“Als de mensen het vergeten zijn, moet je hen een geweten schoppen”

Sofie de Smet et Marieke Breyne

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/3170>

DOI : 10.4000/temoigner.3170

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 15-19

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Sofie de Smet et Marieke Breyne, «“Als de mensen het vergeten zijn, moet je hen een geweten schoppen”», *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 121 | 2015, Online op 01 octobre 2016, geraadpleegd op 04 février 2022. URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/3170> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/temoigner.3170>

‘ALS DE MENSEN HET VERGETEN ZIJN, MOET JE HEN EEN GEWETEN SCHOPPEN’

THEATER In 2014 gaat Luc Percevals stuk *FRONT* in première, exact honderd jaar na de gebeurtenissen waarnaar de productie teruggrijpt. Als een visuele en auditieve seismograaf registreert het stuk de pijn van een gedeeld Europees verleden.

→ Interview door **Sofie de Smet & Marieke Breyne**

© Dimitri Van Zaebroeck

De drietalige voorstelling representeert een getraumatiseerde generatie Duitse, Franse, Engelse en Belgische soldaten aan de frontlijn. Niet verwonderlijk dat de productie extensief door Europa toerde, we delen immers dit historische verhaal. Aan de hand van geschiedkundige en literaire werken uit de betrokken landen belicht *FRONT* alle facetten van de Grote Oorlog en herbergt het een scala aan stemmen en betekenissen. De indrukwekkende stalen geluidsinstallatie van Ferdinand Försch dompelt de toeschouwer onder in een verzameling auditieve oorlogsherinneringen; van artillerie, stervende soldaten en paarden tot het geluid van een metalen drinkbeker. Op de geluidswand projecteert videokunstenaar Philip Bussmann reusachtige afbeeldingen van jonge soldaten die in schril contrast staan met de kleine gestalten op scène, gehuld in een kostuumontwerp van Ilse Vandenbussche.

Die Front ist ein Käfig, in dem man nervös warten muss auf das, was geschehen wird. Wir liegen unter dem Gitter der Granatenbogen und leben in der Spannung des Ungewissen. Über uns schwebt der Zufall. Wenn ein Geschöß kommt, kann ich mich ducken, das ist alles: wohin es schlägt, kann ich weder genau wissen noch beeinflussen. Dieser Zufall ist es, der uns gleichgültig macht.

(Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts neues*, Berlijn: Ullstein Bücher, 1956, 76)

De Eerste Wereldoorlog voltrok zich voorname-lijk ter land. Jonge soldaten bevonden zich aan het Westfront op nog geen honderd meter van elkaar. Die frontlijn veranderde nauwelijks gedurende de vierjarige oorlog en kostte aan ruim acht miljoen mensen het leven. De illusie dat je eer en roem kon behalen in deze oorlog, hield niet lang stand onder het oorlogsgeweld en de bommenregen. De leefwereld van de soldaten was beperkt tot een nauwe loopgraaf, hun dagen gevuld met eindeloos wachten en wakker blijven in een mod-dervlakte. De voortdurende angst voor een geweldda- ●●●

© Philé Deprez

- dige dood leidde bij velen tot een zenuwinzinking. Voor het eerst werd de diagnose van *shell shock* gesteld, zogenaamd te wijten aan het schokeffect van ontploffende granaten. Psychische aandoeningen en instortingen bij frontsoldaten werden echter in de berichtgeving onderdrukt om demoralisering te voorkomen.

Perceval vertelt geen heroïsche strijd of overwinning honderd jaar na datum. Hij belicht net die alledaagse realiteit. De vijand is de grote afwezige in de twee uur durende voorstelling. Perceval kiest immers voor wat hij beschouwt als de grootste gemene deler voor alle partijen in het conflict: de absurditeit en zinloosheid van de oorlog. Hoewel de verschillende talen oorspronkelijk historische rollen en identiteiten aanduiden, slaagt Perceval erin iets universeels te creëren. Nationale verdeeldheid maakt plaats voor een nieuwe eenheid. Als een visuele en auditieve seismograaf registreert FRONT een Europese identiteit en dompelt het Europa in diepe rouw om de slachtoffers bij alle betrokken partijen.

Wij waren bij de opvoering van FRONT in Amsterdam en in die mate bewogen dat we de volgende dag al naar München reisden. Op zoek naar de man die verzocht het ondenkbare te delen. Gelegen tussen statige gebouwen in een welvarende buurt in het hart van de stad ontdekken we de Münchner Kammerspiele. Luk Perceval verblijft er om te werken aan de nieuwe productie *Exiles*. We treffen hem net na een repetitie en zijn hartelijke begroeting doet elke vrees voor ongepaste nonchalance verdwijnen. Hij stelt voor om het indrukwekkende Spielhaus in te ruilen voor een gemoedelijkere bar in de stad. Maar zoals in vele grote steden vandaag, blijkt een niet door muziek overspoelde plek onvindbaar. Uiteindelijk belanden we in een nabije koffiebar en draaien we zelf, stiekem, de radio zacht.

U sleurt ons met de productie FRONT de oorlog in. Dat lijkt geen toevallige keuze. Eerder produceerde u de documentaire *Die verborgene Stadt* over de stad Linz als

vernietigingskamp tijdens de Tweede Wereldoorlog. U regisseerde ook recentelijk *Draußen vor der Tür* (2011) en *Jeder stirbt für sich allein* (2012), producties die zich in Duitsland afspelen, respectievelijk kort na en tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Luk Perceval: Oorlog als thema fascineert me. Tijdens de Tweede Wereldoorlog zat mijn moeder vast in de schuilkelders van Merksem. Ze was toen vier. Merksem noemden ze ‘Klein Berlijn’ omdat de bombardementen daar zo heftig waren, onder meer omdat men de V1 en V2 raketten nog niet goed kon afstemmen. Mijn moeder is daar geschonden uitgekomen. Gehandicapt. Alles wat je leest over oorlogstrauma’s geldt ook voor haar. Ze is wantrouwig en geïsoleerd en had altijd gehoorproblemen – ongetwijfeld te wijten aan de bombardementen. Ik heb het oorlogstrauma dus aan den lijve ervaren. En ik heb me dikwijls afgevraagd in hoeverre dat doorwerkt op mezelf en op mijn kinderen.

Tijdens het draaien van de film die je noemt [*Die verborgene Stadt*], in Linz, ontmoette ik een psycholoog die werkt rond oorlogstrauma’s. Die was van mening dat een oorlog over generaties doorwerkt. Enkel via het delen van pijn kun je verzoening kennen. Tegelijkertijd zien we in die film een professor geschiedenis die beweert dat studenten al durven te vergeten wie Adolf Hitler is. Dat is waanzinnig. Het zijn die twee componenten – ‘het niet vergeten’ en ‘het delen van pijn’ – die me drijven om oorlog te thematiseren.

FRONT thematiseert dan wel de Eerste Wereldoorlog, toch komt er geen spatje bloed of modder aan te pas.

L.P.: De Westerse theatertraditie is gebaseerd op het naspelen van dingen. Soms lukt dat echter niet. Je kunt de dood niet naspelen. Er zijn aspecten waar het leven zo sterk is dat je via imitatie dat wat de kunst in wezen beoogt, namelijk ‘identificatie’, niet voor elkaar krijgt. We kunnen het niet naspelen omdat het thema te groot is, te ongrijpbaar en te gruwelijk. Dan zijn we geneigd een weg te zoeken via suggestie. Dan nemen we afstand.

Er bestaat een test waarbij je een tekst leest waaruit bepaalde medeklinkers zijn weggelaten. Toch zal je verstaanbare zinnen lezen. Je hersenen maken een *Ersatz* voor wat er ontbreekt. Onze hersenen zijn voortdurend bezig dat wat niet getoond wordt zichtbaar te maken in onze fantasie. Dat is wat theater sterker maakt dan film. Film is eendimensionaal. Vanaf het moment dat we iets in onze fantasie kunnen voorstellen, heeft het een dimensie die het leven zelf overstijgt. Dat is ook altijd ons doel geweest: ‘Hoe kunnen we een vorm ontwikke-

“

Er zijn aspecten waar het leven zo sterk is dat je via imitatie dat wat de kunst in wezen beoogt, namelijk ‘identificatie’, niet voor elkaar krijgt. We kunnen het niet naspelen omdat het thema te groot is, te ongrijpbaar en te gruwelijk.

”

len die ervoor zorgt dat diegene die het waarneemt het in zijn – wat we in het Duits noemen – *Kopfkino* ziet?”

We zochten naar een theatrale vorm die niet nabootst. Wat mij erg verheugt, zijn de emotionele reacties van het publiek. Het publiek is geschokt door de gruwelijkheid van FRONT terwijl de voorstelling eigenlijk niets laat zien. Er komt twee keer een dans voor in de productie, maar die is abstract. Zelfs de dans is *verfremdet*. Je kunt de Eerste Wereldoorlog niet nabootsen, zelfs niet met de wildste theatertrucs. Je kunt het alleen maar vervreemden.

Ligt de keuze om de Eerste Wereldoorlog via theater te thematiseren dan binnen die noodzakelijke vervreemding?

L.P.: Ik geloof dat kunst een helende werking heeft. Ik was een jaar of zestien toen ik voor het eerst naar het theater ging. Mijn vader was toen pas werkloos, aan de kant gezet na economische hervormingen. Het was een schande voor mijn vader en voor de hele familie. In dezelfde periode zag ik in het KNS in Antwerpen *Dood van een handelsreiziger*, een stuk over een werkloze handelsreiziger. Hoewel dat stuk zich in Amerika afspeelde en in de jaren vijftig, herkende ik volkomen de situatie waarin we leefden bij me thuis.

Ik voelde me plots minder geschandvlekt. Iedereen keek naar die situatie met een groot gevoel van mededogen. De hele zaal baadde in een sfeer van begrip en verstandhouding. Dat gaf mij de mogelijkheid om zelf ...

... mededogen te ontwikkelen tegenover mijn vader, mijn familie en zelfs tegenover mezelf. Theater is in wezen een ritueel waarin we onze pijn delen. In de komedie gebeurt dat door samen te lachen en in de tragedie door samen te wenen. Kunst thematiseert de existentiële angsten en twijfels van de mens. Kunst maakt bespreekbaar waarvoor we ons schamen, waarvoor we angst hebben het te delen. En net in het delen worden we sterker in ons zwak zijn als mens. Voor mij is theater dus ook: *To be or not to be?*, een vraag die we intussen zo'n vierhonderd jaar stellen. Een vraag die je eigenlijk niet kan beantwoorden. Je komt samen rond vragen die je niet kan beantwoorden. In dat 'niet weten' ontwikkelt zich de solidariteit.

In de Eerste Wereldoorlog zijn gruwelijke dingen gebeurd en niemand weet waarom. Iedereen stelt zich tot de dag van vandaag de vraag: Hoe is zoiets überhaupt kunnen gebeuren? Waar in de menselijke natuur ligt de fout, of de knop die we kunnen omdraaien zodat dit nooit meer gebeurt? Die schakelaar vinden we niet. We kunnen alleen maar de vraag onophoudelijk stellen.

HOOP VOOR EUROPA

De cast van FRONT is een samenstelling van Duitse, Franse, Engelse en Belgische acteurs. U speelt met het verschil tussen deze nationaliteiten door de voorstelling erg gepolariseerd aan te zetten (de eerste twee monologen beschrijven neerlatend 'de ander') en de tegenstelling in de loop van het stuk te laten vervagen in een fluctuatie van talen en vijandsbeelden. Uiteindelijk blijken het allemaal dezelfde jongens. Wilt u hier het mogelijke bestaan van een Europese identiteit demonstreren?

L.P.: Ik wou vooreerst duidelijk maken dat er in de oorlog geen helden zijn. Wat me stoort aan de herinnering aan de Eerste Wereldoorlog, is de gepolariseerde visie. Wie gewonnen heeft, doet niet ter zake. Er zijn zeventien miljoen slachtoffers gevallen in die oorlog. Alleen al aan het Westfront acht miljoen. Dan kun je niet van helden spreken, alleen maar van slachtoffers. Ik wou de absurditeit van de oorlog vertalen en de pijn van de jongens aan het front verwoorden. Die pijn is in alle talen en aan alle kanten dezelfde.

Maar ook de zoektocht naar een Europese identiteit is aanwezig in FRONT. Wat verbindt ons in Europa? Oorlog verbindt ons, niet de taal. Ik acht het aanmoedigen van de Europese identiteit noodzakelijk. Er heerst een algemene teneur tegen een verenigd Europa. Maar de grenzen die we trekken, zijn mentale grenzen. Grenzen vanuit angst. Nationalisme is in wezen angst.

Is FRONT dan exclusief waardevol voor een Europees publiek?

L.P.: Ik geloof dat deze productie universeel kan opereren. Het heeft de Eerste Wereldoorlog als thema, maar in wezen vertelt het de onbegrijpelijkheid van geweld en van een ontaarde oorlog die niemand wil. Dat kennen we overal. En toch vindt het nog steeds plaats.

De productie *Draußen vor der Tür* [een stuk van Wolfgang Borchert dat Perceval bracht met het Thalia Theater] won vorig jaar in Rusland de prijs voor beste buitenlandse voorstelling. Dat nota bene een Duitse voorstelling die handelt over een Duitse soldaat aan het Russisch front door het Russische publiek laaiend enthousiast onthaald én bekroond wordt, toont dat beide partijen evenveel én hetzelfde leed kenden. Ik geloof dat FRONT, net zoals *Draußen vor der Tür*, een universele pijn en angst uitspreekt.

Wanneer een theatermaker beslist een productie over de Grote Oorlog aan te vatten, zo stellen we ons voor, rijst er steeds een druk vanuit verschillende maatschappelijke hoeken om daaraan een vredesboodschap te koppelen. Expliciete verwijzingen naar hoop op een betere toekomst zijn echter ver te zoeken in FRONT. Hoe noodzakelijk vond u het de boodschap van 'nooit meer oorlog' te laten doorschemeren?

L.P.: De enige hoop is de voorstelling *an sich*. We leven nu in België in een tijd van vrede. In onze maatschappij is het mogelijk zo'n voorstelling te maken. Mensen willen ook naar de voorstelling komen kijken. Ze willen de confrontatie aangaan met de gruwel van een gedeeld verleden. Dat is voor mij hoop en maakt FRONT hoopvol. We reiken het publiek geen letterlijke slogans aan als 'nooit meer oorlog', maar trachten de zinloosheid van oorlog gevoelsmatig over te brengen.

Tot slot, na de vertoning van FRONT in de Amsterdamse schouwburg stonden drie Belgische acteurs – Oscar Van Rompay, Katelijne Verbeke en Steven Van Watermeulen – het publiek te woord. Ze oogden opvallend kalm, luttele minuten verwijderd van het spel waarmee ze ons zo verstilden. En ze vertelden verrassend openhartig. Over hun voeling en distantie tegenover die grote oorlog. Over onvermijdelijke cultuurverschillen binnen de internationale cast, de zware repetities ('altijd in het donker met die vreselijke oorlog') en de zwaarte van het spel ('door een genuanceerde inleving is deze productie voor ons psychologisch erg doenbaar'). En over u, als regisseur, als manager van die cast, als diegene die

bewuste, en dus geruststellende, keuzes maakt. Maar ook als de man die veel eist. In hoeverre kunt u hun uitspraken onderschrijven? Neem bijvoorbeeld deze: *'Luk zei heel vaak: Speel op zeventig procent.'* (Oscar Van Rompay)

L.P.: Die uitspraak verwijst naar een boeddhistische levenshouding. In de jaren negentig ontdekte ik yoga en de filosofie van het boeddhisme. Shakespeare bijvoorbeeld wordt door de Tibetanen gezien als een *Bodhisattva*: iemand die door zijn werk en levenshouding ons de weg wijst naar een verlicht bewustzijn. Eén van de leefregels van het boeddhisme is 'alles met zeventig procent'. Niet: 'ik wil het beter doen, ik moet meer hebben', maar voortdurend trachten je zijn en doen bewust een tikkeltje te minderen.

Vandaag ging ik voor het eerst met de acteurs op scène [in functie van de nieuwe productie *Exiles* van James Joyce die 19 december 2014 in de Münchner Kammerspiele in première ging]. Je voelt meteen een dadendrang. Onze cultuur bekritiseert het nietsdoen. Je wil jezelf steeds verantwoorden door te handelen, te praten, iets toe te voegen. Dat geldt in het bijzonder voor een acteur. Ik heb de spelers van FRONT herhaalde malen gezegd: 'Doe niets, ga zitten, lees de tekst.' Daar werden ze gek van. Geleidelijk ervoeren ze dit als een soort van meditatie. Wat waren de gedachten van de schrijver? Hoe heeft Remarque zich tot zijn moeder, zijn zuster, zijn geliefde gewend? De centrale vraag is niet 'hoe imiteer ik dit', maar wel 'hoe stel ik me dat voor'. Zo'n geestelijke houding is heel anders.

'Wij moesten één orgaan zijn.' (Katelijne Verbeke)

L.P.: FRONT zou een soort 'requiem' worden. Een koortekst uit het verleden. Ik streefde ernaar geen individuele personages op scène te brengen. Dat zie je ook aan de kostuums. Je herkent al snel orkestmuzikanten. Ze verwijzen naar de muzikanten van de verzonken Titanic. Ze hebben hun instrumenten verloren, maar zijn verplicht verder te leven met wat hun rest: herinneringen, taal, de tonen en liederen die ze nog kennen. Van de instrumenten rest enkel een gebogen bugel.

Er waren veel momenten in de repetities dat dit orgaan niet klonk zoals ik het in gedachten had. Het orgaan moest muzikaal zijn. Er is niets zo moeilijk als taal muzikaal te laten klinken. Zoals muziek heeft taal leven nodig. Je dirigeert de mensen op scène zodat ze elkaars energie verder ontwikkelen. Dát is muziek. Iemand zet iets aan, de volgende ontwikkelt, de volgende neemt over. En dan ook nog eens zonder dat het voorspelbaar wordt.

Dat vraagt een enorme concentratie van de acteurs. Je moet gevoelig naar elkaar luisteren, maar mag elkaars toon niet overnemen. De eerste drie weken repeteerde ik alleen met de Belgen, vervolgens alleen met de Duitsers. Pas de laatste vier weken vóór de première heb ik iedereen samengebracht. Acteurs die als muzikanten naar elkaar moeten luisteren, zonder dat ze verstaan wat de ander zegt. Dat was soms een nachtmerrie (*lacht*).

'Ik denk – maar ik kan me vergissen – dat Luk als mens in wezen zeer melancholisch is.' (Steven Van Watermeulen)

L.P.: Het klopt dat ik melancholisch ben. Maar of FRONT een melancholisch stuk is? Ik vind FRONT heel hard en brutaal. FRONT gaat over het inferno, de donkerste kant van de mensheid. Laten we eens in de muil van het verleden kijken en zien wat voor ongedierte daar leeft!

Dat spaart niet de schoonheid van het leven. Het laat alleen maar de meest duistere en meest vernietigende kant van het leven zien. In die zin vind ik FRONT niet melancholisch, maar eerder een poging om wakker te schudden. Louis Paul Boon schreef: 'Als de mensen het vergeten zijn, moet je hun geweten schoppen.' En dat is exact wat deze voorstelling probeert te verwezenlijken. ■

→ Biografie

Perceval (1957, Lommel) studeert in 1979 af aan het Koninklijk Vlaams conservatorium in Antwerpen. Hij gaat direct aan de slag als acteur bij het KNS (Koninklijke Nederlandse Schouwburg, Antwerpen) en werkt er als speldocent tot 1989. In 1984 ruilt hij de KNS in voor de vrije Bühne en richt samen met Guy Joosten de Blauwe Maandag Compagnie op. In 1998/99 fusioneert de BMC met de Koninklijke Nederlandse Schouwburg tot Het Toneelhuis.

In 2005 trekt Perceval naar Duitsland. Hij wordt huisregisseur aan de Schaubühne am Lehniner Platz in Berlijn, doet een operaregie in Hannover en wordt gastregisseur in de Münchner Kammerspiele en de Deutsche Staatsoper Berlin. In 2009 ruilt hij Berlijn in voor Hamburg, waar hij tot 'Leitender Regisseur' van het Thalia Theater wordt aangesteld.

Met zijn oeuvre won Perceval verscheidene prijzen en erkenningen. Zo onder meer de Vlaamse Thaliaprijs voor de productie *Ten oorlog* (samen met Tom Lanoye) in 1999, de Toneelschrijfprijs van de Nederlandse Taalunie voor de productie *Aars!* (samen met Peter Verhelst) in 2001 en de Golden Mask Award, een Russische theaterprijs voor beste buitenlands stuk, voor de productie *Draußen vor der Tür* in 2014.