

De slachter in elk van ons

GUY CASSIERS EN TIM VAN STEENBERGEN OVER DE SCHOKKENDE BANALITEIT VAN HET KWAAD

Guy Cassiers en de psychologie van de macht: een bekend leidmotief lopend van *Atropa en Wolfskers* over MCBTH en *Hamlet vs. Hamlet* naar *Caligula*. Cassiers' nieuwste theaterproductie, *De welwillenden*, gebaseerd op de gelijknamige debuutroman van de Amerikaanse schrijver Jonathan Littell (2006) en een coproductie met Toneelgroep Amsterdam, past naadloos in deze lange reeks stukken over de complexe machinaties en consequenties van de macht.

Toch is er naast verwantschap ook een belangrijk en essentieel verschil. Cassiers zoomt in *De welwillenden* voor de allereerste keer exclusief in op de zwartgallige zone van het kwaad. Littells holocaustroman wordt volledig verteld vanuit het perspectief van de dader; de slachtoffers zelf komen nooit aan het woord. Wat overblijft is het kwade en niks anders dan het kwade – negenhonderdtweënzestig hallucinante pagina's lang. Cassiers en scenograaf Tim Van Steenberg klinken onmiddellijk charmant verwant wanneer ik hen vraag naar wat hen nu vooral als theatermakers aantrok in Littells daderroman: 'Het kwade wordt er nooit verklaard en nooit gemotiveerd. Niemand voelt zich verantwoordelijk, niemand toont berouw. Niet wat je gelooft is belangrijk, wel dat je gelooft. Dat is een onconventioneel en uitdagend vertelstandpunt. Voor ons gaat de roman over de totale absurditeit van het nazikwaad. Een absurditeit die door de nazi's zelf niet wordt erkend.' **Karen Embrechts**

Cassiers en Van Steenberg lopen opvallend ontspannen en verbonden de artiestenfoyer van deSingel binnen. Het repetitieproces van *De welwillenden* is volop losgebarsten en er wordt nog behaaglijk nagepraat over de pas afgelopen auditie van twee jonge violisten. De regisseur en scenograaf ogen symbiotisch en stralen wederzijds vertrouwen uit. Al ruim twaalf jaar vormen ze een succesvol creatief theaterpact en is de vormelijke kruisbestuiving er alleen maar groter op geworden. 'Aanvankelijk', mijmert Cassiers, 'stonden de verschillende vormelijke disciplines nog heel sterk op zichzelf. Maar intussen vormen ze absoluut een dynamisch en organisch proces: het kostuum bepaalt mee het decor; het decor bepaalt mee het kostuum; het geluid bepaalt mee de tekst, enzoverder enzovoort. Oorspronkelijk ontwierp Tim uitsluitend de theaterkostuums', gaat hij glimlachend verder, 'maar voor *De welwillenden* heeft hij de volledige scenografie ontworpen.' Van Steenberg knoopt meteen aan: 'We zijn inderdaad op het luxueuze punt gekomen dat er bij het Toneelhuis een hecht team staat, waarvan iedereen kan oordelen over een discipline waar hij zelf geen eindverantwoordelijkheid voor draagt.' Cassiers: 'Elke discipline stuurt natuurlijk eerst zichzelf aan, maar wordt tegelijk tijdens het maakproces door alle andere discipli-

nes bijgekleurd en uitgezuiverd.' Van Steenberg: 'Uiteindelijk vertelt elke discipline alleen wat door haar het allerbest kan worden verteld. Er is geen onderlinge concurrentie. De toeschouwer reist van beeld naar muziek, naar de tekst en weer terug. In *De welwillenden* staat de totaalbeleving centraal.'

In de beklijvende openingsscène wordt het publiek in één monoloog brutaal uit haar comfortzone gerukt. Aan het woord: Max Aue (vertolkt door Hans Kesting): ex-SS-er, succesvol entrepreneur en verteller van de avond. Wie een biecht of schuldbekentenis verwacht, komt bedrogen uit. Max Aue reconstrueert minutieus zijn persoonlijke herinneringen aan de holocaust. Maar in zijn lange koortsige reconstructie zal 'geen enkele wroeging doorklinken.' Of zoals hij zelf kurkdroog verklaart: 'Ik deed mijn werk, meer niet.'

Guy Cassiers: (onmiddellijk geëngageerd) 'Je wordt inderdaad van meet af aan deelgenoot van het doelloze van de acties van Max Aue en zijn collega-SS-officieren in het exploderende verhaal van de Endlösung van het Jodenvraagstuk. Niemand weet nog waar hij mee bezig is, of waarom hij precies bezig is met wat hij bezig is. Iedereen heeft zijn taak en voert die minutieus uit.

Iedereen is uitvoerder, niet meer, niet minder. En over het waarom krijg je maar heel weinig duiding. Ook Max Aue en de andere SS-personages blijven in essentie verstoken van elke duidelijkheid. Zo ontstaat er een soort absurditeit van het hier en nu, waarin de personages zelf gradueel verstrikt raken.'

Tim Van Steenberg: (minzaam) 'Van zodra de gruwelijke carrousel van de holocaust draait, draaien alle uitvoerders noodlottig en functieloos in deze draaikolk mee. Iedereen komt trapsgewijs terecht in een hels universum zonder rationele grond.' (betreft Cassiers gul in zijn betoog) 'Vergeet bijvoorbeeld niet dat Max Aue veelzeggend naar de aanval op Moskou verwijst als een 'weddenschap' – met niet minder dan de hele Duitse natie als inzet. Voor Max is het een zaak van winst of verlies. Een zaak zonder filosofie.'

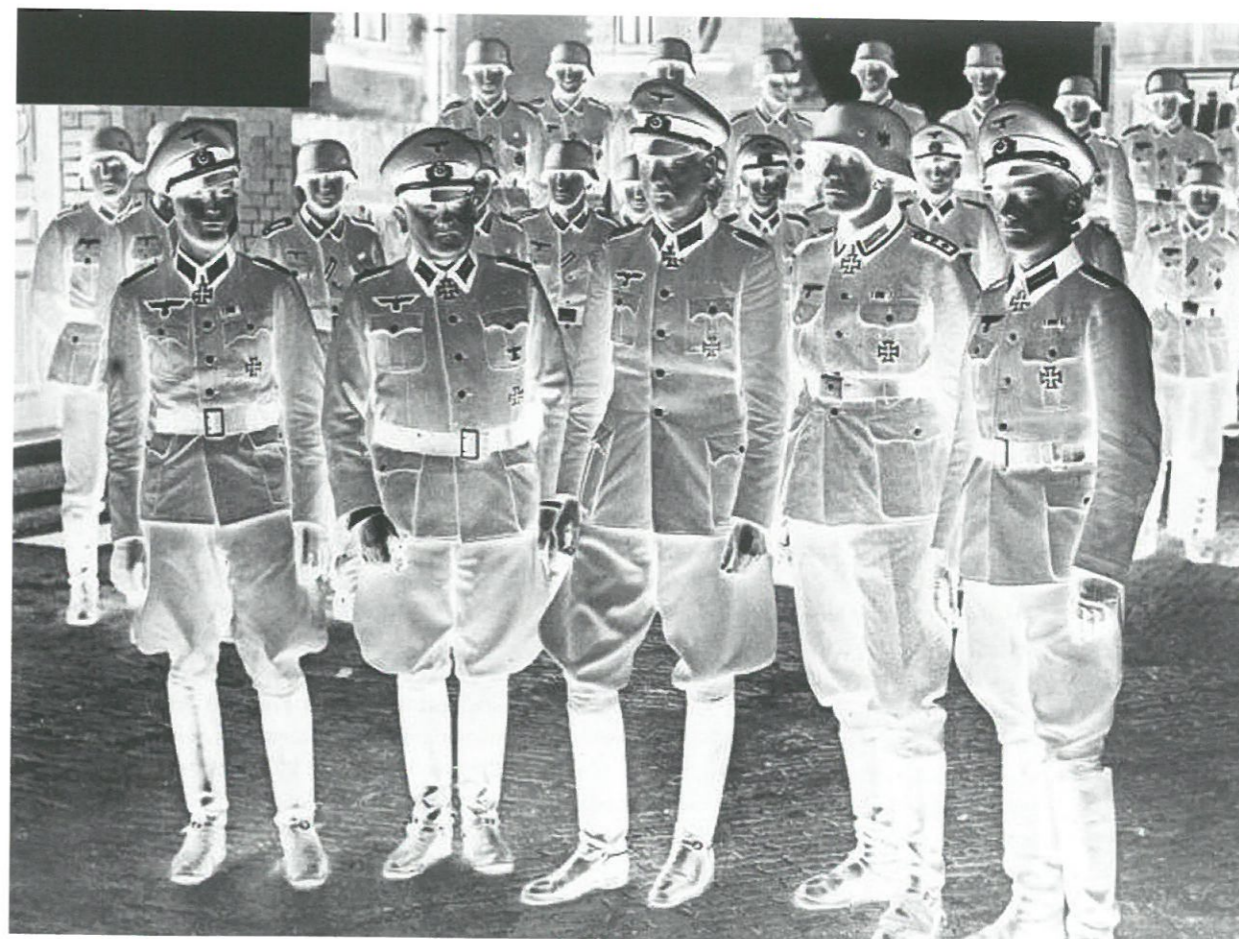
Ook de vormgeving speelt bijzonder slim en ontwrichtend in op de continue spanningsrelatie tussen de personages en de context waardoor ze worden opgeslokt. Het stuk zit vol asymmetrische beelden.

Van Steenberg: 'Absoluut. In tegenstelling tot onze vorige producties zochten we in deze productie bewust naar vormelijke disharmonie. Alles vertrekt vanuit de disharmonie tussen de personages, hun omgeving en hun outfits.'

Cassiers: (knikt enthousiast) 'Ja, ja. Kijk, bij *Hamlet* kozen we voor een strakke vormgeving. Maar hoe abstract het scènebeeld ook was: de personages pasten altijd in dat strak kader. Je kreeg een universum dat vormelijk klopte. In *De welwillenden* krijg je zoekende personages, die verdrinken in een wereld die niet van hen is. Het zijn reizigers in een extern versplinterd verhaal. Als ze later schijnbaar thuiskomen, is zelfs Berlijn onherkenbaar getransformeerd in een zwaargewonde stad. Het is voor deze splinterbom van materiële en existentiële verwoesting dat we een transformerende en disharmonische vorm zochten.'

Van Steenberg: 'We hebben er echt alles aan gedaan om elke vorm van eenduidigheid fysiek te doorbreken. Er is geen eenvormig scènebeeld, we maken voortdurend stilistische sprongen: elk tafereel heeft een stuk scenografische autonomie. De personages maken de beeldvorming, maar breken ze tegelijk ook consequent af. De scenografie drijft conceptueel op de totale verbrokkeling van de ziel.'

Cassiers: (instemmend) 'De desintegratie van Max Aue wordt in de verf gezet door het gebruik van camera's. Max wordt omsingeld door een cameracirkel, waardoor we bijna letterlijk onder zijn huid kruipen en dwars door hem heen kunnen kijken. Via de camera's evoceren we zijn fluiditeit, alles wat ongrijpbaar is, niet in het minst voor Max



zelf. We projecteren zijn nachtmerries, zijn hallucinaties, zijn angstbeelden...'

Van Steenberg: 'Via de huiddichte camera's laten we Max de fysieke en verticale wereld overstijgen en dringen we diep door in de horizontale, fluïde chaos van zijn brein.'

Cassiers: 'Jazeker. Het gaat over het oplossen van Max Aues fysiek. Maar het gaat net zo goed over de vormelijke verstrikking van de toeschouwer in de persoon van Max. (*lacht mild*) Of dat is toch tenminste wat we hopen te bereiken. Dat je zowaar geconfronteerd wordt met de Max Aue in jezelf.'

Inderdaad. Max Aue identificeert zich onmiddellijk hoogst ongemakkelijk met zijn publiek. Wie wordt gedood of wie wordt gevraagd om te doden, beweert hij onomwonden, doodt zo goed als altijd zelf: 'Het werkelijke gevaar, vooral in onzekere tijden, dat zijn de gewone mensen die samen een staat vormen. Het werkelijke gevaar voor de mens dat ben ik, dat bent u. Ja, dat zeg ik u: ik ben net als u.'

Cassiers: 'Precies! Een geniale narratieve zet van Littell. Max staat naakt op het podium en kijkt het publiek recht in de ogen aan. Hij veegt het door het publiek geanticipeerde verschil onmiddellijk van tafel. Voor Max is er geen verschil. Er is alleen een verschil in tijd en context. Iedereen is gelijk. Iedereen is even juist als fout.'

Of zoals Daan Heerma van Voss nog vorige week bij de voorstelling van zijn nieuwe roman De Laatste Oorlog in De Morgen zei: 'Hoe weet je wat voor mens je bent, als je nooit een oorlog hebt meegemaakt.'

Cassiers en Van Steenberg: 'Interessant. De nieuwe Daan Heerma van Voss hebben we nog niet gelezen. Maar er wordt in oorlogsromans inderdaad steeds vaker vertrokken van filosofische ambivalenties en onconventionele stellingen. Psychologische en morele schemerzones worden vaker en bewuster opgezocht.'

Tegelijk is Max Aue een stuk minder alledaags dan hij zelf claimt. Hij lijkt eerst en vooral een briljant voorbeeld van de onbetrouwbare verteller.

Cassiers: 'Je merkt inderdaad al snel dat Max allesbehalve doorsnee is, wat de alomtegenwoordige ambivalentie van het verhaal alleen nog maar verder op de spits drijft. Tegelijk blijf je Max verrassend en volgehouden volgen in zijn denkwereld. Zelfs wanneer hij tijdens en na de Große Aktion in Kiev en Stalingrad zwaar over de schreef gaat. De grote kracht van het boek ligt dan ook in de manipulatieve vertelkracht van Jonathan Littell en de manipulatieve reisgids die Max dankzij Littell wordt.'

Van Steenberg en Cassiers: 'Niet dat je zelf Max Aue wordt. Wel dat je bereid bent om met hem mee te reizen en beseft dat je zonder maatschappij niet in de rangen blijft.'

Jullie hebben ook de schaar gezet in Littells vuistdikke klepper en talige waterval. Stalingrad (deel II) verwordt tot pauze in de voorstelling en wordt vertaald in beeldprojecties; Max Aues complexe biografie wordt strategisch afgeslankt...

Cassiers: 'Littells tekst stroomt en blijft stromen; er zitten nauwelijks onderbrekingen of paragrafen in de roman. Het is een tekst waarin je bijna letterlijk verdrinkt. Je wordt zonder adempauze overdonderd door indrukken, waar gewoonweg geen einde aan komt. Uiteindelijk moet je dan durven knippen en keuzes maken. Dit is theater, geen literatuur. Je moet je je publiek vier uur live vasthouden.'

Van Steenberg: (*kijkt Cassiers geamuseerd aan*) 'Ja, Guy, stel je voor... Tegelijk willen we dat hallucinerende effect van Littells schrijfstijl toch ook in de productie stoppen. Willen we de toeschouwer meesleuren in de draaikolk van Max' verhaal.'

Cassiers: 'De adaptatie nam natuurlijk veel denk- en schrijftijd in beslag. Bij mijn eerste lectuur liet ik me werkelijk volledig leiden door mijn gevoel, zette ik mijn ratio bewust aan de kant. Daarna startten we samen met Erwin Jans, mijn coauteur, het dramaturgisch puzzelwerk: de ene keer hou je dan te weinig over, de andere keer teveel. Knippen deden we vooral in de familiale verhaallijn van Max: de incestueuze relatie met zijn zus en zijn dubbelzinnige rol in de moord op zijn ouders. Door deze stukken overboord te gooien, konden we het Grieks-mythologische referentiekader van de roman lossen en Max zelf langer verborgen houden. We vonden het spannender om Max zolang mogelijk 'sympathiek' te houden en hem zo laat mogelijk volledig te ontvouwen.'

Van Steenberg: 'Zodat het publiek zolang mogelijk bereid blijft hem te volgen. En blijft geloven in een ommekeer...'

Cassiers: '...terwijl het alleen maar van kwaad naar erger gaat.'

Max Aue zelf vormt een dissonant in de nationaalsocialistische monoliet waarvan hij ironisch dienaar en boodschapper wordt. Er stroomt naast Germaans ook Frans bloed door zijn aders en hij valt op mannen.

Cassiers: 'Juist. Het systeem verdraagt geen homoseksualiteit. Maar Max Aues seksualiteit maakt hem tegelijk juist perfect manipuleerbaar als nationaalsocialistische marionet. Hij wordt voortdurend gehanteerd en verplaatst, gebruikt en misbruikt. Hij is persona non grata en held in

één.'

Van Steenberg: 'Hij wordt constant bedreigd en ononderbroken ingeschakeld in dubbele agenda's.'

Inderdaad. Max Aue promoveert en wordt gefeliciteerd. Maar zijn promoties zijn bijna altijd schijnpromoties. In Deel II wordt hij zelfs naar het front in Stalingrad gestuurd: een verdoken doodsoverval...

Cassiers: (*bewogen*) 'Max wordt niet weggepromoveerd – hij wordt doodgepromoveerd! Maar hij overleeft en wordt propagandistisch omgeturnd tot oorlogsheld...'

Van Steenberg: 'En dat zuiver en alleen omdat er voor zijn rol niemand anders overblijft.'

Beeldend staat, naast de dissonantie, de suggestie centraal. De terreurgolf wordt gekoppeld aan een vorm van esthetiek...

Cassiers: (*knikt*) 'Je krijgt inderdaad op geen enkel moment de gewelddadige acties van Max of anderen expliciet in beeld. We hebben de gruwel bewust sterk gestileerd, je zou zelfs kunnen zeggen: abstract gemaakt... We kozen voor de woordenschat van de suggestie.'

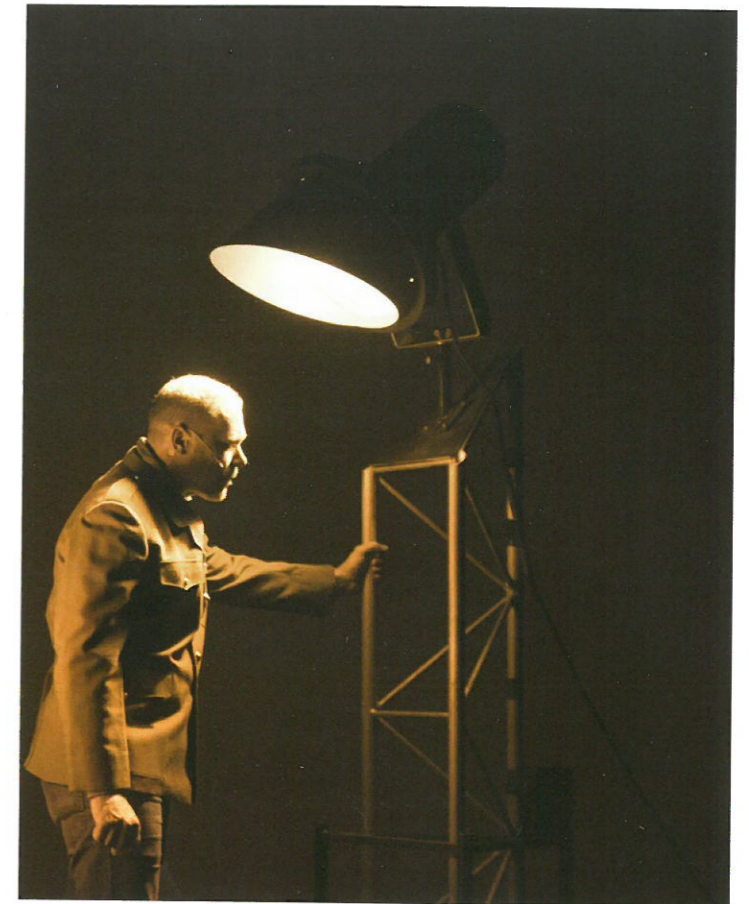
Van Steenberg: 'Suggestief geweld werkt psychologisch veel sterker dan pornografisch geweld. Bovendien hou je het als toeschouwer eerlijkheidshalve alleen zo een hele voorstelling constructief vol. Te veel geweld stoot uiteindelijk af. Je wordt zachtjesaan gevoelloos voor wat je ziet. Het effect zwakt onherroepelijk af.'

Cassiers: 'We ruilden de macht van het beeld in voor de kracht van het woord, de focus ligt op het woord als generator van het beeld. Natuurlijk zitten er nog altijd heel wat beelden in *De welwillenden*. Maar illustratief, nee: dat worden ze nooit. De beelden zijn gericht op de verbeelding zelf en de creatie van nieuwe beelden in de verbeelding.'

Van Steenberg: 'Ja, exact. De beelden die we brengen, zijn open. De toeschouwer kan er zelf creatief mee aan de slag. Het beeld wordt bijna zelf tekst, het wordt onderdeel van het spel.'

De esthetica van de voorstelling lijkt zwaar ingebed in de hedendaagse installatiekunst. De bloedmachine en de schoenen- en kledinginstallatie zijn sterk gestileerde, bijna-autonome vormelijke analyses van de speeltexst.

Van Steenberg: 'Dat is absoluut waar. Globaal deed ik veel inspiratie op bij de Chinese dissidente installatiekunstenaar Ai Wei Wei en zijn retrospectieve in The Royal Academy in Londen, die ik eind vorig jaar bezocht. Vergelijkbaar met de monumentale installaties van Wei Wei, vertrekken mijn scenografische installaties elke keer opnieuw vanuit de analyse en de reflectie. Daarnaast verwijzen we inderdaad bewust naar verschillende



DE WELWILLENDEN © LYNN VAN OIJSTAEJEN

andere bestaande hedendaagse kunstwerken en 'hertaalden' we deze manipulatief in ons verhaal.'

Cassiers: (*verwijzend naar de Biënnale van Venetië 2015*): De schoeneninstallatie waar je het net over had, vertrekt bijvoorbeeld van de installatie *The Key in the Hand* gemaakt door de Japanse kunstenares Chiharu Shiota voor het Japanse Paviljoen. De duizenden rode draden uit Shiota's installatie worden in de concentratiekampscène losgemaakt van hun sleutels en symbolisch vastgemaakt aan een gigantische verzameling pas gesorteerde Joodse schoenen. Je krijgt tijdens de executiescène maar één Joods personage te zien. Waarrond en waarlangs alle andere personages alleen nog maar massa's rode draden verbinden. Via deze kunstige ingreep laten we in één gigantisch gestileerde installatie de vreselijke schaal van de holocaust op het publiek los. De esthetiek van het beeld vergroot alleen maar de impact van het gesuggereerde geweld.'

In De welwillenden verschuift de menselijkheid van het slachtoffer gedurfd en tegenvoets naar de 'menselijkheid' van de dader. Elk heilig huisje wordt door Littell narratief gesloopt... Er blijft werkelijk niks overreind...

Cassiers: 'Dat zeg je heel juist. Littells verhaal focust helemaal niet op de gruwel van de Jodenliquidatie voor de Joden zelf. Maar op de gruwelijke naziprocesen die de holocaust hebben

gecreëerd. De lens staat exclusief scherp op de dader.' (*gaat enthousiast verder*) 'Het gevaarlijke en spannende aan *De welwillenden* is voor mij nu net dat je niet minder dan twintig verschillende aspecten van 'de dader' voorgeschoteld krijgt. Het goede excelleert in radicale afwezigheid. Dat is toch een heel belangrijk verschil met, bijvoorbeeld, *Caligula* en *Hamlet*, waar je tenminste nog een morele discussie krijgt over goed én kwaad. In *De welwillenden* spitsen de onderlinge discussies zich uitsluitend toe op hoe je de oorlogsgruwel voor jezelf verteerbaar kan maken. De hamvraag is: hoe overleef je als dader de helse gruwel van de holocaust?'

Van Steenberg: 'Over de origine van de aangerichte pijn gaat het, inderdaad, op geen enkel moment.'

Cassiers: 'En juist dat is een bijzonder morbide en gruwelijke vaststelling.'

Vormelijk stileren jullie het buitensporige nazigeweld in een monumentale monoliet.

Van Steenberg: (*vol overtuiging*) 'De massale liquidaties in de concentratiekampen vragen abstractie, geen illustratie. Scenografisch kozen we voor de suggestieve vertelkracht van een groot abstract zwart volume. We zuiverden de gruwel radicaal uit.'

Cassiers: 'Wat zich achter en binnen het blok afspeelt, blijft verborgen en laten we volledig over aan de verbeelding van het publiek. Dit geheel in lijn met de roman, waar Littell detaillistisch over de technologie van de gruwel schrijft, maar spaarzaam omspringt met details van de gruwel zelf. De schaalgrootte van de holocaust krijgt bij Littell vooral gestalte via de technische analyse van cijfers, transporten, personen aantallen, gassoorten, kostprijzen enzovoort...'

De Welwillenden

Naar Jonathan Littell

Productie: Toneelhuis,
Toneelgroep Amsterdam

Guy Cassiers, regie
Erwin Jans, dramaturgie
Tim Van Steenberg,
Kostuum en decor

Met o.a.
Katelijne Damen
Kevin Janssens
Johan Van Assche
Abke Haring
Van 10 tot 19 maart
Bourlaschouwburg
Antwerpen

Daarna tot 22 juni op
tournee in Valenciennes,
Gent, Hasselt, Amsterdam,
Istanbul, Brussel,
Groningen, Utrecht,
Rotterdam en Breda

www.toneelhuis.be

opnieuw hard onderuit. (*schalks*) We voeren een vrouw op als Eichmann, verkleed als man, en creëren zo een bijna zachtvaardige boekhouder die in de 'banale' context van salondiscussies 'praktische problemen' oplost bij een glas kwaliteitswijn: hoe transporteren we miljoenen Joden zo efficiënt mogelijk met de trein van punt A naar punt B? Het is exact deze absurditeit, die door geen enkele betrokkene zelf als absurditeit wordt erkend, die we willen tonen.'

Het kostuumontwerp zet in lijn met de scenografie symbolisch in op de stijgende afvlakking en verbrijzeling van het individu: 'Frei sein ist Knecht sein.'

Van Steenberg: 'Ja, dat heb je juist gezien. We lieten bewust alle militaire symbolen weg en stellen scherp op de uniformiteit van het militaire uniform. Precies omdat ik het zo belangrijk vind om de groepsfactor en het exploderende identiteitsverlies zo krachtig mogelijk voor te stellen. Bovendien kiezen we met opzet voor maatpakken van Hugo Boss. Max Aue start en eindigt het verhaal in Hugo Boss: als representatie van het 'hier en nu'. Een keuze rijk aan dubbelzinnigheid. Iedereen kent Hugo Boss en velen hebben wel iets van in de kast liggen. Maar wat niemand weet, is dat Boss tijdens WOII ook hofleverancier van de nazi's was. Ik vond deze spanning tussen herkenbaarheid (u en ik) en verschil (de SS) symbolisch bijzonder interessant.'

Cassiers: 'Tim zet de Duitse versplintering extra in de verf door de personages fotografisch negatief te zetten. Hij ontwierp daar een ronduit ingenieuze kostuumtechniek voor.'

Van Steenberg: (*geeft enthousiast tekst en uitleg*) 'Het stuk vertrekt filosofisch natuurlijk van de negatieve dimensie van de mens. Plots leek het me een geweldige uitdaging om de personages zelf letterlijk negatief te zetten. Ik scande de kostuums negatief in en begon te experimenteren met röntgentechnologie. Dit om alle symboliek zoveel mogelijk weg te schrapen en beeldend radicaal door te dringen tot de binnenkant van de personages. Aan het begin van de voorstelling verschijnen de x-rays nog heel fragmentarisch op de uniformen: er wordt bijvoorbeeld enkel over de jaszak een x-ray gezet. Maar naarmate de voorstelling vordert, worden de x-rays systematisch opgevoerd en wordt de strakkere filmische beeldtaal van de start afgebroken. Transparante pakken worden als een tweede kwetsbare huid over vervormde kostuums geschoven, proporties worden scheefgetrokken. We willen echt dat je de illusie krijgt dat je dwars door Max en co heen kan kijken.'

Cassiers: 'In het derde deel spat alles uit elkaar. Berlijn versplintert. Max versplintert. Duitsland versplintert. Er blijft niks meer over. Alle protectie valt letterlijk weg.'

De gestructureerde nazi-economie van de dood... Structureren, archiveren en verzakelijken als overlevingstool?

Cassiers: 'Absoluut. De Joden worden geklasseerd, geobjectiveerd, becijferd, gerapporteerd... De daders cijferen hun emoties letterlijk weg. Zo wordt Max Aue in het verhaal zelf constant geroemd om de excellente kwaliteit van zijn pragmatische rapporten.'

Van Steenberg: 'Vergeet niet dat ook de archiefkast een belangrijke vormelijke rol speelt in het stuk. Het dodelijk efficiënte beeld van eindeloze, uniforme lades... De obsessionele ordeningsdrang van de SS als houvast én ontsnappingsclausule.'

Cassiers: (*vervolgt*) 'Het vormelijk belang van de archiefkast wordt steeds belangrijker in het stuk en wordt uiteindelijk gekoppeld aan het Eichmann-personage – dé incarnatie van de nazi-boekhouder. Door de rol van Eichmann te laten vertolken door Katelijne Damen, halen we het verwachtingspatroon van de toeschouwer