

## HERINNEREN EN VERGETEN



*Diorama #1, Gulag, Filip Berte, 2009*

Katlijn Meers  
Toneelacademie Maastricht  
PTO 3  
2014 - 2015

maar mijn stem zal blijven  
krijzen t' allen kante want  
mijn gegil is 't enig  
mens'lijke geluid  
van alle thans –

ik schreeuw  
de eeuw  
vaneen  
ik krijt  
de tijd  
uiteen –

*Wladimir Majakowski<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Lanoye, T., 2004, pg. 41.

Iets vreselijks dat je overkomt, dat vergeet je het liefst, niet? Je schudt het van je af en gaat op weg naar klare, heldere oorden. Maar de zware wolken blijven je achtervolgen en een gure wind duwt de kolkende wolkenmassa van je herinnering steeds weer in je richting. Achtervolgt je. Plots schiet er een bliksemschicht uit, recht in je lijf. Het doet je sidderen. Je verleden, jouw trauma, spat uit je poriën. Tranen, zweet, gruwelijke beelden, schelle geluiden, barre koude, misselijkheid, verlamming, geschreeuw.

Mijn opa had een zus. Maria. Ze was zes jaar jonger dan hij. Ze stierf toen ze vijftien was. Ik heb hem maar één keer haar naam horen zeggen. Of liever uitschreeuwen. Hij was ondertussen drieëntachtig en had een nachtmerrie in de knusse keuken van mijn grootouders: ik zit op een krukje aan de keukentafel en hij ligt onder een dekentje in de zetel. Het is 22u, hij is in slaap gevallen. Mijn mama en ik zijn nog even binnengelopen. Het is als vanouds, het is gezellig. Tot hij uit het niets “Maria, Maria” krijst. Als hij wakker schiet, herken ik hem niet. Zijn ogen zijn glazen bokalen zonder inhoud. Hij staart voor zich uit. Mijn oma wimpelt het af als een gekke droom, en ze zegt dat het slaaptijd is. Wij gaan.

Hij had een trauma, mijn opa, eentje uit de tijd van de oorlog, of eerder. Ik weet dat niet zeker, want hij sprak er nooit over. Dat ging gewoon zo. Ik vroeg het me ook nooit af, want ik kwam op bezoek om in de modder te spelen, grootmoeders’ keuken te proeven, te observeren hoe mijn heldhaftige opa kippen slachtte en ons geanimeerd hun maaginhoud toonde. Ik kwam niet om vragen te stellen over vroeger. Maar ik weet ook niet of ik antwoorden had gekregen.

Er valt veel te vertellen over psychische trauma’s. Wetenschappelijke gedachtes en feitelijke gegevens. Crisispsycholoog Eric de Soir heeft het over drie types van trauma (de gebeurtenis zelf en de nasleep ervan).

- Een levensbedreigende gebeurtenis of een bedreiging voor de fysieke of psychische integriteit van een persoon. Gevolgen zijn verschrikking, angst, onmacht, extreme agitatie, dissociatie (feiten of herinneringen niet meer kunnen koppelen).
- Een deprimerende situatie waarbij verlies centraal staat. De beleving ervan is acute rouw en verdriet.
- Een uitputtende gebeurtenis, waarbij een persoon fysiek de bodem bereikt en geen fysieke of mentale weerstand meer heeft.<sup>2</sup>

Of mijn opa in zijn leven echt een psychisch trauma had en zijn ervaringen in één van bovenstaande categorieën passen, kan ik niet hard maken. Ik zag een last op zijn schouders, de gevolgen van een of andere schokkende gebeurtenis. Het is mijn interpretatie van hoe ik hem zag, als kind.

---

<sup>2</sup> Soir, E. de, 2013, pg. 27 – 28.

Het thema trauma boeit me. Het houdt me vast. Ik lees gretig artikels over honderd jaar WO I. Ik beeld me meermaals in hoe het geweest moet zijn om in zo'n oorlog soldaat te zijn. Mijn overgrootvader vocht aan het front in 1914. Een wereldoorlog later zou het de beurt zijn aan zijn negentienjarige zoon. Maar mijn opa ging niet. Zijn zussen en hij waren ondertussen wees. Hij was de oudste en hij bleef thuis om voor hen te zorgen.

Ik wil het in mijn essay niet hebben over de wetenschappelijke betekenis van trauma, maar over hoe het onderwerp trauma in theater verbeeld wordt. Als artistiek thema. Hoe je een gebeurtenis van onvatbare omvang en de gevolgen ervan kan representeren op een podium. Representeren in de brede zin van het woord: vertalen, verwoorden, verbeelden, fictionaliseren, voelbaar maken, omzetten naar een theatrale wereld. En daarbij wil ik focussen op trauma's die collectief zijn. Daarmee bedoel ik heftige gebeurtenissen die diepe groeven nalaten in de ziel van een groep mensen. Van een maatschappij. Maar die tegelijkertijd heel persoonlijk zijn en die in ieder een eigen uitwerking hebben, een eenzame lotgenoot zijn. Wrede oorlogen, tragische ongelukken, high school killings ... die een gemeenschap treffen en die jaren later nog zichtbaar zijn. In de glazige ogen van de getuigen zelf, in hun kinderen, in hun kleinkinderen, in de structuur en in het hart van de samenleving. Ik wil in dit essay onderzoeken hoe verschillende kunstenaars zo'n collectieve trauma's representeren. Ik pretendeer geen alles overkoepelend antwoord te vinden. Er zijn talloze voorstellingen en talloze insteken. In dit essay zijn twee interviews mijn rode draad. Ik concentreer me op de aanpak van regisseuse Suze Milius in haar voorstelling *Boven Water* bij De Queeste en die van regisseur Stijn Devillé van Braakland/Zhebuilding bij de voorstelling *Immaculata*.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Ik heb beide voorstellingen bekeken op DVD.

Ik ontmoet Stijn Devillé in het café van OPEK, het Openbaar Entrepot voor de Kunsten in Leuven. Samen met andere kunstorganisaties bevolken ze dit oude douanegebouw. De muren ademen geschiedenis. Een ideale plek, want Braakland/Zhebuilding maakt theaterstukken over geschiedenis. Als ik Stijn vraag of elke historische gebeurtenis een inspiratiebron kan zijn, zegt hij me dat ze als gezelschap hebben afgesproken niet verder terug te gaan in de tijd dan honderd jaar. Er moet nog een rechtstreekse link te leggen zijn via getuigen of via hun kinderen. De voorstellingen die ze maken moeten over nu gaan. Nog veel dingen die nu gebeuren, hangen er mee samen, zijn nog niet afgelopen. Het huidige Palestijnse conflict bijvoorbeeld is rechtstreeks verbonden met WO I en II, vertelt hij me.<sup>4</sup> Als ik zijn woorden een paar dagen later door mijn koptelefoon opnieuw hoor, bedenk ik me dat ik het met hem eens ben. Wat me aan theaterstukken over collectieve trauma's uit de afgelopen honderd jaar boeit, is een vorm van nabijheid. Ik hoor de stem van Stijn Devillé tegen me zeggen dat 1914 een andere wereld lijkt, maar dat honderd jaar echt niet zo lang geleden is. Hij heeft er ook een persoonlijke band mee via zijn grootouders. Het heeft hen, zijn ouders én hem gevormd. Het is deel van ons onderwijs en onze herdenkingscultuur, bedenk ik. De theaterstukken over WO I schoten het afgelopen jaar als paddenstoelen uit de grond. "Wij herdenken, dus wij bestaan", schrijft historicus Jos Perry:

"... het fungeert als cement voor sociale, politieke en religieuze groepsverbanden ... Wie herdenkt, staat stil en ziet om. Herdenken is: de gang van alledag onderbreken, om gezamenlijk gebeurtenissen of personen uit het verleden in de herinnering terug te roepen ... Herdenkingsrituelen zijn tegelijk oorzaak en gevolg van sociale cohesie, morele normen en continuïteit."<sup>5</sup>

In de kerstvakantie lees ik *Is dit een mens* van Primo Levi. Zijn verslag van Auschwitz is beklijvend. Ik krijg rillingen naast de warme kachel waar ik zit te lezen als hij het heeft over "de samengeklitte, versufte, lijdende hoop mens"<sup>6</sup> die hij is. Zijn verhaal vertellen is noodzaak voor hem. Hij vindt dat slachtoffers moeten getuigen over hun ervaringen.

"De behoefte om de anderen ons verhaal te vertellen, de anderen deelgenoot te maken, was voor ons, voor de bevrijding en daarna, een zo onmiddellijke, heftige impuls geworden. Als innerlijke bevrijding ... [en om] tot de Duitsers te spreken, hen voor te houden wat ze gedaan hebben. Dat ik kan zeggen: 'ik leef, en ik zou jullie willen kunnen begrijpen om over jullie te kunnen oordelen'."<sup>7</sup>

Ik voel veel sympathie voor de stelling van Levi, maar ik kan niet anders dan ook denken aan mijn zwijgzame opa. Is je verhaal vertellen wel zo gemakkelijk? Kan je de gruwel van een trauma zomaar verwoorden? En op welke manier kun je een generatie of twee later die gebeurtenissen verbeelden, representeren?

---

<sup>4</sup> Interview met Stijn Devillé op 06/01/2015

<sup>5</sup> Perry, J., 1999, pg. 17.

<sup>6</sup> Levi, P., 2013, pg. 17.

<sup>7</sup> Levi, P., 2013, pg. 205.

In zijn werk vertrekt Stijn steeds vanuit dezelfde hypothetische vraag: hoe zou ik me gedragen in die situatie? Wat als? Hij is ervan overtuigd dat mensen zeker bij zaken als trauma toch altijd anders reageren dan ze denken dat ze zullen doen. In de voorstelling *Immaculata* behandelt hij de traumatische gebeurtenissen van high school killings: leerlingen die hun medeleerlingen en leerkrachten op school neerschieten. Stijn is voor de voorstelling schrijvend en regisserend aan de slag gegaan samen met collega Adriaan Van Aken. Stijn vertelt me dat ze beiden uitgaan van de wereld om hen heen en wat daarin gebeurt, maar dat ze een verschillend vertrekpunt hebben. Adriaan vertrekt vanuit zijn eigen biotoop, 'wie ben ik, waar sta ik, hoe was mijn schooltijd', en van daaruit richt hij zijn blik naar de wereld. Stijn kijkt eerst naar de gebeurtenissen zoals de shoot outs in Columbine en Erfurt en verhoudt zich daar dan toe. In *Immaculata* leverde dat een mooie combinatie van perspectieven op. De setting is een brave, onopvallende middelbare school in een Vlaamse provincie stad. Vier acteurs vertellen hoe twee leerlingen tijdens de middagpauze wapens uit hun boekentas haalden in de schoolbibliotheek en de refter en er een waar bloedbad aanrichtten. De vier vertellende tieners zullen de aanslag niet overleven. Ze blikken terug op de gebeurtenissen en geven commentaar.

Waarom die keuze voor een terugblik op het gebeuren, vraag ik hem. Hij zegt dat het stuk zich afspeelt na de feiten, en gaat over mensen die grip proberen krijgen op die feiten en een reconstructie maken van wat er is gebeurd. Door die reconstructie te maken, kan je je publiek bij de hand nemen langs de gebeurtenissen. Maar op een actieve manier, langs de gedachten van het personage. Ik vraag naar meer uitleg over zijn keuze voor reconstructies, iets dat in veel van zijn stukken voorkomt. Hij gelooft niet in een realistische vorm op de scène. Als publiek pikt hij dat zelden. En als iemand terugblijkt op een gebeuren, kijk je door zijn ogen, en hoeft het niet nog eens letterlijk te gebeuren. In *Immaculata* zijn er geen wapens te zien, is er geen bloed, en toch heb je het gevoel dat je het meemaakt. Omdat we de feiten herbeleven door hun ogen. Dat zorgt ervoor dat je als maker en als acteur afstand kan nemen van de feiten en dat je dus ruimte kan laten voor de toeschouwer om het zelf in te vullen. Via het personage kom je als kijker in de situatie terecht, word je actief betrokken. Anders sta je er maar bij en kijk je ernaar. Hoe meer de acteur of het personage staat te voelen, hoe minder een publiek nog kan voelen, aldus Stijn. Als ik de voorstelling later op DVD bekijk, merk ik dat hij via deze vorm vooral verbanden wil leggen, drijfveren wil blootleggen van daders en slachtoffers. Hij wil een analyse maken. De voorstelling laat me achter in een staat van verwarring. Een grijze zone waarin ik me kan identificeren met alle personages, ook de daders. Als ik ons gesprek herbeluister, vind ik ook terug dat die verwarring juist is wat Stijn wil opwekken bij zijn publiek. In *Immaculata* heeft hij bewust de daders zich laten gedragen als slachtoffer en de slachtoffers letterlijk tekst van de blog van de twee schutters van de moorden in de school in Columbine in de mond gelegd. Maar als publiek pik je dat, zegt hij, omdat je ook woede van hun kant begrijpt, en omdat je ook beseft dat de daders geen monsters zijn. Dat wil hij bereiken. Hij neemt het graag op voor de daders omdat hij het een groot

probleem vindt dat wij onze daders demoniseren. 'Hitler is een monster. Dutroux is een vuil beest', dat is niet zo, zegt hij. Maar we slapen beter 's nachts als we dat wel geloven, vul ik hem aan.

Verschillende perspectieven tonen is een belangrijk aspect bij het behandelen van een thema als collectieve trauma's. Het is zelden een geval van een simpele oorzaak-gevolg situatie. Er zijn vele ingangen om het verhaal te vertellen. Braakland/ZheBilding maakt daarom veel gebruik van muzikaliteit. Ze werken meer met stemmen dan met personages, legt Stijn me uit. Het gaat om stem en tegenstem, waarbij Braakland/ZheBilding de tekst verknipt en acteurs die in een vorige scène nog 'klassieke personages' waren, nu letterlijk een stemmenspel doen waarbij de ene de zin begint en de andere ze afmaakt, los van wie hun personage is. Hetzelfde gebeurt op een macroniveau: ze zetten scènes na elkaar die een totaal ander beeld van een personage of een gebeurtenis geven. Stijn zorgt er in een eerste scène bijvoorbeeld voor dat je je volledig identificeert met een dader en in een volgende scène haalt hij dat helemaal onderuit. Ook live muziek wordt ingezet om deze fragmentatie van stemmen te bevorderen: afstemming van tekst en muziek op elkaar neemt daarom volgens hem veel tijd in tijdens het repetitieproces. Het gaat om een dialoog tussen beiden. Hij beargumenteert dat muziek iets is dat de verbeelding opent, als een soundtrack die in je hoofd meespeelt en waarbij het publiek de beelden zelf nog maar in te vullen heeft. Stijn legt uit dat het voor acteurs vaak wennen is. Het gaat voor hen om een technische oefening in ritmiek en in luisteren. Maar de combinatie werkt: de muziek vult een emotionele laag die de acteur al niet meer hoeft te spelen. Muziek heeft een directe impact op het publiek. Maar hij voegt eraan toe dat het even interessant is om de muziek een tegenkleur te geven, die je juist weg haalt van de emotionaliteit. Het gaat alleszins over een vraag-antwoord structuur tussen tekst en muziek. Naast de live muziek is het gebruik van standmicrofoons of handmicrofoons een terugkerend onderdeel van de Braakland/ZheBilding-voorstellingen. Stijn zet de microfoons in als instrumenten. Bovendien is het een manier om meteen duidelijk te maken aan het publiek dat de voorstelling niet realistisch is. De mise-en-scène bedenkt Stijn pas op het eind van het hele repetitieproces. Toch is de vorm volgens hem vaak impliciet al aanwezig in de schrijftuur van het script. De tekst in *Immaculata* bijvoorbeeld, gaat al uit van de aanwezigheid van een publiek. Bovendien is het een reconstructie van een gebeurtenis, dus de vertelling draagt er ook toe bij. Er is geen vierde wand. Hij kiest hiervoor omdat voor hem de toeschouwer een medeplichtige is. Deze maatschappelijke trauma's hebben effect op iedereen en dus moet iedereen zich ertoe verhouden.

Terwijl Stijn nieuwe koffies haalt, staar ik naar een waterig zonnetje boven OPEK. Ik denk aan de oproep van Primo Levi om te getuigen en aan het stilzwijgen van mijn opa. Hoe vertel je over zulke trauma's? Hoe kun je als maker iets verbeelden wanneer zelfs degenen die het meemaakten hun herinneringen niet over hun lippen krijgen? Wanneer ik een weekend eerder bij mijn ouders op bezoek ben, daal ik de keldertrap naar mijn herinneringen af. Ik weet dat ik ooit tijdens mijn studie Cultuurwetenschappen een aantal lessen over 'oorlog en trauma' heb gevolgd. De voor- en

namiddagsessie waarin we de negen uur durende documentaire *Shoah* van Claude Lanzmann bekeken, kan ik me nog levendig voor de geest halen. In de ouderlijke kelder staan de dozen met mijn oude cursussen. Ik vind na veel stof blazen wat ik zoek: een artikel van Ernst van Alphen over de Holocaust en de grenzen van de representatie. Ik ga ter plekke naast de dozen op de koude grond zitten en ik herlees het artikel met markeringen van tien jaar geleden. Van Alphen stelt dat er bij het representeren van een traumatische gebeurtenis zoals de Holocaust een semiotisch probleem bij de getuigen op de proppen komt. Getuigenis afleggen gebeurt door middel van taal: je brengt je ervaring over door hem aan anderen te vertellen. Maar, zegt van Alphen, dit blijkt voor velen heel erg moeilijk of onmogelijk. De oorzaak van deze onrepresenteerbaarheid moeten we niet zoeken bij de inhoud van de gruwelijke gebeurtenis. Maar wel in de vormen van representatie. Er is immers een kloof tussen de ervaring en de middelen die de taal bood op het moment dat de situatie, de Holocaust, zich voordeed. De aard van de ervaringen van de slachtoffers kwam op geen enkele manier overeen met de beschikbare en conventionele uitdrukkingsmiddelen (de symbolische orde) die ze ter beschikking hadden. Die discrepantie geeft dus aan waarom het voor slachtoffers onmogelijk is om getuigenis af te leggen. Belangrijk hierbij is, aldus van Alphen, dat de ervaring zelf al gezien wordt als een representatie. De ervaring van de gebeurtenis is immers al afhankelijk van de termen die de symbolische orde biedt om tot een ervaring te worden die dan herinnerd kan worden. Deel uitmaken van een gebeurtenis is niet hetzelfde als ze ervaren en de ervaring zelf is dus een representatie. De Holocaust was zo traumatisch, dat de slachtoffers de gebeurtenis niet konden beleven omdat de taal de middelen niet bood die nodig waren om de gebeurtenis te beleven. Afstand nemen van de gebeurtenis in taal kon niet. Het probleem van representatie doet zich dus al voor tijdens de Holocaust zelf en de representatieproblemen achteraf, na de oorlog, zijn een voortzetting van die onmogelijkheid.<sup>8</sup>

Van Alphen heeft het hier over representatie binnen het vakgebied van de semiotiek. Een afgebakende definitie. Niet hetzelfde dus als het representeren van trauma in theater waarover ik het in mijn onderzoeksvraag aan het begin van dit essay had. Het is belangrijk het onderscheid te maken tussen representatie door taal in de enge zin van het woord en representatie van collectieve trauma's op een artistieke manier in een theatervoorstelling. Een onrepresenteerbaarheid op vlak van woorden/ taal heeft wel gevolgen voor de manier waarop je een trauma artistiek wilt verbeelden of voelbaar maken (representeren).

Er zijn vele neerslagen van getuigenissen van de Holocaust, zoals *Is dit een mens* van Levi of talloze documentaires met getuigen. Ik wil hier niet een zwart-wit tegenstelling aangeven tussen wat van Alphen zegt en wat Levi in zijn boek doet. Daar gaat het me niet om. Wat er wel toe doet, is dat er een moeilijkheid verbonden is aan het vertellen van traumatische gebeurtenissen. Wat een gevolg heeft voor het maken van theater over deze gebeurtenissen. In de documentaire *Shoah* gaat de regisseur Claude Lanzmann op die problematiek in. Zijn film uit 1985 bestaat enkel uit beelden van

---

<sup>8</sup> Alphen, E. van, in: Bulhof, I.N. & R. Van Riessen, 1995, pg. 132 – 142.



getuigenissen van zowel Joden, Polen als ex-Nazi's die de Holocaust meemaakten. Zijn getuigen praten, ze leggen getuigenis af. Maar Lanzmann stelt het problematische en paradoxale karakter van die getuigenissen centraal. De geïnterviewde overlevenden in *Shoah* vertellen feitelijk en op een zakelijke toon. Een beleving van de gebeurtenis, waarbij gevoel een rol speelt, kunnen ze niet geven. Tijdens hun droge verhaal over wat ze gezien hebben, vallen er stiltes die zouden kunnen aantonen dat de kloof tussen de middelen van de symbolische orde en de representatie ervoor gezorgd heeft dat ze niet kunnen herinneren. De onmogelijkheid tot representatie, deze stilte, wil Lanzmann in zijn film niet wegsteken. Hij wil het probleem aankaarten dat getuigenis afleggen nodig is om niet te vergeten, maar dat het blijkbaar niet kan. Een paradox. Hij kaart de stilte aan, maar hij wil ze ook doorbreken. Lanzmann zoekt naar waarheden en hij vecht tegen de kloof tussen gebeurtenis en representatie: de drempel van het zwijgen moet overbrugd worden. Hij vraagt genadeloos door tijdens de interviews. Als regisseur komt hij nadrukkelijk als interviewer in beeld tijdens de gesprekken. Hij stelt geen rechtstreekse vragen aan de getuigen, maar doet dit via een tolk, die ook regelmatig in beeld komt. Als kijker moet je dus wachten op de vertaling en krijg je bovendien maar een gedeeltelijk accurate vertaling. Shoshana Felman zegt hierover in het boek *Testimony, Crises of Witnessing in literature, Psychoanalysis and history* dat Lanzmann in zijn documentaire het vertalen van de vreemde talen als symbool inzet om de vreemdheid van de ervaring van de Holocaust voor zowel de getuigen als voor de toeschouwer aan te tonen.<sup>9</sup> Hij benadrukt dat de taal een vertaling is en dat via taal de situatie nooit kan weergegeven worden zoals ze daadwerkelijk gebeurd is. Terugdenkend aan fragmenten van de film, herinner ik me de lange stiltes. Ze bleven me bij en maakten precies meer indruk op me dan de gesproken taal. De aanwezigheid van een onuitgesproken iets was voor mij heftiger dan de gesproken woorden. Als ik het me goed herinner zette Lanzmann over die stilte beelden van serene landschappen waar tijdens de oorlog duizenden werden vergast, begraven en verbrand. Ook in de beelden lag een gemis, een afwezigheid, een gapende wonde.

Felman is ervan overtuigd dat Lanzmann erin slaagt de stilte te doorbreken door zijn aparte manier van interviewen. Hij gaat te werk als een psychiater die niet op zoek is naar grote verklaringen over de oorlog, maar die getuigen op een autoritaire manier herhaaldelijk vraagt naar concrete en gedetailleerde beschrijvingen. Ik ben het er zeker mee eens dat de ongemakkelijkheid die er hangt tussen interviewer en geïnterviewde een emotioneel effect heeft op mij als kijker. Maar er zit een pervers kantje aan. Ik herinner me nog goed dat ik meermaals tijdens het kijken vond dat hij zijn geïnterviewden impliciet woorden in de mond legde. Hij duwt het gesprek een richting uit en hij heeft daarbij een zeer duidelijke mening over wie schuld heeft aan de Holocaust. De getuigenissen worden daardoor gekleurd en de bevrijding die Lanzmann zoekt, wordt bij mij als toeschouwer geblokkeerd door zijn oordeel waar ik niet langs kan kijken. Uiteraard is het net zijn bedoeling om de schuldigen aan te wijzen. Hij dwingt de daders tot vertellen. Het is zijn manier om de gebeurtenissen aan te klagen.

---

<sup>9</sup> Felman, S. & D. Laub, 1992, pg. 212.

Meteen bij het neerzetten van de verse dampende koffies, stel ik Stijn de vraag die me een week na het lezen in de kelder nog op de lippen brandt: hoe kun je als maker een trauma verbeelden wanneer zelfs de getuigen die hem meemaakten dat niet kunnen? Hij zegt dat dat inderdaad een moeilijkheid is. In *Immaculata* zitten momenten waarop er gezwegen wordt, en soms ongemakkelijk lang. En dat hoort zo volgens hem. Daarnaast kan soms de muziek spreken wanneer tekst tekort schiet. Het kan troost bieden of een hiaat opvullen. Omdat de muzikanten al een hele voorstelling op het podium aanwezig zijn, lijkt het niet alsof ze een stilte opvullen en wordt het ook niet klef, zegt hij. Het maakt deel uit van de wereld die al geschapen is. Ik merk bij mezelf dat ik zijn antwoord op mijn vraag niet voldoende vind. Ik probeer het opnieuw, maar hij zegt dat hij op die manier niet bezig is met het obstakel van het niet kunnen getuigen. Ik laat het even zo wanneer hij het gesprek draait naar de vele getuigenissen die er bestaan en hoe hij die belangrijk vindt in zijn maakproces. Ik maak een mental note dat ik mijn vraag over de afwezigheid van taal zeker ook aan Suze Milius moet stellen, wanneer ik haar interview.

Aan mijn keukentafel, bij het herbeluisteren van het interview met Stijn bedenk ik me dat *Immaculata* en andere Braakland/Zhebuilding-stukken drijven op de kracht van taal. Op het verslag uitbrengen van een gebeurtenis die voorbij is. Ze achteraf analyseren. De personages kijken met afstand naar wat hen overkomen is en ze vragen zich af hoe ze uit hun situatie moeten geraken, of dat wel kan en hoe het nu verder moet. Het is een externe blik op zichzelf. En wij als toeschouwer kijken mee. Het perspectief wordt verlegd. Door de ogen van de verslaggever werpen wij als publiek een blik op hoe de ervaring “ervaren” werd door alle getuigen. Stijn Devillé roept vragen op over mijn rol als toeschouwer, als burger van een maatschappij waar trauma’s van anderen dichtbij en veraf ons leven kruisen. ‘Hoe zou ik reageren in zo’n situatie? Heb ik een rol hierin? Kan ik toekijken en niks doen? Ben ik dankbaar dat het mij niet overkomen is? Is het een ver van mijn bed show en doe ik straks het licht uit en ronk ik zachtjes de nacht in? Wie is er verantwoordelijk? En is dat altijd de dader?’ Het verknippen van tekst en het vermengen van getuigenissen van daders en slachtoffers versterkt de afstand tussen de gebeurtenis en de interpretatie ervan. De dialoog tussen tekst en muziek werkt vervreemdend. Ik ervaar het vertelde verhaal niet van binnenuit. De drijfveren van de personages zijn niet afgebakend en ik kan hen niet in hokjes steken. Devillé dwingt mij zo om niet eenzijdig naar een trauma te kijken. Hij zorgt ervoor dat ik mijn vooroordelen en die van de maatschappij in vraag stel. Maar dit alles gebeurt op een cognitieve en analytische manier. Devillé verknipt de taal en creëert een nieuwe context, maar hij ziet die taal en het vermogen om over het trauma te spreken niet als problematisch. Hij spreekt me niet aan op het onvermogen om te vertellen waar Ernst van Alphen op in gaat. Waar Lanzmann de stilte duidelijk inzet als middel om het onrepresenteerbare van de taal duidelijk te maken, doet Stijn Déville dat naar mijn mening onvoldoende. Hij zoekt in een niet-realistische vorm: het fragmentarische van zijn tekst en het vermengen van personages (vervaging tussen daders en

slachtoffers) helpt me als kijker om mijn perspectief in vraag te stellen en hier over na te denken. Maar ik mis naast deze cognitieve laag een zoektocht naar een nieuwe manier van vertellen. Een nieuwe manier van taal geven. Een verbeelding die aan de vorm voorbijgaat en die dieper snijdt. Ik wil dit staven met een voorbeeld uit *Immaculata*. In de voorstelling staan de acteurs achter microfoons en spreken afwisselend tegen elkaar en naar het publiek. Hierbij geven ze commentaar op elkaars tekst, maar ze vertellen vooral tegen mij als publiek wat er met hen gebeurd is. Zo is er de scène waar een van de slachtoffers beschrijft hoe het voelt om schoten te horen die andere leerlingen in de school doden. Later blijkt dit personage een dader.

*staalhard klinkt het wapen  
blijft het klinken bij elk schot  
machinaal en onverbiddelijk  
ik hou het niet meer uit  
ik val zowat uiteen  
ik kan alleen maar wenen  
mijn lijf –  
mijn lijf ligt hier te hikken  
van de schrik  
het trekken van mijn schouder  
mijn arm die snijdt  
mijn hoofd dat bonst  
mijn lip die trilt en vol met speeksel hangt  
mijn vel vol rode plekken  
van de angst<sup>10</sup>*

Ik probeer me in te beelden hoe het geweest moet zijn om in die school aanwezig te zijn. Bang te zijn. Ik ben als kijker verward wanneer het om de woorden van een dader blijkt te gaan. Ik stel mijn glasheldere opdeling tussen slachtoffers en daders bij. Ondanks de vorm, vind ik wat ik ervaar als kijker heel realistisch. Dit is een verslag, een weergave van de werkelijkheid zoals ze was. Het is zelfs een verdubbeling van de werkelijkheid door de blik achteraf op de feiten. Het zet mijn analyse-knop aan. Maar daar stopt het ook. De getuigenis is niet problematisch. De problematisering van de onrepresenteerbaarheid van de taal, van de ervaring zelf, ontbreekt.

Stijn Devillé verruimt mijn blik op een rationele manier. Hij doet me nadenken over de grijze zone tussen slachtoffer en dader, waar Lanzmann daarin voor mij faalt. Maar Lanzmann raakt in mijn lijf een snaar. Het problematiseren van de stilte zorgt ervoor dat bij mij als kijker een gevoelslaag wordt aangeboord waardoor ik me fysiek en emotioneel anders verhoud tot het beschreven trauma. De

---

<sup>10</sup> <http://www.braaklandzhebing.be/dp/sites/default/files/immaculata.pdf>, pg. 30

waarde van het theater van Braakland/ZheBilding zit in de realistische weergave van een collectief trauma, in een niet-realistische vorm, waarbij mijn ratio wordt aangesproken. Maar ik blijf op mijn honger zitten. Voor mij moet en kan theater meer. Ik kan alleen nog niet goed benoemen wat ik dan wel zoek.

Ik blader aan mijn keukentafel in het boek *Oorlog en trauma*, een boek geschreven naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in het Dr. Guislainmuseum in Gent in 2013. Ik blijf hangen bij een naam achteraan in het boek. Ernst van Alphen. Hij bespreekt er het werk van de schilder Ronald Ophuis. De manier waarop Ophuis te werk gaat, is fascinerend. Hij schildert portretten van mensen in oorlogsgebied en taferelen tijdens die oorlogsperiode. Voor sommige van zijn werken laat hij acteurs een scène opvoeren, die hij fotografeert en vervolgens tot schilderijen transformeert. Hij doet dit omdat hij het medium schilderij minder transparant vindt dan een foto. Je bent je meer bewust dat je naar een representatie aan het kijken bent. Hierin lijkt zijn werk op theater zoals dat van Stijn Devillé. Hij legt qua vorm de nadruk op de geconstrueerdheid en kunstmatigheid van zijn beelden: de beelden zijn duidelijk een geschilderde werkelijkheid. Ze zijn een constructie van de werkelijkheid. Van Alphen legt uit: schilderen is een ‘indirect’ medium in tegenstelling tot fotografie en film. De in en met verf uitgebeelde voorstellingen zijn nadrukkelijk gemedieerd. De uitbeelding is niet transparant omdat we ons zeer bewust zijn van de verf waaruit de uitbeelding bestaat. Zien we dan elk schilderij als ‘indirect’? Nee. Maar Ophuis zet hier juist op in. Hij schildert de huid van zijn personages dun en rauw. Hij schraapt verf weg waardoor het oppervlak bewerkt lijkt. De geconstrueerdheid van het beeld vraagt om aandacht, waardoor de identificatie met de uitgebeelde figuren volgens van Alphen vervaagd. Een reflexief moment treedt op. Ophuis trekt ons met zijn werk uit een blinde identificatie. Maar hij doet meer. Hij gaat een stap verder dan Stijn Devillé. Niet alleen op een rationeel niveau zorgt hij voor vervreemding, hij snijdt ook een emotionele laag aan. Hij doet dit door diezelfde manier van schilderen: de bewerking van het oppervlak, het wegschrapen van verf, zorgt ook voor een directheid: de huid van de figuren ziet er *letterlijk* bewerkt uit, alsof hij is opengereten. Dat brengt op de meest intense manier associaties met pijn en rauwheid teweeg volgens van Alphen. Ik ben erdoor geraakt en ‘voel’ er iets bij. Ik voel me inderdaad ongemakkelijk en licht misselijk als ik naar de schreeuwende jongen van *Beslan II* kijk. Ik moet een krop in mijn keel wegslikken.

Maar niet alleen de realistische, rauwe manier van schilderen zet Ophuis in. Hij ontwikkelt inhoudelijk een nieuwe kader, letterlijk. Er is namelijk iets mis met de schilderijen.<sup>11</sup> Kijk bijvoorbeeld naar *Srebrenica I*, in dit schilderij bestaat de paradox van het beeld er volgens van Alphen uit dat de personages en de omgeving realistisch zijn, maar het beeld als geheel niet. Ik zie gevangenen op de grond zitten in een weids landschap, maar tegelijk zitten ze halvelings binnen in een gebouw. Het lijkt wel een filmset. Het gaat Ophuis hier volgens van Alphen niet om de uitbeelding van de horror, maar om de poging van de kunstenaar om zich deze horror voor te stellen. De representatie van de ervaring,

---

<sup>11</sup> Alphen, E. van, in: Allegaert, P. e.a., 2013, pg. 176.

op een nieuwe manier. Het is een vertaling van het onvermogen om de feiten correct en duidelijk weer te geven, waar van Alphen het in zijn eerdere artikel over Lanzmann over had. In plaats van onze ogen te sluiten, vraagt Ophuis ons om het tafereel niet alleen cognitief vanuit een ander perspectief te bekijken, maar ook een “affectieve manier” van kijken centraal te stellen. Niet alleen onze ratio wordt aangesproken om onze referentiekaders in vraag te stellen, maar ook onze emotie. Het schilderij maakt een affectieve relatie mogelijk met de gebeurtenissen die ze representeert, buiten de taal om, zegt van Alphen.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Alphen, E. van, in: Allegaert, P. e.a., 2013, pg. 176 - 177.



Ronald Ophuis, Srebrenica I, 2005, olie op doek<sup>13</sup>



Ronald Ophuis, Beslan II, 2008, olie op doek<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> <http://www.ronaldophuis.nl/paintings.html>

<sup>14</sup> <http://alterkunst.blogspot.be/2014/04/oorlog-en-trauma.html>

Waar Stijn Devillé vertrekt van gesproken taal, gaat Suze Milius die liever uit de weg. Niet omdat ze er geen uitdaging in ziet, maar omdat ze op zoek is naar een andere, nieuwe taal, buiten het gesproken woord om. Ik ontmoet Suze in Brussel, in een café bij mij om de hoek. De sneeuw valt met bakken uit de hemel als ik op weg ben om haar te ontmoeten. De geluiden van de stad worden gedempt door de witte laag vlokken die op haar straten rust. Ik ben een beetje te vroeg en wachtend op de stoep sluit ik even mijn ogen. Voor me zie ik de velden van mijn geboortedorp als een wit tapijt. De grond is hard door de vrieskou en ik zie mijn opa staan, starend naar de grond. Zijn grond. Hij is zijn hele leven landbouwer geweest en hij wist alles van de aarde, de wind, de seizoenen en hun grillen. Op een dag als vandaag zou hij steevast een oude spreuk over het weer hebben verkondigd. De almanac van de landbouwer, zijn bijbel. Ik vind het jammer dat die kennis verloren gaat. Dat ik niet kan zeggen op dit stadstrottoir of sneeuw in januari een goede oogst zal brengen in mei. Hard werken en zwijgen. Ik denk dat dat mijn grootvader het beste typeert. Fysieke ontbering op het veld om nachtmerries uit het verleden te vergeten, ze te doorstaan en een plaats te geven. Een zinnetje uit *Is dit een mens* van Levi schiet me te binnen: “het is het laatste bedrijf: de winter is begonnen, en met de winter onze laatste strijd”<sup>15</sup>.

Bij de warmte van een soep vertelt Suze me over haar voorstelling *Boven water*<sup>16</sup>. In Godsheide, een deelgemeente van Hasselt, loopt het Albertkanaal door de gemeente. De nabijgelegen brug is verwoest door de oorlog, dus als alternatief om van de ene naar de andere kant te geraken is er een vlot dat over en weer vaart. Op 14 februari 1941 loopt het fout. Na school stappen te veel kinderen met hun leraar op het vlot. Het vlot kantelt en vijfendertig schoolkinderen en twee volwassenen verdrinken in het ijsskoude water. Een hele generatie kinderen sterft en de dorpsgemeenschap blijft achter met een grote leegte. Ik zag de voorstelling een jaar geleden in de les van Alexander Schreuder op DVD. Ik vond het stuk zelfs op klein scherm indrukwekkend.

Ik val aan het begin van ons gesprek meteen met de deur in huis: is zo'n trauma representeerbaar op een podium? Hoe kan je iets over collectieve trauma's vertellen in een theater wanneer dat trauma nauwelijks te verwoorden is? Het ligt eraan wat je als maker wilt vertellen, zegt ze me. Je moet niet proberen een trauma hapklaar uit te leggen of te achterhalen wat een trauma met de slachtoffers ervan heeft gedaan. Het enige dat je kan doen volgens haar is als regisseur, acteurs en dramaturg naar een situatie kijken vanuit verschillende perspectieven. Hoe zij als makers denken dat de ervaring voor die mensen was. Voor de familie van de slachtoffers en voor anderen, die er vandaag naar kijken van buitenaf. Het gaat om allemaal verschillende stemmen aan het woord laten. Suze vertelt me dat ze met haar spelers op zoek gaat naar een eigen taal die ze samen doorheen het proces ontwikkelen en die op een andere manier vertelt wat er aan de hand was. Ik vraag haar of ze net zoals bij Braakland/Zhebuilding vertrekt vanuit de gesproken woorden en het verslag uitbrengen via taal. Ze

---

<sup>15</sup> Levi, P., 2013, pg. 159.

<sup>16</sup> Interview met Suze Milius op 08/01/2015

vertelt me dat ze veel kanten opkonden bij *Boven Water*. Wat pak je vast en wat niet. Maar ze is niet iemand die snel werkt vanuit taal. Bij *Boven Water* waren de bronnen wel talig: krantenartikelen, teksten, een aantal foto's, maar vooral alle interviews die Selm Wenselaers (erfgoed dramaturg bij De Queeste) had afgenomen van getuigen. Suze is de beelden van die interviews gaan bekijken. Luisteren naar wat mensen vertelden over het traumatische moment. Er waren een aantal overlevenden die elk op hun eigen manier over de gebeurtenis vertelden. Ze stelde zich daarbij wel vragen: 'hoe kunnen ze dat zo vertellen? Wisten ze dat wel? Of is dat iets dat aan hen verteld is? Hebben ze dat bewust zo meegemaakt of is het iets dat door de jaren heen aan hen teruggegeven is als verhaal?' Wat Suze bij het bekijken van de beelden opviel, was de manier waarop de getuigen het verhaal lichamelijk vertelden. Hoe zij in de ruimte het verhaal fysiek vormgaven, in hun energie, in hun gebaren, daar sprak veel uit volgens haar. Die bewegingen is ze in het stuk gaan gebruiken tussen de teksten door. Ze besloot verder te kijken dan de woorden van de getuigen. Daaruit bleek een soort vastgeroest patroon van zinnen. Door de vele keren dat de overlevenden het gebeurde hadden moeten of willen vertellen. Suze wilde daar onder gaan zitten, achter die woorden gaan kijken. Ze wilde de ervaring van het verleden voelbaar maken, buiten de taal om. Een nieuwe taal creëren.

Dat is wat theater kan, bedenk ik me, en veel andere kunstvormen: iets verbeelden dat tussen mensen gebeurd is en dat voor een deel ook over jezelf en over de geschiedenis gaat.

Ze breekt mijn gedachte af als ze haar uitleg vervolgt. Ze had in kunnen gaan op schuld en boete, zegt ze. De leraar had misschien een verantwoordelijkheid. Ze is al die paden opgegaan in de voorbereiding, maar uiteindelijk merkte ze dat het ging om iets anders. Het was zo groot en heftig wat daar gebeurd was, dat mensen dat niet via de weg van causaliteit en het aanduiden van een schuldige een plek moesten geven. Daarom is ze blijven hangen bij de spanning die ze zag in de fysiek van mensen als die over de gebeurtenis vertelden. De verandering van energie die plots plaatsvond. Daarna is ze wel weer bij de inhoud terecht gekomen en heeft ze ook gesproken taal gebruikt en teksten geschreven. Maar de stap daarvoor was nodig om het trauma op een andere manier te verbeelden.

In het stuk heeft Suze ervoor gekozen om het verhaal te vertellen door de ogen van drie naamloze kinderen. Het zijn kleine mensen met een onschuldige blik op het leven, vertelt ze me boven onze soepkommen. De personages kunnen daardoor heel geestig over een zwaar thema praten en zo een zekere lichtheid in het verhaal brengen. Maar ze kunnen ook heel eerlijk harde vragen stellen. De wereld van de kinderen tonen, was ook een soort eerbetoon aan zij die verdronken zijn. Dat ze niet vergeten zijn. Het was geen bom die ineens ontploft en je bent acuut dood. Die kinderen hebben gesparteld onder water. Ze hebben elkaar zien spartelen. Er zat zoveel in dat moment waarop de kinderen in het water zaten samen, nog zoveel bewustzijn over de situatie. Die onuitgesproken kracht zag Suze in de verhalen van de overlevenden terugkomen en die wilde ze vastpakken. Er waren



kinderen die terug op het vlot zijn geklommen en andere kinderen hebben proberen te redden. Er kwamen ineens oerkrachten naar boven bij hen waar zij op wilde inzoomen.

Als Suze even naar het toilet gaat, slurp ik van mijn ondertussen koude soep. Ik zie er plots kleine kinderen in spartelen en ik probeer stilletjes voor mezelf onder woorden te brengen hoe dat moet zijn geweest voor hen. Het lukt niet. Ik blijf zitten met een gevoel, een vermoeden. En ik denk: ja, ze heeft gelijk, het gaat om iets dat het lichaam meer snapt dan het hoofd.

Ik vraag haar iets later of ze dan graag het gevoel van die gemeenschap wil proberen weergeven. Ze antwoordt me na een lange stilte dat ze wil tonen wat die mensen individueel hebben meegemaakt in hun lijdensweg. Waar ze zich doorheen hebben moeten knokken en wat ze nooit erg samen hebben gedeeld, naar haar gevoel. Ze wilde daar met de voorstelling nu wel een gezamenlijk moment van maken. Kijken of er misschien iets gedeeld kon worden. Ze wilde niet de getuigen naspelen en hun verhaal rechttoe rechtaan vertellen. Niet de mensen alleen maar hun eigen verhaal terug geven. Ze wilde dat ze het zich op een nieuwe manier eigen maakten. Niet door acteurs die in de imitatie gaan, of in de persiflage. Stel je voor, voegt ze eraan toe. Ze wilde niet de ramp na spelen. Het moment dat het vlot kantelt bijvoorbeeld. Dat zou ze zelfs niet durven op toneel zetten.

Haar manier van verbeelden vroeg tijdens het maakproces een puurheid en een generositeit van de acteurs. Ze was op zoek naar datgene wat ons als mensen bindt. Iets universeels. Dat is heel moeilijk met zo'n specifiek verhaal, zegt ze al nadenkend. Ze creëerde samen met de acteurs een ongedefinieerde wereld. Het was de plek tussen aarde en hemel, tussen leven en dood, van waaruit die kinderen alles beleefden. Een soort speelkamer, aldus Suze. Ik haal me de beelden van de voorstelling voor de geest. Ik herinner me dat ik bij het bekijken van de DVD zelfs vanuit mijn zetel de intimiteit van de speelruimte voelde. Publiek en personages zitten letterlijk in dezelfde houten ruimte. Een plek waar iedereen met dezelfde verwondering en openheid in staat, aldus Suze. De personages, de kinderen vol verwachtingen en vragen, en idem dito het publiek. Er was geen houvast van geschiedkundige feiten of een letterlijke illustratie van de situatie. Het was een ruimte voor hun gevoel, zegt ze. Een plek waar iedereen moet wachten, waarin alles nog kan, bedenk ik me.

Ik vraag Suze hoe ze met verschillende perspectieven werkt. Hoe zet ze de verschillende stemmen waar ze het eerder over had naast elkaar? Ze maakt van de personages algemene kinderen, zegt ze. Ze hebben geen naam, het zijn kind 1, 2 en 3. En die kinderen vertolken soms anderen. Er zijn allerlei speakertjes in de ruimte en er is een oude radio. Die begint af en toe plots licht te geven en ergens in de ruimte hoor je dan een stem: een flard van de opgenomen getuigenissen met overlevenden en familieleden. Ze zegt dat de spelers die tekst dan soms overnemen en dat ze die persoon dan even worden. Hoe de spelers als het kind dan ook even onder de indruk zijn van wat ze net gezegd hebben,

dat ze net even iemand anders waren. Suze vervolgt dat de kinderen voordat ze eigenlijk dood gaan – dat hebben ze als acteurs voor zichzelf zo benoemd – nog al de verwerkingsprocessen van al die mensen moeten aangaan. Die komen binnen in het stuk via hen. Het doet me denken aan het begin van het stuk. Ik herinner me een actrice die een meisje speelt dat op het water drijft. Ik herbekijk de scène een paar dagen later zo gauw ik de DVD opnieuw in handen heb. Het meisje in een groen jurkje ligt eerst op de grond en zit later op een schommel wanneer ze vertelt over in het water liggen. Je hoort over haar blik op de wolken, de sterren, het koude water, maar ook de stem van haar mama komt er door heen. Na het zien van de scène, zet ik mijn laptop aan en ik zoek in de opname van het interview met Suze naar het vervolg van haar antwoord op mijn vraag over perspectieven. Ze vertelt dat ze in het stuk tegenover het verhaal van het meisje een acteur tekst heeft laten zeggen gebaseerd op gesprekken tussen Suze en Erik de Soir. De traumapsycholoog wiens definitie ik eerder al in dit essay neerpande. Hij verhaalt door monde van een acteur over hoe zo'n traumatische ervaring in zijn werk gaat. Suze vertelt dat ze daar tegenover dan weer de figuren van de kinderen gezet heeft die spelen dat ze dood zijn en die liedjes voor elkaar zingen. Naast twee ouders die praten over het verlies van hun kind en dat doen alsof ze het voor de honderdste keer vertellen, bijna zonder gevoel. Enzovoort. Ik bedenk me dat Suze erg fragmentarisch te werk gaat. Ze vertelt me tijdens ons interview dat ze geen statement probeerde te maken, niet één mening probeerde te verkondigen of een oplossing probeerde te vinden voor het lijden. Zoals ze eerder al zei: je gaat als toeschouwer vanzelf de zwaarte en de lichtheid voelen van wat iets betekent in plaats van te tonen wat er effectief gebeurd is.

Suze gaat op een compleet andere manier te werk dan Stijn Devillé. Ze vult haar verhouding ten opzichte van het trauma erg anders in. In haar theater breekt ze door de woorden heen en vertelt ze naar mijn mening de gebeurtenis op een nieuwe manier. Ze maakt hem bespreekbaar zonder de gebeurtenis feitelijk te bespreken. Ze creëert een nieuwe metafoor voor het gebeurde. De vorm is niet realistisch en de inhoud evenmin. Er is geen logische opbouw, geen zoektocht naar oorzaak of gevolg en geen schuldvraag. Suze zoekt naar een nieuwe variant van de werkelijkheid. Haar blik op het gebeurde is vertaald in fragmentarische scènes die elkaar associatief opvolgen. Niet de cognitieve analyse staat voorop, maar een affectieve gewaarwording. Net zoals in het werk van Ronald Ophuis. Voor mij breekt Suze door de symbolische orde die van Alphen beschrijft en gaat ze een stap verder dan de rationele manier van kijken van Stijn Devillé.

Zowel Suze als Stijn maken hun verhouding ten opzichte van de traumatische gebeurtenis zichtbaar. Ze verbergen hun relatie tot het materiaal niet. Ook Lanzmann en Ophuis doen dit niet. De geconstrueerdheid van hun werk is deel van dat werk. Maar Ophuis en Suze zetten nog een extra stap. Ze zetten het trauma dat niet te vertalen valt om in een nieuwe taal. Zoals Ernst van Alphen het verwoordt: ze “weigeren om een eenduidige boodschap of oordeel te geven dat geweld begrijpelijk en verteerbaar maakt. Een representatie is veel meer dan slechts een beeld, een opeenvolging van

gebeurtenissen, een bron van informatie.”<sup>17</sup> Deze makers zijn op zoek naar de affectieve manier van kijken waar van Alphen het over heeft. Waarbij niet de feitelijke kennis van de gebeurtenis centraal staat, niet de vraag naar oorzaken of schuld, maar waarbij ze een laag willen aanboren die daaronder ligt.

Het schrijven aan mijn essay ligt een paar dagen stil. Ik laat de woorden van Stijn en Suze op me inwerken. Beide makers zoeken volgens mij toch ook in dezelfde richting, elk op hun manier. Ze zoeken naar de vraag, maar niet het antwoord, over hoe wij ons vandaag tot traumatische gebeurtenissen willen verhouden. Wat we ermee moeten in onze huidige maatschappij.

Ik zie die week de voorstelling *Memento Park* van Thomas Bellinck. Hij stelt erin onze relatie met herdenken in vraag. De carroussel van re-enactments, musicals, monumenten, films, boeken, theaterstukken die het afgelopen jaar over WO I zijn opgedoken, hebben volgens hem een louche kantje. Hij koppelt het aan commerciële doelen, toerisme ... het uitmelken van een oorlog dus. Maar hij verbindt het ook aan hedendaagse oorlogen in Syrië, Congo, Oekraïne. Die strijden en de vluchtelingen die om onze hoek wonen (ik kijk letterlijk uit op het asielzoekerscentrum Het Klein Kasteeltje vanuit mijn living), hebben voor ons geen plaats in de herdenking van WO I. In het stuk van Bellinck jaagt een van de personages zich op over een herdenking bij het monument van de Onbekende Soldaat in Brussel waar een minuut stilte gehouden wordt, terwijl honderd meter verder een groep Afghaanse vluchtelingen betogen voor een beter bestaan. Ze worden tegengehouden door de politie omdat ze de plechtigheid rond WO I niet mogen verstoren. De twee gebeurtenissen loskoppelen, vindt hij belachelijk. Het is precies daar waar wij als publiek vandaag nog een duidelijke link hebben met traumatische gebeurtenissen in het verleden en het heden. Stijn Devillé zei al dat honderd jaar geleden lang lijkt, maar het niet is. Ik kan het niet meer eens zijn met hem.

Thomas Bellinck begint zijn stuk met geprojecteerde zinnen: hij overloopt de landen waar de afgelopen jaren de laatste oud-strijder uit WO I is overleden. Het is misschien oneerbiedig naar die oud-strijders toe, maar ik zou graag mijn opa aan dat lijstje toevoegen.

*Pierre Caproens, 83 jaar, Hoeselt, België*

Hij was geen soldaat, maar hij heeft de gevolgen van de oorlog gevoeld. Zijn vader is uit WO I teruggekomen met een trauma. Met mentale en fysieke wonden. Er is nadien iets gebeurd. Ik weet niet wat. Voor mijn maakblok vorig jaar interviewde ik een neef van mijn opa, zijn jeugdviend. Toen ik vroeg hoe Maria, de zus van mijn opa gestorven was, bleef hij stil. Toen ik doorvroeg, weigerde hij te antwoorden. Er is iets ergs gebeurd, zei hij. Iets met haar vader en hoe die iets van zichzelf kwijt was geraakt in de oorlog. En hoe zij daar het slachtoffer van is geworden. Ik ben lang onrustig geweest

---

<sup>17</sup> Alphen, E. van, in: Allegaert, P. e.a., 2013, pg. 175.

omdat ik de waarheid erover wilde kennen. Plots bedenk je de ergste dingen. Maar de levenden zwijgen erover. En de doden ook. Mijn opa heeft het mee in zijn graf genomen, op die paar woorden in zijn nachtmerrie in zijn keuken na. Misschien was erover praten voor hem te moeilijk. Misschien vond hij de woorden niet. Misschien schoot taal tekort. Misschien moeten we sommige dingen wel vergeten en niet herdenken. De antropoloog Paul Connerton houdt in zijn boeken een pleidooi voor het vergeten. Hij stelt dat we in onze maatschappij verknocht zijn aan herinneren. Dat het gelijk staat aan winst en vergeten aan verlies. Hij staft zijn theorie dat vergeten soms een betere oplossing kan zijn met talloze voorbeelden, op niveau van maatschappijen en op niveau van het individu. Connerton onderscheidt zeven types van vergeten. Ik wil er graag één van bespreken: “forgetting that is constitutive in the formation of a new identity”<sup>18</sup>. Vergeten is nodig bij het vormen van een nieuwe identiteit, stelt Connerton. Het kan ook een voordeel zijn in je leven: als je die herinneringen kan opzijshuiven die geen nut meer hebben in het ‘management’ van je huidige identiteit en huidige doelen, laat dat plaats om nieuwe herinneringen te construeren. Er is stilte nodig om dit te kunnen doen, aldus Connerton.

“Not to forget might in all these cases provoke too much cognitive dissonance: better to consign some things to a shadow world. Pieces of knowledge that are not past on ... are like pieces of an old jigsaw puzzle that if retained would prevent a new jigsaw puzzle from fitting together properly.”<sup>19</sup>

Connerton zegt dat het vergeten zowel voordeel heeft binnen het leven van één persoon, als bij het niet doorgeven van bepaalde informatie van generatie op generatie.

“The forgetting of details of grandparents’ lives that are not transmitted to grandchildren whose knowledge about grandparents might in no way conduce to, but rather detract from, the effective implementation of their present intentions.”<sup>20</sup>

Ik wil Connerton graag geloven.

Hoe representeren verschillende makers collectief trauma? Ik wil mijn conclusie hierover graag schrijven aan de hand van een artikel over de film *Hiroshima mon amour*. De film over de impact van de nucleaire aanval op Hiroshima wordt verbeeld in de relatie tussen een Franse vrouw en een Japanse man. Ik zag de film een lange tijd geleden. Hij maakte grote indruk op me. Maar niet de inhoud is hier van belang. In het artikel *Memory as ontological disruption: Hiroshima mon amour as a postmodern work*<sup>21</sup> analyseren Anne-Marie Gronhovd en William C. Vander Wolk de film. Hun analyse wil ik hier

---

<sup>18</sup> <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/08Connerton7TypesForgetting.pdf>, pg. 62.

<sup>19</sup> <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/08Connerton7TypesForgetting.pdf>, pg. 63.

<sup>20</sup> <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/08Connerton7TypesForgetting.pdf>, pg. 63.

<sup>21</sup> Gronhovd, A. & W.C. Vander Wolk, in: Cranston, M. (ed.), 1992, 119 – 138.

als leidraad gebruiken om wat ik heb ontdekt in de afgenomen interviews en de gelezen en bekeken bronnen samen te vatten. Ik vind het jammer dat ik het artikel zo laat in mijn onderzoek ben tegengekomen. Het biedt een nieuwe kijk, een nieuw model om de besproken voorstellingen naast te leggen. Het had evenzeer een uitgebreide analyse kunnen opleveren. Ik wil het nu nog kort inzetten, omdat het ook duidelijk maakt dat voorstellingen op vele manieren gelezen kunnen worden. Dat representatie van collectieve trauma's geen eenduidige zaak is. En het onderzoek naar hoe er gerepresenteerd kan worden op een podium ook niet.

Gronhovd en Vander Wolk proberen de film *Hiroshima mon amour* te vatten in vijf categorieën: fragmentatie, onbepaaldheid, omverwerping, polychroniciteit, stilte en herhaling<sup>22</sup>.

De twee besproken makers, Stijn Devillé en Suze Milius, maken volgens mij in hun werk gebruik van enkele of alle categorieën.

'Fragmentatie' uit zich in de voorstelling van Stijn in het verknippen van tekst en het verschuiven van zinnen van slachtoffer naar dader en omgekeerd. Het is een fragmentatie op niveau van de vorm.

Inhoudelijk blijft het stuk een logische vertelling van de gebeurtenissen. Suze speelt met fragmentatie op niveau van vorm en inhoud. Ze gaat uit van een associatieve manier van vertellen en ze laat de

'echte' gebeurtenis los. Ze maakt de onrepresenteerbaarheid van het gebeuren tot onderwerp in de wereld die ze creëert met drie naamloze kinderen. Het is een gevoelswereld waar de kinderen

vertellingen via taal of beeld inzetten, ze stopzetten en ze later weer oppikken. Ook de getuigenissen die door de radio weerklinken zijn fragmentarisch en laten daardoor veel vrijheid voor interpretatie.

Een tweede categorie die Gronhovd en Vander Wolk aanhalen is 'onbepaaldheid'. Onze herinnering transformeert de beleefde gebeurtenis tot op het punt waar de herinnering even veel zegt over wat

vergeten en onderdrukt is als over de gebeurtenis zelf. Het doet er dus weinig toe wat waar is, stellen de auteurs. Wat wel belangrijk is, zijn de mogelijke waarheden en onze reacties erop. In *Boven water*

onderzoekt Suze precies dit. Ze merkt in haar onderzoek dat de getuigenissen een vastgeroeste vertelling zijn geworden waarbij de vervorming van de feiten door de verteller waarheid is geworden.

Die subjectieve ervaringen van de feiten zet ze in door middel van flarden van getuigenissen te

vermengen met beelden die de acteurs maken. Ze laat ook verschillende getuigenissen door elkaar horen. Daarnaast gebruikt ze de gebaren van de getuigen tijdens hun vertelling los van de woorden.

'Omverwerping', een volgende categorie, is het durven losbreken van die ene waarheid, van de feiten.

Het is een her-vertelling vertellen. Zowel Stijn als Suze doen dit op hun eigen manier. In *Immaculata*

gaat Stijn op zoek naar een verdubbeling van de werkelijkheid om zo de uitgezette krijtlijnen van hoe we kijken naar daders en slachtoffers uit te vagen. Maar zoals gezegd, het blijft een cognitieve

oefening. Suze kleurt meer buiten de lijntjes. Ze vertelt het verhaal in een nieuwe taal.

Een voorlaatste categorie is 'polychroniciteit'. Geen synchroon tijdsverloop, maar een constant

verschuiven tussen heden en verleden. Geplaatst in een wereld met geen logische grenzen. Beide

makers gaan hiermee aan de slag. De personages bij Suze bevinden zich in een wereld tussen leven en

---

<sup>22</sup> Gronhovd, A. & W.C. Vander Wolk, in: Cranston, M. (ed.), 1992, pg. 122, 125, 128, 130, 134.

dood. De speelkamer, de wachtkamer. Ze zijn dood, dan weer levend, in het verleden, in het nu. Ook in *Immaculata* kijken de personages terug op de gebeurtenissen terwijl ze tegelijk levend en dood zijn. Ze praten over zichzelf in de toekomst, terwijl ze in hun graf staan.

Tot slot is er de categorie ‘stilte en herhaling’: elk op hun eigen manier gaan de makers hier mee om. Stijn Devillé zoekt naar de dialoog tussen tekst en muziek en wat die kan vertellen naast de woorden. Suze gaat op zoek naar een taal (z)onder de woorden van haar getuigen. Ze zet ook in op herhaling door getuigenissen als een rode draad door de voorstelling te verwerken. De woorden van de getuigen, van de personages, de zang, de bewegingen roepen samen een stilte op die alles zegt en niks. Die het onuitspreekbare boven doet drijven.

De zoektocht van Stijn en Suze inspireert en geeft zin om zelf aan de slag te gaan en te ontdekken welke taal, welke beelden, welke verhouding tot de gebeurtenissen ik als maker ontdek en welke invulling ik daar graag aan wil geven op een podium.

## BIBLIOGRAFIE

Aken, Adriaan van & Stijn Devillé

(2008). *Immaculata*, <http://www.braaklandzhebuilding.be/dp/sites/default/files/immaculata.pdf>

Allegaert, Patrick, e.a.

(2009). *Uit het geheugen*, Lannoo.

Allegaert, Patrick, e.a.

(2013). *Oorlog & trauma*, Hannibal.

Bulhof, I.N. & R. Van Riessen

(1995). *Als woorden niets meer zeggen. De crisis rond woord en beeld in de huidige cultuur*, Kok Agora.

Connerton, Paul

(2008). *Seven types of forgetting*,

<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/08Connerton7TypesForgetting.pdf>

Cranston, M. (ed.)

(1992). *In Language and in Love: Marguerite Duras*, Potomac.

De Buysser, Pieter

(2014). *Of war (in words)*, <http://www.kaaitheater.be/nl/f81/up-in-arms>

Felman, Shoshana & Dori Laub

(1992). *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psycho analysis and History*, Routledge.

Kastner, Jeffrey & Sina Najafi

(2011). *Historical Amnesias: An Interview with Paul Connerton*,

[http://www.cabinetmagazine.org/issues/42/kastner\\_najafi\\_connerton.php](http://www.cabinetmagazine.org/issues/42/kastner_najafi_connerton.php)

Kets, Jimmy

(2014). *The graves are nice this time of year*, Hannibal.

Lanoye, Tom

(2004). *Overkant. Moderne verzen uit de Grootte Oorlog*, Prometheus.

Levi, Primo

(2013). *Is dit een mens*, Meulenhoff.

Ophuis, Ronald

<http://www.ronaldophuis.nl/paintings.html>

<http://alterkunst.blogspot.be/2014/04/oorlog-en-trauma.html>

Perry, Jos

(1999). *Wij herdenken, dus wij bestaan*, SUN.

Pott, H.J.

(1998). *Onherkenbaar in de mist. Over emoties herinneringen en de Holocaust*. In: *Krisis. Tijdschrift voor Filosofie* nr. 72.

Soir, E., de

(2013). *Redders in nood. Opvang van mensen in crisis*, Lannoo Campus.

Vree, Frank van

(1995). 'Auschwitz en de grenzen van de verbeelding', in dez., *In de schaduw van Auschwitz*, Groningen, pg. 116 – 136.