waarom werd de martelaar net voor zijn dood een acteur die zichzelf wilde enceneren? Waarom deze variaties van een stem die van de andere kant van de dood tot ons spreekt (de boodschap van de martelaar wordt immers pas na zijn dood uitgezonden)? Hoe worden waarheid en authenticiteit (getuigenis) door de media geproduceerd en gemanipuleerd? Welke zijn de complexe relaties tussen zelfoffer/aanslag en mediatisering/encenering? Vragen die na 11 september nog scherper gesteld dienen te worden. En niet alleen met betrekking tot fundamentalistische zelfmoordacties. In het laatste deel van de voorstelling komt een politicus, lid van de Communistische

Partij, aan het woord die probeert te analyseren hoe het oorspronkelijke verzet tegen de Israëlische bezetting – een verzet dat multiconfessioneel was – evolueerde naar een door de politiek oncontroleerbaar radicaal islamitisch verzet, inclusief de zelfmoordcommando's.

Op het einde van de 'persconferentie' van de Amerikaanse generaal staat een jonge zwarte 'journaliste' uit het publiek op om een vraag te stellen. Zij stelt geen vraag maar brengt het lange gedicht *Kissing God Goodbye*, een militante tekst van de zwarte Amerikaanse dichteres en burgerrechtenactiviste June Jordan. Het gedicht is een aanval op het paternalistische wereldbeeld, waarbij God synoniem is voor onrecht, verdrukking, oorlog en ecologische destructie. Door deze tekst als een 'antwoord' op Artaud te presenteren, wordt Artaud in een onmogelijke positie geduwd. Sellars ondermijnt op die manier de verwarring die hij opgebouwd heeft door de woorden van Artaud te leggen in de mond van een Amerikaanse generaal. Plots wordt Artaud een positie waarop gereageerd moet/kan worden. Alsof Artaud in zijn deconstructie/destructie van het westerse denken niet al veel verder zou zijn gegaan dan het gedicht van June Jordan. De tekst van Jordan is een aanval op het imperialistische Amerika van Bush en dus een duidelijk politiek statement. De tekst van Artaud is een afrekening met god, mens, metafysica, rede, humanisme,... Sellars maakt zijn politiek statement in naam van het publiek (de actrice zit tijdens de voorstelling als een gewone toeschouwer in de zaal) en daardoor 'sluit' hij de deur voor een meer complexe receptie. Elias Khoury en Rabih Mroué daarentegen zetten hun publiek letterlijk op straat. Op het televisiescherm zien we hoe een ruimte na een toespraak ontmanteld wordt: iemand komt tafel, stoel en microfoon ontruimen. Dan gaat achter het televisietoestel een deur open en zien we de ruimte die op televisie ontmanteld werd. Dan gaat een poort open die uitgeeft op de straat. De realiteit wordt een soort van 'gat' in het toneel, een 'opening' die zich niet zondermeer laat (be)grijpen. Ook *SS* eindigt met een opening, niet in de achterwand die uitgeeft op de werkelijkheid, maar in de vloer, die alles in zich opneemt, als een massagraf. Na de vierde en laatste bekentenis verdwijnt iedereen – acteurs, koor en dansers – in de opening van de orkestbak.

'Voor zover de politiek berust op de beheersing en de onderwerping van de extremiteit, is de oorlog geen politiek meer, maar haar verbitterde, tragische vernietiging.' (Laurens ten Kate in een studie over G. Bataille).

RABIH MROUÉ, ELIAS KHOURY *Three Posters*
PRODUCTIE Ayloul Festival (Beiroet)

JOSSE DE PAUW, TOM JANSEN *SS*
PRODUCTIE HET NET (Brugge) en Brugge 2002.

PETER SELLARS *For an End to the Judgment of God - A TV-Show*
PRODUCTIE zeit_zone (Wiener Festwochen)