

Ellen Stynen

Theater na Auschwitz

BRAND VAN ERIC DE VOLDER EN TONEELGROEP CEREMONIA

Op 21 mei 2004 ging in de Minard in Gent de productie *Brand* van Eric De Volder/Toneelgroep Ceremonia in première. *Brand* is gebaseerd op een ooggetuigenverslag uit de kampen, opgetekend door ene Julius Vandenberghe, een Gents brandweerman. Via Dominique Willaert van Victoria Deluxe kwam dit manuscript uiteindelijk in de openbaarheid en in handen van Eric De Volder. Toen Willaert in 2003 in samenwerking met de Seniorencel van de Dienst Sociale Zaken van de Stad Gent een onderzoek voerde omtrent clubhuiswerking in de sociale wijk van Nieuw-Gent, vertrouwde een bevriend koppel van de inmiddels overleden Julius Vandenberghe hem de schriftjes toe. De Volder was direct onder de indruk van dit materiaal en besloot er zijn volgende productie aan te wijden.

Het leven van Vandenberghe

In 1943 werd Julius Vandenberghe samen met twaalf collega-brandweermannen opgepakt in de Gentse brandweerkazerne en op transport gezet naar Duitsland. Slechts drie van hen overleefden het verblijf in Mauthausen, Buchenwald en het werkkamp Dora. Kort na zijn terugkeer trad de zwaar getraumatiseerde Vandenberghe in het huwelijk, maar al gauw liet zijn vrouw hem colloqueren en werd hij opgesloten in de psychiatrische afdeling van het Dr. Guislaininstituut. Bij een brand in het instituut herkenden enkele brandweermannen tussen de patiënten hun ex-collega Julius, en ze reddden hem uit de psychiatrie. Over Vandenberghe's leven daarna is weinig geweten, behalve dat hij na verloop van tijd op verzoek van vrienden zijn wedervaren in de concentratiekampen op papier zette. Het manuscript van Julius Vandenberghe beslaat twee schoolschriftjes: *De hel van Mauthausen* en *Bu-*

Voerwoord:
Dit is geen boek, enkel gebeurtenissen.
Wat ik hier schrijf is niet alles door mijzelf
beleefd, verscheidene gebeurtenissen zijn mij door
medegevangenen verteld, doch alles is bewerkt
op het proces van Mauthausen zelf, dat niets
is overdreven en alles berust op zuivere waarheid.
Indien het kamp in ons land minder bekend
is, komt dit niet omdat er zo weinig onze
landgenoten daar verkoofd hebben, maar wel
omdat er zo weinigen vandaar zijn teruggekeerd
de doden konden niet voortvertellen wat daar
gebeurd is. Van de 4500 Belgen die in het kamp
terecht kwamen, zijn er juist 20 teruggekomen,
de anderen vertelden het kamp door de schoor-
stenen van de crematoriums. Gedurende eene
reis in Oostenrijk zou men een bezoek aan dit gruw-
lijk veld niet mogen overslaan, niet alleen uit huld
voor hen die hier gestorven zijn— zij wachten zich geen
helden en droegen dit niet— maar vooral voor
wat zich hier afspeelde nooit meer zou
gebeuren.

Uit het schriftje van Julius Vandenberghe

chenwald. Na zijn overlijden op 4 november 1988 in Gent belandden beide schriften via een erfenis bij een bevriend echtpaar van de auteur, om vijftien jaar later uiteindelijk op de werktafel van De Volder terecht te komen.

Authentiek uitgangsmateriaal

Dat dit ooggetuigenverslag bij Toneelgroep Ceremonia terechtkwam, is geen toeval. De afgelopen jaren bouwde Eric De Volder zich een stevige reputatie op wat betreft het werken met 'authentiek' uitgangsmateriaal. In 1988 maakte hij *Achiel De Baere*, waarvoor hij zich baseerde op een reeks zakagendaatjes met daarin het dagboek van een zieke en eenzame duivenmelker. De Volder vond de agenda's toevallig in een lade op een rommelmarkt, en was vooral aangedaan door

het feit dat iemands hele leven voor een appel en een ei te koop lag. In *Achiel De Baere* gaf hij de auteur van de dagboekjes als het ware een tweede kans om een ander, beter en grootser leven te leiden en te ontsnappen aan de vergetelheid. Dit procédé herhaalde zich bij andere creaties; producties als *Poète et Prisonnier* (1994), *Dolmen* (1998), *Regent en Regentes* (1999) en *Achter 't eten* (2003) zijn rechtstreeks gebaseerd op oude dagboeken of briefwisselingen. Via improvisaties maken de spelers zich het tekstmateriaal eigen en gaan ze tussen de regels op zoek naar een mogelijk verhaal. Biografische of historische exactheid zijn in dit proces van geen tel; waar het om gaat is dat bestoft, 'dood' tekstmateriaal weer tot leven komt en daarbij—via de improvisaties en de persoonlijke associaties van De Volder en zijn spelers— vaak heel nieuwe, andere dimensies aanneemt.

Voor *Achter 't eten* bijvoorbeeld, beschikte De Volder over een onvolledige briefwisseling tussen een ouder echtpaar en een vrouw die elkaar in de jaren zeventig in een kuuroord ontmoet hadden. Het overgrote deel van de brieven is van de hand van de vrouw, die kennelijk manisch-depressief is en herhaaldelijk en overvloedig beroep doet op de vriendschap en de steun van het koppel. Met dit materiaal in het achterhoofd begonnen de actrices Ineke Nijssen en Marijke Pinoy de improvisatiesessies. De eerste weken was de anekdotiek uit de brieven nog duidelijk voelbaar en speelden de improvisaties zich veelal tussen twee vriendinnen in een kuuroord af, maar langzamerhand begonnen de thema's en de personages te verglijden en werd er een volledig nieuw verhaal gecreëerd. In de uiteindelijke productie *Achter 't eten* zijn heel wat zinswendingen uit de brieven behouden als ook de thematiek van psychiatrie en depressies,

maar de grote lijn van het verhaal is puur fictief: ergens in een Vlaamse provinciestad proberen een moeder en dochter via sessies bij een psychiater vat te krijgen op de incestueuze praktijken binnen hun gezin. De anekdotiek van de brieven werd opgebroken om plaats te maken voor een universeel verhaal; uit de dagdagelijkse beslommeringen van de brieverschrijvers werd een thematiek van kindermoord en incest gedistilleerd. Het is een constante in het werk van Eric De Volder: op de vloer krijgen kleine verhalen grote dimensies en worden alle middelen ingezet om hét ultieme verhaal te vinden en te vertellen.

De schoolschriftjes van Vandenberghe

De schriftjes van Vandenberghe bleken al gauw van een heel ander kaliber dan de brieven van *Achter 't eten* of de dagboeken van *Achiel De Baere*. De eerste lezing van het manuscript samen met de zeven spelers was ronduit verstikkend. Onmiddellijk drong zich de vraag op wat er aan dergelijk materiaal nog toe te voegen is. De boodschap van Vandenberghe was nochtans duidelijk: 'dit mag niet vergeten worden' en 'dit mag nooit meer gebeuren'. Uit vergelijking met tal van andere getuigenissen blijkt dat zijn motieven dezelfde zijn als die van zijn vele lotgenoten die hun herinneringen op papier zetten. Het persoonlijk verhaal is nauwelijks van tel, de ooggetuigenverslagen dienen immers een hoger doel: het geheugen, zoals uit onderstaande citaten mag blijken.

'Sommigen zullen mij later misschien verwijten, dat ik de naakte waarheid omtrent het leven te Breendonk zo onbarmhartig heb blootgelegd. Ik heb dit echter als mijn plicht beschouwd en indien gij nog geleefd hadt, beste Vriend, zoudt ge mij hierbij zeker geholpen hebben, daarvan ben ik overtuigd. Breendonk is 'n harde les voor ons Volk en ik heb niet het recht het deze les te onthouden of de pijnlijke werkelijkheid te verdoezelen. Wat er te Breendonk op bevel van den vreemden dwingeland gebeurd is, mag nooit meer herhaald worden.'

V. Trido: *Het kamp van den sluipenden dood. Breendonk* (Antwerpen: J. Dupuis Zonen & Co)

'Non! On ne peut vous oublier. Votre sacrifice et votre martyre doivent être connus! Je veux retracer votre conduite héroïque et rendre un hommage sincère à votre douloureuse mémoire.'

C. Liégeois: *Calvaire de femme* (Editions Marsia - Ciney 1945)



Het schriftje van Julius Vandenberghe

'Door boeken te schrijven vervul ik mijn plicht tegenover diegenen die het niet overleefd hebben. Want steeds weer hoorden wij van de sterfenden: "Vergeet ons niet. Wees onze getuigen!"
D. Brzosko-Medryk (1998)

De wijze waarop Julius Vandenberghe zijn ervaringen in de concentratiekampen beschrijft, is opvallend: hij lijkt enkel een observator te zijn, en geen slachtoffer. Waarschijnlijk zijn die afstand en neutraliteit voor hem noodzakelijk om het gebeurde onder woorden te kunnen brengen.

Hoe De Volder en zijn spelers met het materiaal moesten omgaan, was nog een andere kwestie. 'De machine van de taal stokt, want er zijn geen woorden voor zoveel leed. Kan muziek het dan overnemen? De diepe zucht van de viola da gamba, een requiem van Morales of Górecki? Of de eindeloze minuut stilte bij het gedenkteken, elk jaar één keer? Nauwelijks. We staan er alleen voor.'¹ Verbeelding én taal zijn ontoereikend bij de werkelijkheid van de kampen. De vraag is dan maar in hoeverre een kunstenaar iets met dit 'materiaal' kan of zelfs mag doen. 'Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch', beweerde Theodor Adorno. Voor hem was Auschwitz het einde van een

droom: de droom van de schepping van een nieuwe wereld. De Verlichting had zich ontpopt tot een nachtmerrie. In zijn absoluut pessimistische visie kon Auschwitz niet afgedaan worden als een aberratie, maar was het een logisch sluitstuk van een dolgedraaide, op totale heerschappij gerichte rede. In de periode ná de kampen was er volgens Adorno geen poëzie meer mogelijk, laat staan poëzie óver die kampen: er zou uiteindelijk niets meer gezegd kunnen worden dat niet op aanstootgevende wijze tekort schoot en het absolute kwaad banaliseerde.

Met welke woorden kan het verhaal verteld worden? Hoe ver moet je daar in gaan? Kunnen we (de spelers én de toeschouwers) zoveel gruwelijke details verdragen of proberen we ze te verdringen? Hoe moet de voorstelling zich verhouden tot de schriftjes van Julius Vandenberghe? Een gelijkaardige problematiek vinden we terug bij *Diep in het bos* (1999) van Eric De Volder en Dick van der Harst. In die productie werd, ondanks de thematiek van de Dutroux-affaire, de valkuil vermeden om 'kelderke te gaan spelen'. Tijdens de repetities voor *Brand* heerste hetzelfde gevoel: niemand had zin om 'Auschwitzke te spelen'.

De sleutel tot het materiaal

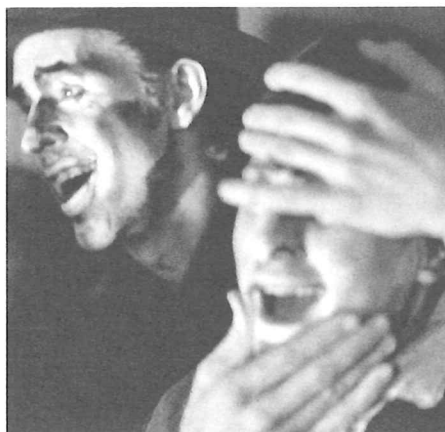
De getuigenissen van Vandenberghe grenzen bij wijlen aan het ondraaglijke. Het was dan ook niet evident ze te vertalen naar een theatrale realiteit; er moest een afstand ingebouwd worden, net zoals de auteur zelf bij het schrijven een afstand had ingebouwd.

De Volder en zijn spelers waren niet de enigen die deze behoefte tot afstand voelden. Fotografe Margaret Bourke-White was zelf getuige van de bevrijding in Buchenwald. In haar autobiografie beschrijft ze hoe ook zij naar een manier zocht om zich te beschermen tegen de realiteit van het concentratiekamp: 'Het gebruik van de camera was haast een opluchting. Het ding zorgde ervoor dat er een flinterdun scherm werd opgetrokken tussen mezelf en de ellende die ik te zien kreeg. Buchenwald was veel erger dan wat mijn verstand kon bevatten. Ik moest mijn geest met een sluier bedekken om te kunnen werken.' De ingreep van het fotograferen brengt de werkelijkheid op een afstand.²

In *Brand* is het de anekdotiek die de realiteit van Vandenberghe ooggetuigenverslag op afstand houdt. De eerste improvisaties speelden zich af in het concentratiekamp, en leverden vaak beklievende beelden op. Ze boden echter weinig opening naar tekst, personages of een verhaal: de werkelijkheid en de gruwel van de kampen was zo alomvattend dat elke toevoeging of eigen interpretatie overbodig leek. Gesprekken met de archivaris van de Gentse brandweer brachten soelaas. Dankzij enkele gegevens uit het persoonlijk dossier van Julius Vandenberghe kwam zijn personage tot leven: Vandenberghe bleek een ambitieus en verstandig man geweest te zijn, die echter door zijn opvliegend karakter –het dossier maakt gewag van enkele veroordelingen en berispingen voor onder andere een caféruzie, een affaire met een slagersvrouw, slagen en verwondingen, onverantwoord gedrag binnen de kazerne– het brevet voor korporaal aan zijn neus zag voorbijgaan. Verder wist de archivaris ook te vertellen dat het Gentse korps tijdens de oorlog erg verdeeld was: ongeveer de helft van de brandweermannen was pro-Duits, de andere helft was tegen, wat vaak voor problemen zorgde als ze gezamenlijk moesten uitrukken. Deze anekdotes vormden de sleutel tot de schriftjes van Vandenberghe. Het materiaal dat tot dan toe zo goed als ongenaakbaar geweest was, kreeg nu kans op een nieuw leven op de vloer. De improvisaties verplaatsten zich van de concentratiekampen naar de kazerne en het huis van Julius Vandenberghe, en Julius werd ‘Julien’.

De beweging die hier gemaakt werd, is dus anders dan in de meeste andere voorstellingen van Eric De Volder, waarin uit anekdotische *petites histoires* (niet enkel uit dagboeken en brieven, maar ook uit krantenknipsels, foto’s en schilderijen) een universeel verhaal met grote thema’s gepuurd wordt. Bij *Brand* lag het grote thema – dat van het absolute lijden en kwaad – immers al van de eerste dag op tafel. Dit materiaal diende niet losgeweekt te worden uit zijn banale context; er was integendeel nood aan een kader om het universele thema te kunnen benaderen.

Het stond van bij het begin vast dat de naam van Julius Vandenberghe behouden zou blijven. Doorgaans verandert De Volder de namen van de betrokkenen als hij met authenticiteit materiaal werkt, maar in *Brand* werd expliciet gekozen voor Julius Vandenberghe



Brand ERIC DE VOLDER / TONEELGROEP CEREMONIA
Foto Tania Desmet

en zijn verhaal, ‘omdat het niet vergeten mag worden’. Toch is *Brand* geen reconstructie van Vandenberghe’s leven. De schaarse biografische gegevens waarover De Volder beschikte, werden gespreid over het hele stuk en de andere personages. De spelers trokken zich tijdens de improvisaties los van de feitelijke werkelijkheid en creëerden een nieuwe, theatrale realiteit. Tegelijk bleef er de zorg om het verhaal van Vandenberghe en zijn figuur eer aan te doen en hem met respect te behandelen.

Het tweede leven van Vandenberghe

Julius Vandenberghe is een overlevende. *ik / ik ben / een / overlevende / dit is een gebeurtenis*. Vandenberghe was in de concentratiekampen van Buchenwald en Mauthausen getuige van een gebeurtenis die hij niet onder woorden kon brengen noch uit zijn gedachten kon verdrijven. Bij zijn terugkeer in Gent sloot hij aan zijn tweede leven te beginnen.

‘Ik ben op mijn achttiende aan mijn tweede leven begonnen [...] Toch kan ik me nooit, nooit ofte nimmer van het leven voorheen bevrijden. Ik heb in onwaardigheid geleefd en leef er nog verder in. Het is me nooit gelukt, mijn beeld te zuiveren.’
Paul Steinberg (1996)

In *Brand* lijkt Vandenberghe’s tweede leven verdacht veel op zijn eerste, onvertelbare leven; de oude beelden staan op zijn netvlies gebrand en passeren een voor een opnieuw de revue. Zijn verleden wil maar niet voorbijgaan. Ook de ‘echte’ Julius Vandenberghe bleef de rest van zijn leven geteisterd door nachtmerries en verscheurende herinneringen.

‘Hij zette uiteen dat de tragische mens niet meer bestond. [...] “De totaal gereduceerde mens, met andere woorden de overlevende, zei hij, is niet tragisch maar komisch want heeft geen lot. Anderzijds leeft hij met een tragisch lotsbewustzijn.” [...] “In zijn systeem vormt de overlevende een aparte species, vervolgt hij, net als een diersoort.” Volgens hem zijn we allemaal overlevenden; dit bepaalt onze perverse en verschrompelde denkwereld. Auschwitz. En daarna de achter ons liggende veertig jaar. Hij zei dat hij het antwoord op deze deformatie van het overleven –die veertig jaar dus– nog niet had gevonden. Maar hij was ernaar op zoek en hij was er dichtbij.’

Imre Kertész: *Liquidatie*

Brand toont deze deformatie van het overleven. Zeven personages –doden, levenden en overlevenden– geven een tweede leven aan Julius Vandenberghe en staan hem bij tot het bittere einde, tot aan de poorten van het crematorium, om uiteindelijk meegesleurd te worden in zijn ultieme brandoffer.

BRAND

TEKST, VORMGEVING EN REGIE Eric De Volder
SPEL Mariken Bijnen, Annelies De Nil, Leen De Veirman/Tania Poppe, Ineke Nijssen, Johan Knuts, Hendrik-Hein Van Doorn, Benjamin Van Tourhout

DRAMATURGIE Ellen Stynen

TECHNIEK EN PRODUKTIELEIDING Geert Vanoorlé

PRODUCTIE Toneelgroep Ceremonia met de steun van Nieuwpoorttheater

1 Eric Min: “Een moderne epifanie van het kwaad”.
In: *De Morgen*, 27 januari 2001.

2 Idem