

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

THEATER In 2014 gaat Luc Percevals stuk *FRONT* in première, exact honderd jaar na de gebeurtenissen waarnaar de productie terugrijpt.

Als een visuele en auditieve seismograaf registreert het stuk de pijn van een gedeeld Europees verleden.

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



© Dimitri Van Zeebroeck

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

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

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

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



© Phile Deprez

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“

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

”

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

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

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

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

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

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

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

HOOP VOOR EUROPA

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

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

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

Is FRONT dan exclusief waardevol voor een Europees publiek?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

→ Biografie

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

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

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

DOSSIER


→ Dossier edited by
Christian Biet,
Philippe Mesnard and
Anneleen Spiessens





EXTREME VIOLENCE ON STAGE

Extreme violence shows itself. It bursts through the screens. It surfs from one style and medium to another: news reports, documentaries, fiction, arts of all kinds. Yet theatre distinguishes itself from this *mêlée* all while constantly returning to the subject. Differently. Linked from its origins to the representation of cruelty and having “miraculously” escaped the often sterile polemics on the interdiction (or not)... of representing the Holocaust, it is still with the same youthfulness that theatre deals with extreme violence today, relentlessly pursuing the articulation of ethics and aesthetics.



PRESENTATION

T

he visibility of extreme violence has increased in recent years. From our Smartphones and tablets to the big screen, violence is overrepresented, and so is its memory. Prestigious commemorations and large-scale memorial scenographies (museums, memorials, reenactments etc.) give society the impression that the authorities – big or small, cultural or political – control and shape the past. Our lives are under the spell of this “topicality” of things, which is in every aspect *mise en scène*. But what “scene” are we talking about? Is it the “live” scene that expands proportionally to the individual devices we all possess? This “live” aspect, which maintains the illusion of the real because we film crimes or catastrophes in real time and individually – that is, by representing *ourselves* through images?

Are we talking about news reports, documentaries and fictional works that force viewers to witness disasters that we know happened in reality? Even the performing arts can be called up to serve the official memorial choreographies. That is what happened on the beaches of Normandy on 6 June 2014, during the celebration of the seventieth anniversary of the Allied landings; or in April 2004 and 2014, for the tenth and twentieth anniversaries of the Tutsi genocide in Rwanda. The staging of power today is performed through memorial ceremonies just as much, if not more, than through military deployment. Given the big spectacle that always accompanies these ceremonies, the art involved in it is instrumentalized and therefore merely appears in its technical aspects.

We are left to wonder: is it still relevant to ask what theatre can offer when dealing with memory issues? Well, theatre can indeed make the difference. With its dynamism, and the critical potential characteristic of an art form that is in direct contact with its audience, theatre can address issues of memory and the violent events that underlie them by responding to a prime ethical requirement: not to merely place the public in the position of passive spectator and consumer. Leaving aside that part of the discipline that yields to bourgeois dramatic conventions, theatre is a true laboratory that can still transmit knowledge – if not on its own limits, then on the subjects of enslavement, alienation or destruction. Theatre can in fact avoid the pitfalls of memorial commonplace, and conversely maintain or even recreate the kind of relationship with society that is today neglected or lost because of those large-scale commemorative initiatives, piloted by politicians and those who call themselves “memory managers”.

How does the theatre represent the extreme violence of genocides, massacres or the slave trade? How does it instruct the public and help them position themselves on the subject? What leeway exists to avoid both the field of memorial attractions and the confused *doxa* on mass violence? These questions have guided the choice of this dossier. We have indeed sought to complement analytical essays with interviews of stage directors. With this view, and based on the limited framework of this publication, we have made a number of choices – contemporaneous rather than historical ones. We left aside legends such as Armand Gatti, Claude Régy, Edward Bond and Sarah Kane, whose numerous analyses can be read in journals and books published in recent years, to bring lesser-known authors to the notice who explore the place violent reality occupies in contemporary theatre, and investigate its responsibility to *pass on* and stimulate reflection on this issue. The place of the real and the mechanisms of its representation are at the heart of *Kamp* of the Dutch company Hotel Modern (see Charlotte Bouteille Meister), of several productions on the Rwandan genocide (see Klaas Tindemans), and of the revisited documentary theatre of Dorcy Rugamba (interview). *Kamp's* aesthetic stance is to multiply scenes in a single performance in order to reflect upon what is shown – the Nazi concentration camps and genocidal violence inside the camp – but also to challenge the audience and make them question what they see, and from which

How does the theatre represent the extreme violence of genocides, massacres or the slave trade? How does it instruct the public and help them position themselves on the subject? What leeway exists to avoid both the field of memorial attractions and the confused *doxa* on mass violence?

perspective they see it. Confrontation of “white” audiences with the actors on stage is a key strategy in “European” productions on the Rwandan genocide, such as *Rwanda 1994*, *Ruanda Revisited* and *Hate Radio*. All three performances engage directly with mass media accounts from the genocide (newspapers, television, radio), but propose different lines of dramatization. Like *Hate Radio*, Rugamba’s variation of Peter Weiss’ *The Investigation* features Rwandan actors assuming the position of the perpetrator. Here’s an element that reminds us of Guy Cassiers’ adaptation of *The Kindly Ones*, programmed for this season: the presence of criminals on the stage. Can the criminal not only be a catalyst of violence, but also of its representation, thus literally “setting the stage” for the transmission of an experience he has himself inflicted upon others?

Dorcy Rugamba poses with great acuity the question of the shocking image, less for what it shows than for the effects it can trigger: indeed, how not to transform the spectator into a voyeur? For Rugamba, it is critical to awaken the audience’s judgement skills. Can you simply engage spectators in watching

The French philosopher Jacques Rancière noticed two trends in *The Emancipated Spectator*: Brecht's epic theatre on one hand, and Artaud's theatre of cruelty on the other.

and enjoying the suffering of others? Or is it possible, once this protocol has been set up, to impose a self-reflective process upon them that deconstructs their own inclinations and hones their critical sense? Emma Willis adopts the same stance when she chooses to distance herself from the “*in yer face*” theatre. When discussing the representation of the body, Guy Cassiers raises the question of responsibility for the things you show on stage. For him, finding out what happened in the past is not the only priority: he tries to provoke a personal emotion that connects the spectator to the event, as a commitment to the future. In this sense, the body is not only the object of a violent act, nor an “image”, but it is also, as Willis notes, a medium for the transmission of cultural memory. What does it mean to witness not only events but also their consequences – the trauma and the traces it leaves in the cells of subsequent generations? The impression of extreme violence, the images which remain and how to appropriate these: all these questions are also central to *Sunken Red*, Cassiers' adaptation of the 1981 novel by Dutch writer Jeroen Brouwers. It is remarkable, given the ethical complexity of the enterprise, that a Dutch theatre com-

pany takes up the challenge to stage violence for a children's audience and, moreover, to elaborate a highly fictionalized version of an iconic Holocaust story. Cock Dieleman and Veronika Zangl's analysis of *Anne en Zef*, a dialogue between the dead Anne Frank and a child victim of an Albanese blood feud, places the performance in the context of the evolution of youth theatre in the Netherlands.

Clearly, the spectators are as ever-present in the discourses as in the practices of these directors. Let us recall that the French philosopher Jacques Rancière noticed two trends in *The Emancipated Spectator*: Brecht's epic theatre on one hand, and Artaud's theatre of cruelty on the other.¹ In the first case, the spectator maintained a distance in order to understand the process by which the spectacle represented itself and, as a consequence, was no longer carried away by mimetic illusion. In the second case, on the contrary, the spectator lost all distance, abdicating the very position of viewer. The plays discussed in our dossier seem to lie precisely at the heart of a dialectic between these two poles, drawing their strength from a specifically ethical game with the society they seek to engage with. ■

(1) Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, translated from the French by Gregory Elliot, New York & London: Verso, 2009, p. 4-5.

Kan/moet je (in) Auschwitz spelen?

De weergave van de Holocaust in *Kamp* van Hotel Modern

→ Charlotte Bouteille-Meister, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Naar de Holocaust wordt vaak verwezen als een zo uitzonderlijke gebeurtenis dat ze niet objectief kan beschouwd en dus ook niet weergegeven kan worden. Via een extreem gewelddadig proces werd de menselijkheid van anderen op industriële schaal ontkend, op een manier die alle ethische categorieën en de grenzen tussen het menselijke en het onmenselijke overschreed. Elke poging tot verbeelding en uitbeelding lijkt uitgesloten, zowel mentaal – het zich voor de geest halen – als figuurlijk – het weergeven in woorden, beelden, of in bewegende beelden (film) en ‘bewegende aanwezigheid’ (theater).

In de woorden van de overlevenden zelf blijft de gebeurtenis de stempel dragen van het onvoorstelbare, het ondenkbare en het onhoorbare. De individuele ervaring van de kampen is zo buitensporig dat de menselijke geest het moeilijk zou hebben om haar te vatten, om te vormen tot denkobject en dus over te brengen. In Frankrijk werd het onvoorstelbare karakter van de Holocaust tot op zekere hoogte versterkt door het debat over het ontoonbare. Door het verbod van Claude Lanzmann (Lanzmann 1994) werd een tijd lang elke fictieve en/of verbeelde uitbeelding van de volkerenmoord op de Europese Joden gediskwalificeerd; alleen de waarheid en waardigheid van de getuigenis werd aanvaard, in die mate dat zelfs in twijfel werd getrokken of archiefbeelden van de nazivernietigingskampen legitiem waren of überhaupt bestonden (Didi-Huberman 2003).

Het uitbeelden van de Holocaust met figuren wordt dus vaak *a priori* als onmogelijk, onbetamelijk en dom bestempeld. Dit heeft er waarschijnlijk toe bijgedragen dat *Kamp* van het Nederlandse gezelschap Hotel Modern maar driemaal in Frankrijk werd opgevoerd: in 2006 in La Ferme du Buisson (Festival Temps d’images), in 2008 in Théâtre 71 in Malakoff (Festival MART.O) en in 2013 in Centquatre (opnieuw in het raam van het Festival Temps d’images, dus geprogrammeerd door diezelfde José-Manuel Gonçalves). Hun voorstelling *De Grote Oorlog* daarentegen, over hoe soldaten in de loopgraven dag in dag uit de eerste wereldbrand beleefden, wordt sinds haar première in 2000 geregeld gespeeld in de Franse toneelhuizen (Bouteille-Meister 2008), onlangs nog ter gelegenheid van de herdenking van honderd jaar Eerste Wereldoorlog. Toch raakten de leden van Hotel Modern er net van overtuigd om het thema van de Holocaust aan te kaarten via hun zo bijzondere scenische

Kan/moet je (in)
Auschwitz spelen?
(vervolg)

manier van werken toen ze tijdens het creëren van *De Grote Oorlog* een expressieve verwantschap ontdekten tussen hun spectaculaire *medium* en het uitbeelden van extreem geweld. Pauline Kalker, Herman Helle en Arlène Hoornweg brengen gefilmd poppentheater, waarbij ze in het volle zicht menselijke figuurtjes hanteren in kleine schaalmodellen en op een achterscherm beelden projecteren die live op de planken worden gedraaid. Zo geven ze gestalte aan het landschap van de Auschwitz-kampen.

Door gebruik te maken van een pop, dat wil zeggen een personage af te beelden via een voorwerp, kunnen ze voor de ogen van de toeschouwers het onvoorstelbare juist objectiveren en het ontoonbare ombuigen in een weergave van de Holocaust. Het werkstuk van Hotel Modern ontsnapt aan een dubbel ethisch risico: enerzijds het Lanzmann-verbod waarmee de verbeelding wordt geloofhend waarop alle kennis berust, wat ons uiteindelijk kan veroordelen tot onwetendheid en zelfs onverschilligheid; anderzijds een louterende identificatie van de toeschouwers, onbetamelijk in het licht van het buitensporige lijden van de gedeporteerden. De zowel stomme als ontzettend expressieve beelden van *Kamp* belichamen tegelijk de eis tot stilte en de verplichting om te schreeuwen, en houden op die manier een diep ethische weergave van de Holocaust in. Het ethische belang van het uitbeelden heeft ook een cognitieve dimensie. Auschwitz opvoeren in een kamp op verkleinde schaal komt onvermijdelijk neer op Auschwitz *spelen*, zoals je oorlogje speelt met tinnen soldaatjes. Dit ‘spel’ met een huiveringwekkende misdaad tegen de mensheid zou aanstootgevend overkomen als het gezelschap niet resoluut stelde dat ‘het tegendeel van het spel niet de ernst is, maar... de werkelijkheid’, om de woorden van Freud aan te halen (Freud 1988, 34). Door de Holocaust uit te beelden via een spel op de planken, via de *ver-beeld-ing* (want beeld en fictie zijn hier met elkaar verbonden), treed je niet in concurrentie met de werkelijkheid in een poging haar te assimileren of te vervangen, maar produceer je kennis over de menselijke soort. Hotel Modern wijst de argumenten van de hand volgens dewelke het geweld van de beulen, net als dat van de bevolking die het aanmoedigde of er zich niet tegen verzette, onbegrijpelijk is. Het gezelschap onderzoekt in tegendeel de volmaakte ‘denkbaarheid’ van dat geweld door het op te voeren, op serieuze, symbolische en *ver-beeld-e* wijze. Hotel Modern stelt dat ze *Kamp* maakten ‘om de waarheid van de Holocaust te *realiseren*, op een heel praktische manier, om hem te kunnen verbeelden, om dichterbij te komen bij de kern van wat is gebeurd’ (Perrier 2006, 94) – waarmee ze zich aansluiten bij wat Georges Didi-Huberman schrijft in de beginregels van *Images malgré tout*: ‘Om te weten moet je je verbeelding gebruiken.’ (Didi-Huberman 2003, 11, vertaling GdH)

HET ‘POPPENTHEATER’ IN KAMP: EEN VORMELIJKE STRATEGIE TEGEN HET ONTOONBARE

In *Kamp* krijgt het publiek een schaalmodel te zien van de kampen Auschwitz (Auschwitz I) en Auschwitz-Birkenau (Auschwitz II), gereproduceerd met acht centimeter hoge figuurtjes. Los van het ruimtelijk dichterbij plaatsen van de twee kampen, het invoegen van het vrouwenkamp in het mannenkamp in Birkenau en



© Hotel Modern - Leo van Velsen

het kleinere aantal houten barakken blijft het schaalmodel van ca. 100 m² trouw aan de topografie van de jaren 1940-1944; een aantal houten barakken is er zelfs onder constructie, want het *Lager* van Birkenau werd nooit volledig afgewerkt. Op een ondergrond van beige karton tekenen zich contouren af die voor de eenentwintigste-eeuwse toeschouwer schrikwekkend vertrouwd zijn: de pantsertoren midden op het gebouw dat boven de ingang van Birkenau uitsteekt, het cynische motto *Arbeit macht frei* op het fronton van de toegangspoort in Auschwitz, de prefabstallen die tot *Blocks* zijn omgevormd in Birkenau, het 'platform van de dood' waar de gedeporteerden wachten die uit de beestenwagens zijn gestapt, de dubbele rij met geëlektrificeerde prikkeldraad op gebogen masten, dit alles onder de dreigende controle van de uitkijkposten. In het verlengde van het langdurige en nauwgezette documentaire onderzoekswerk van het gezelschap wordt er uitzonderlijk veel aandacht besteed aan details, wat tot uiting komt in de close-ups die in de achtergrond worden geprojecteerd op het lichtgrijze doek waarmee de drie gesloten zijden van het toneel zijn ingepakt. De voorstelling wordt namelijk voortdurend gefilmd met kleine lageresolutiecamera's, waarvan de beelden live worden getoond. De toeschouwer ziet dus 'in het levensgroot' hoe de drie vertolkers de figuurtjes in de maquette hanteren, en tegelijk ziet hij de 'film', van nabij gedraaid en met een strakke, gezochte compositie, waardoor zijn blik sterk op een welbepaalde actie wordt gericht.

Kan/moet je (in)
Auschwitz spelen?
(vervolg)

Het kamp waaraan de voorstelling op veelbetekenende wijze haar naam ontleent, is er het belangrijkste personage van. In een eerste episode in de onafgewerkte barakken wordt de opbouw van het kamp geschetst op de klanken van het *Horst-Wessel-Lied* (het lied van de SA, later het lied van de NSDAP), waardoor de opgevoerde feiten worden gesitueerd in de geschiedenis en in het *Endlösung*-project van het Derde Rijk. Daarna krijg je, gedurende 45 minuten, het verloop van een dag in Auschwitz te zien. Van de winterse ochtend tot de pikdonkere nacht wordt in negen scènes de gruwel getoond van de concentratiekampen en het vernietigingssysteem van de nazi's. Wat de toeschouwer te zien krijgt, is niet zozeer het lot van de gedeporteerden, als wel de dagelijkse werking van een doodsfabriek, een stad die erop is gericht om haar bewoners te doden, op snelle of trage, maar altijd efficiënte wijze.

De 'fabel', die met haar extreme eenvoud en brutaliteit onverdraaglijk, ja zelfs schandelijk belachelijk zou zijn als ze door acteurs werd vertolkt, wordt maar mogelijk door het medium waar de theatermakers voor kozen, namelijk poppentheater dat door zijn aard voortdurend laveert tussen het grootst mogelijke realistische en het grootst mogelijke irreële effect. Poppen zijn dubbel: ze behoren wél *en* ook niet tot het menselijke domein, het zijn voorwerpen *en* mensen, ze zijn stom *en* je kunt ze een stem geven. In dat opzicht beelden de figuurtjes die het kamp 'bevolken' de gedeporteerden uit op juiste en tegelijk krachtige wijze want door een fenomeen van 'overdracht' (Perrier 2006, 95), eigen aan poppen, worden emotie en afstand met elkaar verbonden. Het wordt mogelijk om zeer gewelddadige scènes met maximaal effect te tonen. Poppen zijn immers geen acteurs, en dus is de kwestie van het trukeren niet aan de orde. Het geweld dat de poppen ondergaan wordt door de grote intensiteit voor het publiek paradoxaal genoeg reëler, dit in tegenstelling tot de dood van door een acteur vertolkt personage, waarbij de toeschouwer altijd het 'fictieve' karakter voor ogen houdt. Vermits poppen tijdelijk bezielde voorwerpen zijn, 'geloofd' de toeschouwer in de terechtstelling ervan op de planken ervaart de bijbehorende schok (emotie), maar hij wendt het hoofd niet af uit walging of afgrijzen (afstand). Dit tweevoudige 'overdrachteffect' wordt nog versterkt door het feit dat de figuurtjes en schaalmodellen thuishoren in de wereld van de kinderjaren en door de toeschouwers spontaan beoorlijkt worden gevonden, wat onmiddellijk in tegenspraak is met het enorme geweld dat in *Kamp* aan de orde is.

De meer dan 3000 figuurtjes werden met de hand gemaakt door een team van een vijftiental kunstenaars. Een structuur in ijzerdraad wordt licht aangedikt met een 'lichaam' van doorzichtglaas, bekleed met



© Hotel Modern - Herman Helle

een gevangenisuniform in gestreepte stof en zonder ster zodat geen onderscheid kan gemaakt worden tussen Joodse gedetineerden, ‘politieke’ gevangenen en homoseksuelen. Het enige Joodse teken in de hele voorstelling is een zevenarmige kandelaar tussen de voorwerpen die de gedeporteerden worden afgenomen en bijeengebracht in de ‘Canada’ van het kamp. Boven op het lichaam van de figuurtjes komt een hoofd in porseleinaarde dat met de hand wordt vormgegeven en telkens uniek is. De gezichten roepen het personage uit *De schreeuw* van Edvard Munch op. Het zijn angstwekkende figuren, je ziet alleen hun twee holle ogen en een tot een gat gereduceerde mond; ondanks de stilte eigen aan voorwerpen schreeuwen ze het uit en roepen het publiek op om het schouwspel van hun stomme maar onmiskenbare lijden te aanzien. Dankzij het dubbele karakter van de poppen krijgen de slachtoffers van Auschwitz, die het in het concentratiekampstelsel zonder menselijkheid, naam, gezicht of zelfs een graf moesten stellen, een nieuw en dus menselijk gezicht. Maar in dezelfde beweging slaagt het gezelschap erin om het vernietigingsproces op te voeren waarvan ze het slachtoffer waren. Een voorbeeld: in de scène waarin de gedeporteerden zich ontkleden voor ze de gaskamer binnengaan wordt via een jurk die over het harslichaam van een gedetineerde glijdt de extreme broosheid duidelijk van een leven dat op het punt staat te verdwijnen. De encenering roept schroom op, en laat tegelijkertijd een blijvende indruk na bij de toeschouwer. Tegen het vernietigingsstreven van de nazi’s in gaat het erom de poging tot ontmenselijking uit te drukken en toch menselijkheid op te eisen, via de vreemde aan/afwezigheid van die poppen met hun zo expressieve witte gezichten en hun doorzichtige, stemloze lichamen. In zijn artikel in *Le Monde* over *Schindler’s List* herinnert Claude Lanzmann aan het begin van zijn film *Shoah*: twee overlevenden van het Vilna-getto vertellen hoe ze in 1944 werden verplicht om de massagraven te openen en met blote handen te werken op lijken ‘die er steeds meer als platte schijven gingen uitzien. Hoe dieper ze groeven, hoe platter de lichamen werden en de Duitsers verboden hun het woord “dode” of “slachtoffer” te gebruiken. Ze moesten ze *Figuren* noemen, dat wil zeggen poppen, marionetten.’ (Lanzmann 1994) De keuze om de Holocaustslachtoffers in *Kamp* uit te beelden door middel van *Figuren* net voor hun dood komt neer op het beschrijven van de vernietiging en het verzet daartegen.

Hoewel Pauline Kalker en Arlène Hoornweg bij bepaalde sequenties uit *De grote oorlog* passages uit soldatenbrieven voorlazen, beslisten de leden van Hotel Modern na verschillende vruchteloze pogingen om in *Kamp* geen teksten te gebruiken. Ze slaagden er niet in om de woorden, zelfs die van kampoverlevenden, in de wereld van de poppen te integreren, waarschijnlijk vanwege hun schreeuwende gezichten (de figuurtjes in *De grote oorlog* hebben geen gezicht) en het feit dat de woorden wellicht niet hadden kunnen opboksen tegen de handelingen op de planken, waardoor een, weliswaar stilzwijgende, opvoering noodzakelijk werd.

De noodzaak om de toeschouwers bij de les te houden uit respect voor de schandelijke feiten bracht het gezelschap er ook toe om niet direct op de planken te laten zien hoe de ‘filmsoundtrack’ bij de voorstelling tot stand komt, dit in tegenstelling tot hun andere voorstellingen, waar een geluidsman zichtbaar op het toneel aanwezig

Kan/moet je (in)
Auschwitz spelen?
(vervolg)

is. Toch wordt de klank, net als de op het achterdoek geprojecteerde beelden, door Ruud van der Pluijm live vanuit de regiekamer gemaakt, vertrekkend van geluiden die worden opgenomen met contactmicrofoons onder het toneel en klanken die Hotel Modern zelf in Auschwitz ging opnemen: de wind die waait op de Poolse vlakte, het geknars van een wagen, een vogel die zingt in de vooravond. Woorden mogen dan ontbreken, maar de geluidsband loopt ononderbroken door en draagt sterk bij tot het ‘realistische effect’ dat de film van de voorstelling paradoxaal genoeg veroorzaakt. De realistische klankenpracht blijft nog vrij dicht bij de ervaring van de gedetineerden – waarschijnlijk waait de wind in die landschappen tegenwoordig met dezelfde koude hevigheid als tijdens de jaren veertig – maar is tegelijk uitermate onstoffelijk en zonder ‘reële’ materialiteit, want dat had in dit miniatuurconcentratiekamp van papier en doek obsceen kunnen zijn. Op die manier bevestigen de makers van *Kamp* de ethische stellingname van hun voorstelling; ze willen namelijk een realistisch effect creëren waardoor de toeschouwers worden geschokt, maar tegelijk erkennen ze het onbereikbare karakter van de kamprealiteit, zonder ooit te verzaken aan het verlangen om die op te voeren.

Kamp nodigt het publiek uit om het schouwspel van de grote moordmachine van Auschwitz te aanschouwen. De makers balanceren tussen een uiterst precies gereconstrueerde maquette en de ostentatieve keuze om die met karton te bouwen, tussen de expressieve gezichten van de afzonderlijke figuurtjes en de kostuums uit fotokopiepapier van de SS-officieren en de gevangenen die nog in stadskledij gekleed gaan. De poppen zijn tegelijk mensen en voorwerpen. Hotel Modern claimt de noodzaak om ‘ondanks alles’ toch uit te beelden en laat duidelijk een ‘cesuur’ zien tussen een niet te verbeelden ervaring en haar verbeelde weergave.

JEZELF FILMEN TERWIJL JE AUSCHWITZ FILMT: EEN UITBEELDING VAN DE ‘CESUUR’

Ik ontleen hier het concept ‘cesuur’ aan Walter Benjamin, die in zijn *Réflexions théoriques sur la connaissance* (*Theoretische reflecties over de kennis*) de taak van de materialistische historicus definieert als het redden van een ‘dialectisch beeld’ (Benjamin 1993, 494, vertaling GdH) van het verleden via het heden. Dit dialectische beeld moet worden losgerukt uit het onproblematische continuüm van de Universele Geschiedenis en worden ‘stopgezet’ om de ‘barst’ (*Id.*, 491) aan het licht te brengen:

Het is niet correct dat het verleden het heden verklaart of vice versa. Veeleer ontmoet het Vroeger als in een flits het Nu via een beeld en vormt zo een constellatie. Met andere woorden, een beeld is stopgezette dialectiek. [...] Het beeld dat wordt gelezen – daarmee bedoel ik het beeld in het Nu van zijn kenbaarheid – draagt bij uitstek het kenteken van het kritieke, hachelijke moment waarop elke lectuur berust. (*Id.*, 479-480)

Via de ‘cesuur’ kunnen we de scheuring onthullen die de ramp in de geschiedenis veroorzaakt en, in dezelfde beweging, het verleden ‘in het Nu van zijn kenbaarheid’

weer actueel maken, door de historische continuïteit af te wijzen ‘die het verleden reduceert tot wat het was en is geweest. Een herhaling van zichzelf’ (Ombrosi 2006, 279). In ‘Over het concept van de geschiedenis’ doet Benjamin ‘het continuüm van de geschiedenis uiteenspatten’ om daar de fenomenen in de vorm van ‘constellatie[s]’ uit te halen, zodat het heden zich erdoor ‘betracht’ weet. Dat doet hij op de symbolische wijze van de ‘cesuur’, want het beeld van het verleden is een vluchtig beeld, dat het heden als *passage* moet vatten:

Het echte beeld is *in een flits* voorbij. Je kunt het verleden maar vasthouden in een beeld dat stevast opkomt en verdwijnt op het moment zelf dat het zich laat kennen. [...] Het is een voorgoed verloren beeld van het verleden dat dreigt te verdwijnen met elk heden dat er zich niet door betracht weet. (Benjamin 2000, 430)

Het heden moet zich de erfgenaam tonen van de messiaanse verwachting van het verleden, en als de actualiteit het verleden wil raken moet die erfenis een levende (en geen ‘archaïsche’ of ‘patrimoniale’; Benjamin 2000, 480, 491) weergave zijn, maar tegelijk het absolute vervagen van dit ‘beeld’ van het verleden bevestigen.

De scenische opstelling in *Kamp* lijkt te beantwoorden aan die dubbele eis van het verleden aan het heden: levende weergave *en* cesuur zijn. Ze doet dat via de beeltenis, die zowel vreemd menselijk en levendig is als radicaal anders en levenloos, maar ook door het gebruik van video tijdens de voorstelling.

De beelden die live op de planken worden gefilmd en geprojecteerd op het achterdoek veroorzaken een verrassend ‘realistisch effect’, want ze appelleren aan wat het publiek zich van het gebeurde ‘herinnert’. Met uitzondering van de Holocaustoverlevenden die de voorstelling bijwonen, komen de beelden van Hotel Modern voor ons niet als waarachtig of levendig over omdat ze zouden overeenstemmen met persoonlijke herinneringen, maar wel omdat ze beantwoorden aan een indirecte collectieve herinnering van de feiten, grotendeels berustend op de foto- en filmbeelden die de geallieerden draaiden toen ze de kampen bevrijdden. Die fotografische beelden, die we kennen uit geschiedenisboeken en documentaires, hebben een bepaald beeld van de kampen voor altijd in ons geheugen gegrift – een beeld dat, wanneer het wordt gereactiveerd, voor de toeschouwer als een waarmerk van echtheid geldt.

De Hollywoodcineast George Stevens, hoofd van de Special Coverage Unit die de opdracht had om voor het proces van Neurenberg filmisch bewijs van de concentratie- en vernietigingskampen aan te dragen, filmde Dachau met Kodachromekleurenfilm. Maar uit vrees dat het tribunaal niet zou zijn uitgerust met een aangepaste projector, koos het Amerikaanse leger voor monochrome film, een ‘beslissing die zou bijdragen tot het hardnekkige culturele beeld van de Holocaust als een gebeurtenis die zich in zwart-wit had afgespeeld’ (Douglas 2001, 31). Steven Spielberg draaide *Schinder’s List* niet toevallig in zwart-wit. Hotel Modern gebruikt kleine lageresolutiecamera’s, waardoor het beeld er grijzig gaat uitzien, en voert bovendien een bijna kleurloos kamp op. Op die manier sluit het gezelschap aan

Kan/moet je (in)
Auschwitz spelen?
(vervolg)

bij de collectieve representatie van de Holocaust en roept het bij de toeschouwer beelden op die in zijn geheugen rondspoken, als evenzovele tekenen die paradoxaal genoeg als ‘waarachtiger’ gelden dan kleurenbeelden. De wereld van de massamoord is voor ons een zwart-witwereld.

Hotel Modern roept beelden uit het verleden op (via het scherm) in het heden van de voorstelling (door de maquette) en slaagt er zo in een ‘beeld’ te creëren in de benjaminiaanse zin van het woord, dat wil zeggen een weergave van het verleden waarin ‘het Vroeger het Nu ontmoet [...] om een constellatie te vormen’. In de ontmoeting/confrontatie van de twee vlakken van de spectaculaire *Kamp*-opstelling worden momenten uit het verleden als het ware uitgekristalliseerd of weer actueel gemaakt, via een effect dat berust op een historische syncope en een radicale esthetiek. De kijker voelt zich door dat verleden ‘betracht’ en kan in het geluid van de wind die over de vlakke jaagt het gefluister van de gedeporteerden vermoeden:

Het verleden draagt de sporen van een geheim teken dat verwijst naar de verlossing.
Voelen we zelf niet een zuchtje van de lucht waarin de mensen uit het verleden leefden?
Vormen de stemmen waar we naar luisteren niet een echo van weggestorven stemmen?
(Benjamin 2000, 428)

De stemmen blijven evenwel ‘weggestorven’, net als die van de stomme poppen in *Kamp*, want die ‘verlossing’ van het verleden door het heden is *in een flits* voorbij. Op net dezelfde manier verschijnen de filmbeelden van Hotel Modern kortstondig op het achterdoek en verdwijnen zonder te worden geregistreerd. Ook zij kunnen maar een ‘constellatie’ vormen in het moment van hun ‘ontmoeting’ met het heden van de maquette en de toeschouwers die ernaar kijken. In *Kamp* wordt geenszins een ‘verlossing’ nagestreefd van de in Auschwitz gepleegde misdaden. Dat brokstukken van het verleden kortstondig worden gered betekent hoegenaamd niet dat vertolkers en publiek absolutie of troost vinden. Door de rol van beul te spelen, verplichten de leden van Hotel Modern ons integendeel om de uitermate ongemakkelijke positie in te nemen van getuigen in het heden en dus figuurlijke medeplichtigen.

VERTOLKERS-BEULEN EN TOESCHOUWERS-MEDEPLICHTIGEN: EEN ‘VERLOSSING’ ZONDER TROOST

Met de bijzondere scenische opstelling van *Kamp* kan Hotel Modern het standpunt van de folteraars innemen en de buitengewoon menselijke dimensie laten zien van de in Auschwitz gepleegde wreedheden. Door de gevangenenpoppen in het kamp te verplaatsen en hen ter dood te brengen nemen de vertolkers van het gezelschap, in de ‘ruime’ context van de maquette, de positie van de beulen in en domineren ze met hun gestalte de minuscule figuurtjes. In de ophangingscène komt bijvoorbeeld een reusachtige mensenhand het krukje onder de voeten van de veroordeelden wegtrekken. Door de Auschwitz-kampen in het klein te reconstrueren, naar eigen zeggen een ‘krankzinnig’ project dat de makers vaak aan hun onderneming deed



© Hotel Modern – Herman Helle

twijfelen, ervaren ze het psychologische mechanisme waarop de werking van het kamp berustte:

Naargelang we de voorstelling in elkaar staken, gingen we de beulen begrijpen. In het begin waren de figuurtjes echte personages, dan maakten we er meer en meer en het werden nummers, we moesten dozen maken om ze op te bergen: dozen voor de mannen, dozen voor de vrouwen, dozen voor de SS'ers enzovoort. We moesten onder de figuurtjes zelfs een selectie doorvoeren, met een cameratest; wie het beste overkwam, kreeg een betere 'rol'. We moesten die duizenden mensen 'beheren' en dat was niet anders dan de SS-officieren die in de kampen leven en dood van duizenden gevangenen moesten organiseren. [...] Onze figuurtjes droegen een nummer, we begonnen werkelijk 'greep te krijgen' op de organisatie en logistiek. [...] Toen Herman [Helle] de miniatuurgaskamer maakte, echt krankzinnig, onderzocht hij de afstand tussen de gaskamers en het crematorium in Auschwitz-Birkenau. Hij verbaasde zichzelf toen hij opmerkte dat het 'helemaal niet praktisch was', en zei: 'Ik wil verbeteringen aanbrengen in Auschwitz!' Dat is ook wat er in psychologisch opzicht met de daders van de slachtingen is gebeurd. [...] De mensen die in de kampen werkten, moesten voortdurend praktische oplossingen bedenken en dat zie je ook in de voorstelling; die brengt geen portret van de personages, maar van die grote machine. Het was geen routineklus, maar creatief werk; het ligt in de menselijke natuur om problemen te willen oplossen, bijvoorbeeld een oven maken zonder rook. Het is niet

Kan/moet je (in)
Auschwitz spelen?
(vervolg)

zo gek of moeilijk om in de schoenen van de beulen te gaan staan; dat het is gebeurd valt heel eenvoudig te begrijpen, maar je moet het wel willen begrijpen. [...] Als je stelt: 'Ons probleem zijn de Joden', dan is het niet moeilijk om geleidelijk te werk te gaan tot je alleen as overhoudt; het was een proces dat heel wat vernuft veronderstelde, en waaraan heel wat personen meewerkten. [...] In de voorstelling hebben we getracht om via de camera dat proces en die organisatie te laten zien. (Kalker 2010)

Van G. Didi-Hubermans stelling 'Om te weten moet je je verbeelding gebruiken' stelt Hotel Modern de volgende variant voor: 'Om te begrijpen moet je doen alsof' (Perrier 2006, 94). Door te doen alsof ze SS-officieren zijn in figuurlijke zin – 'overgezet' in een toneelopvoering met poppen, waardoor het onwerkelijke karakter ervan duidelijk wordt – en door zich te buigen over de 'logistiek' die nodig is om 'leven' en 'dood' te organiseren van ettelijke duizenden figuurtjes van papier en doek, plaatsen de makers van *Kamp de Endlösung* in een menselijke context en stellen ze opnieuw de vraag hoe zoveel mensen aan een dergelijke wreedheid hebben kunnen meewerken. Er is geen onmenselijkheid in Auschwitz in de zin van een vlucht van het menselijke, al net zo min als er in *Kamp* een verschil bestaat tussen het gezicht van de gedeporteerden en dat van de SS-ers. Het verschil betreft alleen de positie en de (tot in het extreme doorgevoerde) scheiding van taken, wat uitmondt in een volledig verlies van de morele betekenis van handelingen. Wat Hotel Modern ons met zijn voorstelling tracht duidelijk te maken, via *ver-beeld*-ing en toneelspel, is de fundamenteel en buitengewoon *menselijke* dimensie van de handelingen die we te zien krijgen. Door die niet los te koppelen van onze menselijkheid en door te weigeren om ze te verwijzen naar de categorie van het 'ondenkbare' en het 'niet-mededeelbare', verkrijgen ze die benjaminiaanse 'verlossing'. Dat houdt in geen geval vergeving of absolutie in; veeleer gaat het om de *nagedachtenis* die we zijn verschuldigd aan alle slachtoffers van de – menselijke – barbaarsheid van de nazikampen.

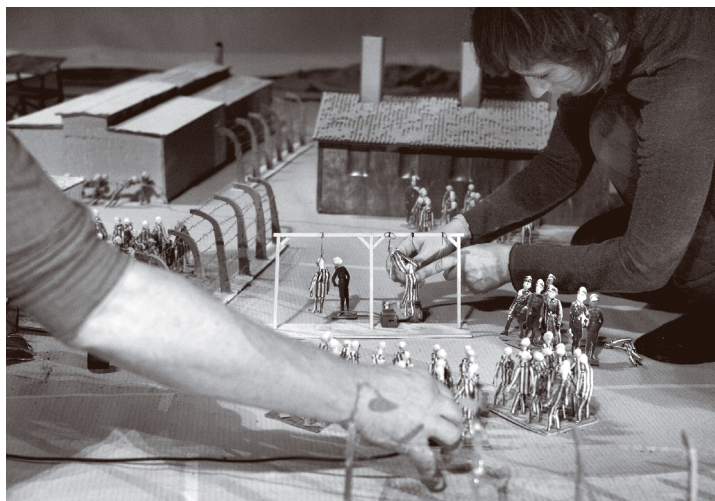
Die nagedachtenis, zoals ze in *Kamp* te zien is, is niet opbeurend, maar net bijzonder ongemakkelijk voor de toeschouwer, die tegenover de scheppers-beulen in de positie wordt gedwongen van getuige-medeplachtige van de opgevoerde feiten.

Omdat de nazi's tijdens het oprukken van de geallieerde troepen bewijzen vernietigden, beschikken we over bitter weinig foto's van de kampen gedurende hun werking. Ons visuele geheugen van de Holocaust is dan ook voor het grootste deel afkomstig van foto's van de angstwekkende 'resultaten' van de nazibarbaarsheid en niet van de totstandkoming daarvan. Een van de technieken die vaak worden gebruikt om de echtheid van die 'achteraf-foto's' te bewijzen is onweerlegbare ooggetuigen in de context te plaatsen, bijvoorbeeld Duitse burgers die gedwongen worden naar de massagraven te kijken (Douglas 2001, 36). De aanwezigheid van die getuigen op de foto's 'ontslaat' wie ernaar kijkt in zekere zin van de morele verplichting om tegen de afgebeelde feiten in actie te treden. Ze geven aan dat de gewelddaden voorbij zijn, dat we ons in het *daarna* bevinden. In *Kamp* daarentegen vinden de wreedheden in het heden plaats: 'Het speelt zich voor je ogen af. Als je de voorstelling ziet, gebeurt het opnieuw.' (Perrier 2006, 95) De misdaden worden gepleegd in het gedeelde heden van

vertolkers, poppen en toeschouwers, die door hun positie zelf machteloos staan tegenover het geweld; vanwege hun ‘ongepaste’ gestalte worden ze door de kampwereld in schaalmodel uitgesloten en net zo worden ze door het geprojecteerde, tweedimensionale beeld op hun waarnemersplaats vastgepind. Als onmachtige getuigen van het geweld op het toneel – op het moment zelf dat het wordt gepleegd en niet in het achteraf van filmbeelden bij de bevrijding van de kampen – worden we in een positie van ‘medeplichtigen’ gedwongen. We doen

niets om er een einde aan te maken en we kunnen ook niet op symbolische wijze toevlucht zoeken bij de gevangenen want die staan apart door hun poppenstatuut en door de beelden die nooit vanuit het standpunt van de gedeporteerden worden gedraaid – met uitzondering van de tweede sequentie in de gaskamer. De camera's nemen namelijk meestal een perspectief vanuit de hoogte aan, dat met geen enkel ‘personage’ in het kamp wordt verbonden; het is de blik van een getuige, maar in tegenstelling tot de archiefbeelden komt die getuige zelf niet in het plaatje voor. De lege plek in het beeld moet worden ingenomen door de toeschouwer, die de rol krijgt toebedeeld van getuige in het heden, zwijgzaam, machteloos en *in fine* medeplichtig. Wie het proces van de *Endlösung* wil begrijpen via de opvoering ervan, moet ook het nietsdoen begrijpen van de bevolking in en rond de kampen. De toeschouwer is verplicht om er via een kijkspel de ‘overgedragen’ ervaring van mee te maken.

In *Kamp* is het publiek aanwezig bij een schouwspel van extreem menselijk geweld; door de vreemde aan/afwezigheid van de poppen kan het niet wegstijgen en zich al evenmin met de slachtoffers identificeren. Zelfs de scène die vanuit de gesloten gaskamer wordt gefilmd – waarin je de Zyklon B-kristallen via een gat in de zoldering ziet binnenkomen, en het beeld troebel en daarna zwart wordt – toont duidelijk aan dat je via een figuurlijke weergave kunt trachten om ‘de diepte waarin de gedeporteerden zich bevonden’ (Perrier 2006, 95) zo dicht mogelijk te benaderen, zonder die ooit te bereiken. De blik van de toeschouwer in *Kamp* blijft die van de externe getuige-medeplichtige, opgeroepen om zowel de afstand als het verband te ervaren tussen het kampgeweld zonder getuigen en de fotografische of filmische ‘gevolgen’ daarvan, die met hun getuigenissen in ons geheugen blijven rondspoken. In de laatste sequentie van de voorstelling is een *long shot* te zien van de massagraven in Auschwitz, waarin de verhakelde lijken heel wat realistischer worden afgebeeld dan de figuurtjes van de levende gedeporteerden – als om te onderstrepen dat de ‘realistische’ beelden uit het verleden, waardoor we de Holocaust kennen, het resultaat zijn van een actuele verschrikking waarvan we via de ‘overdracht’ van de voorstelling getuigen zijn geworden.



© Hotel Modern – Leo Van Velzen

Kan/moet je (in)
Auschwitz spelen?
(vervolg)

Tegen de gedachtegang van het onttoonbare in beweert Hotel Modern dat je moreel verplicht bent 'af te beelden' om te begrijpen. Daar de ervaring van de slachtoffers niet objectiveerbaar en voor altijd onbereikbaar is – want de toeschouwer kan de gedeporteerden-poppen niet vergezellen tot aan de dood – kunnen we alleen via de positie van beulen en medeplichtigen van dichtbij toegang krijgen tot de psychologische mechanismen met betrekking tot de Holocaust. Dat 'menselijke' erfgoed van extreem geweld moeten we ons eigen maken om leven en dood van de kampgevangenen vrij te kopen, om dat beeld voor even los te rukken uit het historische continuüm waardoor alle gebeurtenissen worden gelijkgeschakeld en in de vergetelheid raken. Als inderdaad – zoals Jean-Luc Godard in *Histoire(s) du cinéma* beweert over de beelden die George Stevens in Dachau draaide – 'een eenvoudige rechthoek / van 35 / millimeter / de eer redt / van al wat werkelijk is' (Godard 1998, 88), dan kunnen de *Kamp*-poppen in hun onwerkelijke werkelijkheid zwijgend de 'voor eeuwig weggestorven' stemmen doen weerklinken van de Joodse mannen, vrouwen en kinderen die naar de gaskamers werden gebracht. ■

Vertaling: Gorik de Henau

BIBLIOGRAFIE

- Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages* [1989], vertaald door Jean Lacoste, Parijs: Le Cerf, 1993.
- –, *Œuvres*, vol. III, vertaald door Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Parijs: Gallimard, 2000.
- Charlotte Bouteille-Meister, 'Se souvenir de 14-18: "intermédialité" et mise en jeu du feuilleté de la mémoire dans le spectacle *La Grande Guerre de la compagnie Hotel Modern*', in Christophe Gauthier, David Lescot & Laurent Véray (red.), *14-18: une guerre qui n'en finit pas*, Parijs: Éditions Complexe, 2008, 193-208.
- Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Parijs: Éditions de Minuit, 2003.
- Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment. Making law and History in the trials of the Holocaust*, New Haven & London: Yale University Press, 2001.
- Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* [1985], vertaald door Bertrand Féron, Parijs: Gallimard, 1988.
- Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, I: Toutes les histoires*, Parijs: Gallimard-Gaumont, 1998.
- Pauline Kalker, Panelgesprek over *Kamp* tijdens het colloquium 'La Shoah: théâtre et cinéma aux limites de la représentation', Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 8 december 2010.
- Claude Lanzmann, 'À propos de *La Liste de Schindler*, dernier film de Steven Spielberg. Holocauste, la représentation impossible', *Le Monde*, 3 maart 1994.
- Jean-Louis Perrier, 'Hotel Modern. S'imaginer Auschwitz', *Mouvement* 44, 2006, 91-95.
- Orietta Ombrosi, 'La dialectique de l'idée de catastrophe dans la pensée de W. Benjamin', *Archives de Philosophie* 69, 2006, 263-283.

Guy Cassiers

→ Interview door
Edwige Perrot

Politiek geweld is een terugkerend thema in uw werk: *Bezonken rood*, *Mefisto for Ever*, *Wolfskers*, *Atropa*, *Duister hart*, binnenkort *De welwillenden*. Waarom moet dat onderwerp op het toneel behandeld worden?

Guy Cassiers: Het meest sprekende voorbeeld staat zelfs niet in uw lijst: twintig jaar geleden bracht ik *Time's Arrow* van Martin Amis. De manier waarop Amis het verhaal vertelt is erg relevant voor de thematiek van macht en herinnering, het belang van je geschiedenis te kennen en die kennis vandaag te gebruiken. *Time's Arrow* vertelt het verhaal van een man, maar achterstevoren. Het begint met zijn dood, op het moment dat zijn bewustzijn weer wakker schiet door de elektroshocks die de artsen hem toedienen. Vanaf dan gaat het personage terug in de geschiedenis, stap voor stap, moment voor moment, alsof de gebeurtenissen uit zijn leven zich

één na één ontspinnen tot in het kleinste detail. Het bewustzijn, dat niet begrijpt wat er gebeurt en waartoe dat allemaal leidt, tracht het proces te vatten waarin het is verstrikt geraakt. Het meest treffende aspect van het boek, voor mij althans, en van het stuk dat we ervan hebben gemaakt, is het feit dat dit leven pas zin krijgt tijdens de Tweede Wereldoorlog, wanneer het personage arts is in Auschwitz. Net als in de rest van het boek wordt ook deze fase van achteren naar voren verteld: mannen en vrouwen verrijzen uit de as, de arts geeft hen haren en gouden tanden. En op dat moment beseft het bewustzijn dat de terugkeer in het verleden een doel heeft, dat het betekenis geeft aan de dingen. Ik vond het indrukwekkend om de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog te herontdekken vanuit het bijzondere perspectief van deze vertelling. Door terug te gaan in de tijd en de logische opeenvolging van gebeurtenissen te deconstrueren, wordt het mogelijk om niet alleen de feiten uit het verleden maar ook hun betekenis, hun zin, op een meer directe manier te benaderen. En om eruit te leren. Het procedé om de loop van de geschiedenis om te keren, van gevolg naar oorzaak, creëert een emotionele intensiteit die de realiteit van de dingen naar boven brengt en inzicht biedt in de manier waarop ze zijn verlopen, in hun mechanica, om het zo te zeggen. Dat maakt mij als mens verantwoordelijk om ervoor te zorgen dat die mechanismen nooit meer in gang worden gezet. We moeten waakzaam blijven. Iedereen zegt: 'Kijk, dat ligt in het verleden, het zal zich niet meer herhalen...' Ik geloof dat alles opnieuw kan gebeuren.



© Lynn Van Oijstaeijen

Deconstructie van
het verleden, een nieuwe
kijk op de geschiedenis
(vervolg)

THEATER ALS BASTION TEGEN HET VERGETEN

Het toneel lijkt voor u een plaats van herinnering... maar het is tegelijkertijd een plaats die zich leent voor fictie.

G.C.: Inderdaad, ik vind het zeer belangrijk om de geschiedenis in herinnering te houden. Het belangrijkste is niet alleen om te weten wat er is gebeurd, maar om bij de toeschouwer een persoonlijke emotie op te roepen en zo een band te scheppen met dat verleden. We moeten onze band met de geschiedenis onderhouden. Onze verantwoordelijkheid opnemen door te herinneren, en die herinnering in te zetten in de toekomst. De geschiedenis draag je niet zomaar met je mee, je trekt er lessen uit voor later. Dat is precies waar theater van nut kan zijn, waar theater ons kan helpen: via de weg van fictie slaagt ze erin om historische feiten een intense emotionele lading te geven. Ik heb het idee dat we tegenwoordig voortdurend blootgesteld worden aan een overvloed aan beelden die ons de gruwel, de vernietiging, het lijden overal ter wereld tonen. Maar dat is het probleem met beelden: hoe vaker je ze ziet, hoe meer je eraan went. We zijn het zo gewoon om dingen te zien die de werkelijkheid lijken te overstijgen, dat we er uiteindelijk blind voor worden, en gaan vergeten. Kunst belet ons om te vergeten.

OP ZOEK NAAR DE MECHANISMEN VAN HET GEWELD

De geschiedenis, de macht en de gruwelijkheden die daarmee gepaard gaan, worden in uw stukken belichaamd door personages die vaak wreed zijn – die zo zijn geworden of het worden op de scène: een jonge moordenaar in *Rotjoch*, een slachtoffer van de Japanse concentratiekampen in *Bezonken rood*, dictators in *Wolfskers*, een getuige van de koloniale verschrikkingen in *Duister hart*, en binnenkort een intellectueel en beul in *De welwillenden*. Waarom is het voor u essentieel om het geweld door die verschillende prisma's te belichten?

G.C.: Aan het begin van *Bezonken rood* zien we een compleet geïsoleerde man. Hij wil niet communiceren en beweert dat zijn leven afgelopen is. Wat het boek zo subliem maakt, en wat we ook met het stuk probeerden te bereiken, is dat je je aanvankelijk verzet tegen het personage. Je wil je er in geen geval mee identificeren. Maar in de loop van zijn getuigenis ga je je schuldig voelen over die weerstand, over je snelle en makkelijke oordeel. Want hoe onsympathiek hij ook mag lijken, eens de man heeft verteld wat hij heeft meegemaakt in zijn jeugd, ga je zijn gedrag beter begrijpen. Niet dat het zijn fouten goedpraat, maar we vragen ons als publiek wel af wat we in zijn plaats hadden gedaan, hadden we zoiets meegemaakt. Zouden we kunnen worden zoals hij, in die situatie?

Een gelijkaardig proces ligt aan de basis van Patrick McCabes *Butcher Boy* (*Rotjoch* in de toneelbewerking). Dat gaat over een geïsoleerd kind uit een kans-arm sociaal en familiaal milieu dat de wereld om hem heen niet helemaal vat. De jongen werkt in een slachthuis en ziet na een tijd het verschil niet meer tussen dieren en mensen. Uiteindelijk slaat hij aan het moorden. Hij heeft nu eenmaal nooit

geleerd om zijn gevoelens en gedachten te ontwikkelen. We maakten van het boek een theatermonoloog om te kunnen focussen op de interactie tussen het kind en de wereld, om te laten zien hoe de jongen de wereld waarneemt en hoe hij de anderen ervaart. De stem van de overige personages was aanwezig op het podium via videoprojecties van hun teksten. De toeschouwers konden die zelf lezen en aan de hand van de reactie van de acteur begrepen ze welke impact de woorden hadden op het kind, kregen ze inzicht in zijn leefwereld en zijn gedrag. We wilden in de eerste plaats de afstand benadrukken tussen dit kind en de wereld. Om het personage te doorgronden, maar vooral om te tonen hoe iemand een moordenaar kan worden, om de mechanismen van dat proces bloot te leggen. Daarom breng ik dus wrede personages op het podium – machtige personages of juist personages die zich in de marge van de samenleving bevinden, mensen die verloren zijn, hun plaats niet vinden en onmenselijke daden plegen. Begrijpen hoe zoiets in z'n werk gaat, is volgens mij cruciaal om te vermijden dat het opnieuw gebeurt.



© Pan Sok

– *Bezonken rood.*

HET DUISTERE IN IEDER VAN ONS

In *Duister hart* zien we een personage dat een man gaat opzoeken om hem hulp te bieden. De tocht die hij onderneemt, lijkt echter steeds meer op een reis naar de afgrond, in die mate dat hij zelf ook begint over te hellen naar het kwade. Op dat moment beseffen we dat er in ieder van ons een soort neiging tot gruwelijkheid schuilt. Hetzelfde geldt trouwens voor *De welwillenden*. Het personage erkent dat hij het kwade belichaamt, dat hij alles heeft gedaan wat een mens nooit zou mogen doen. Maar hij stelt ons ook de vraag: in dezelfde situatie, hadden jullie het anders aangepakt? Aanvankelijk zeggen we stellig: dat zou ons nooit zijn overkomen. Maar vreemd genoeg, hoe verder we in het boek lezen, hoe meer die zekerheden gaan wankelen. Hoe meer we gaan betwijfelen of we het wel beter hadden gedaan en ons gaan afvragen of we niet net als hem zouden hebben gehandeld. Het is belangrijk om je bewust te zijn van het gevaar dat die dingen opnieuw kunnen gebeuren.

Gebruikt u daarom videobeelden, om in de geest van het personage te kruipen en diens interne monoloog weer te geven ?

G.C.: Inderdaad. We moeten situaties en personages op het toneel brengen, maar in feite zijn de gedachten het allerbelangrijkst. Dáár draait het om. Over het gedrag van de mens, en diens relatie tot taal. Hoe beïnvloedt taal het gedrag? Macht haal je niet enkel uit *wat* je zegt, maar ligt grotendeels in de gave om het *fraai* uit te leggen.

Deconstructie van
het verleden, een nieuwe
kijk op de geschiedenis
(vervolg)

Zo win je mensen voor je. We worden voortdurend verleid door de vormelijke kracht van de taal, de inhoud komt pas later.

Taal en tekst krijgen steeds een wezenlijke plaats in uw stukken, net als videoprojecties en beelden...

G.C.: Het wezen van theater is voor mij de taal zelf. Taal moet een belangrijk aandeel krijgen: we moeten stilstaan bij de manier waarop we haar gebruiken, en waarop ze gebruikt wordt. Beelden kunnen een extreem grote impact hebben op extreem korte tijd, maar je raakt er even makkelijk de voeling mee kwijt. Taal werkt trager naar mijn idee, we verteren haar op een andere manier. Louter lichamenlijk gezien moet dat zich op een andere plek in het brein afspelen. Ik ben het helemaal eens met wat Susan Sontag schrijft in een van haar essays: *‘There’s nothing wrong with standing back and thinking. To paraphrase several sages: “Nobody can think and hit someone at the same time.”*⁽¹⁾ Met andere woorden, denken kan ons beschermen tegen onze eigen wreedheid. Het klinkt eenvoudig, maar volgens mij is dat de essentie: je moet mensen doen nadenken, je moet het debat voeden. Oorlog en geweld ontstaan wanneer de taal het begeeft, wanneer zij faalt. Daarom vind ik het belangrijk om te werken aan de kwaliteit van de taal en van de redenering.

TAAL DIE HET ONVERDEDIGBARE VERDEDIGT

In een aantal van uw stukken onderzoekt u het verband tussen macht en taal, als reactie op de opkomst van populistische ideeën in Vlaanderen en Europa. Hoe ziet u die relatie tussen macht, geweld en taal precies?

G.C.: Dat was inderdaad het geval voor *Mefisto for Ever*. We werken op dezelfde manier voor *De welwillenden* en *Le sec et l’humide* van Jonathan Littell. We willen aantonen hoe de fascistoïde identiteit deels door de taal wordt gegenereerd, en hoe ons gedrag erdoor wordt beïnvloed. Littell bestudeert dat proces in *Le sec et l’humide*, waar hij een analyse voorstelt van de geschriften van Léon Degrelle aan de hand van het sociologische model van Klaus Theweleit. Dat doet hij ook in *De welwillenden*, al zegt hij het daar niet met zoveel woorden. Je leest hoe de uitroeiing van de Joden tijdens de Tweede Wereldoorlog verklaard en zelfs verantwoord kon worden via de taal. Het is werkelijk een verbijsterend boek omdat het haarfijn beschrijft hoe de moord telkens op een nieuwe manier wordt gerechtvaardigd. De manipulatie van taal laat toe het onverdedigbare te verdedigen, precies door afstand te scheppen tussen mensen en hun gevoelens. Dan zie je hoe groot de macht van taal kan zijn, hoe we ons erachter verschuilen om dingen te doen waarvan we weten dat ze fout zijn, of om ons af te keren van mensen voor wie we eigenlijk verantwoordelijk zijn. Het is via de taal dat de verantwoordelijken hun daden ontkenden, terwijl ze goed genoeg wisten dat ze verkeerd waren. Ik zie veel parallellen tussen onze tijd en het verleden zoals Littell dat met veel zin voor detail beschrijft in *De welwillenden*. Ik heb het dan niet over de gebeurtenissen op zich, maar over de manier waarop we ons gedragen en de taal gebruiken om onze individuele verantwoordelijkheid af te wijzen.

(1) Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, 2004, 106.



© Koen Broos

– Duister hart.

THEATER OM DE INDIVIDUELE VERANTWOORDELIJKHEID AAN TE SPREKEN

Uit uw visie op theater zouden we kunnen opmaken dat u politiek theater maakt. Ziet u dat ook zo?

G.C.: De rol van theater bestaat er volgens mij in om de toeschouwers hun individuele verantwoordelijkheid te helpen aanvaarden. Ik maak geen politiek theater, in die zin dat ik de mensen mijn persoonlijke ideeën over een bepaald onderwerp niet wil opdringen. Het is juist fundamenteel dat zij een eigen mening vormen, een eigen gedachtegang ontwikkelen en zich bewust worden van hun verantwoordelijkheid als individu. Daarom probeer ik zoveel mogelijk informatie aan te reiken, zonder restrictief te werken. De kracht van theater bestaat erin dat zij middelen kan aanreiken om zo'n talent bij de toeschouwer zelf te ontwikkelen. Het is in geen geval de bedoeling mensen te overtuigen om op een bepaalde manier te gaan denken, of om een oordeel te vellen over wat juist is en wat fout.

Theater heeft tijd nodig, en afstand. In de wereld waarin we vandaag leven is het al veel gevraagd om twee uur van je tijd uit te trekken om na te denken over een thema, zeker voor jongeren. Onze ervaring van tijd is volledig het veranderen. Theater creëert een soort van tijdbubbel en biedt ons instrumenten om anders te kijken naar de dingen die we denken te kennen. Fictie brengt ons bovendien mentaal dichterbij de realiteit. Het is immers dankzij de verbeelding, die wordt aangesproken door fictie, dat we een intieme band ontwikkelen met iets of iemand, een heel persoonlijke toegangsweg. Dat is de basis van alle theater. Dat is zijn kracht. ■

Vertaling: Anneleen Spiessens

Zef Bunga heeft Anne Frank gekust

Representatie van geweld
in het Nederlands jeugdtheater

→ Cock Dieleman
& Veronika Zangl,
Universiteit van Amsterdam

Het dagboek van Anne Frank werd al snel na publicatie een symbool voor de gruweldaden van het Nationaalsocialisme. Met de dramatisering en verfilming van haar dagboek in de jaren 1950 werd Anne Frank tot ultieme herinneringsfiguur van de Holocaust en tot icoon van een universeel begrip van humanisme. Het debat rond het ‘fenomeen Anne Frank’ (Barnouw 2012) wordt gekenmerkt door een verschijnsel dat door Marvin Carlson als *ghosting* wordt omschreven. Van *ghosting* is volgens Carlson sprake wanneer de toeschouwers van een theatervoorstelling geconfronteerd worden met ‘*the identical thing they have encountered before, although now in a somewhat different context*’ (Carlson 2003, 7). *Ghosting* doet zich volgens Carlson in alle kunstvormen voor, maar vooral het theater is in belangrijke mate ‘*obsessed with memory and ghosting*’ (7).

In het discours rond Anne Frank en haar dagboek keren twee tegenstrijdige interpretaties telkens terug (Bachmann 2010, 137-185): Anne Frank als universeel boegbeeld van humanisme en Anne Frank als icoon voor de vernietiging van Joden tijdens de Holocaust. Zoals al bij de eerste vermelding van het dagboek in de voormalige verzetskrant *Het Parool* duidelijk wordt, gaat het debat om het afbakenen van wat wel en niet tot het leed van de Holocaust gerekend kan of mag worden. Jan Romein beklemtoont in zijn bijdrage op de voorpagina onder de titel ‘Kinderstem’:

Voor mij echter is in dit schijnbaar onbetekenende dagboek van een kind, in dit door een kinderstem gestamelde ‘de profundis’ alle afzichtelijkheid van het fascisme belichaamd, méér dan in alle processtukken van Neurenberg bij elkaar. Voor mij is in het lot van dit joodse meisje de ergste misdaad samengevat die de eeuwigverfoeilijke geest beging. Want die ergste misdaad is niet de vernietiging van leven en cultuur op zichzelf – deze kunnen ook aan een cultuurscheppende revolutie ten offer vallen – maar het verstoppert van de bronnen der cultuur, de vernietiging van leven en talent alleen uit domme vernietigingsdrift. (Romein 1946, 1)

Een jaar later zal het dagboek onder de titel *Het achterhuis* verschijnen. Een wereldwijd succes wordt het echter pas na de publicatie van de Amerikaanse vertaling *The Diary of Anne Frank* en de recensie van Meyer Levin die wederom een



© Sanne Peiper

– Laura de Boer en Floris Verkerk in *Anne en Zef*, de Toneelmakerij, 2009.

titelpagina haalt, dit keer van de gerenommeerde *New York Times Book Review*. In tegenstelling tot Romein ziet Levin Anne Frank niet als het symbool van de fascistische ‘vernietiging van leven en talent’ in het algemeen, maar als levende stem van de vernietiging van de Joden:

Because the diary was not written in retrospect, it contains the trembling life of every moment – Anne Frank’s voice becomes the voice of six million vanished Jewish souls. (Levin 1952, 1)

In de volgende decennia richt de kritiek op de iconische status van Anne Frank en haar dagboek zich op twee aspecten: ten eerste de overlapping van onderduiken en vernietiging, waardoor de Holocaust als het ware uit het zicht verdwijnt; ten tweede de ontkenning van het feit dat Anne Frank een Joods meisje was en daarom moest onderduiken en vermoord werd. In zijn herinneringen *Moeder was niet thuis voor haar begrafenis* constateert Menachem Samuel Arnoni bijvoorbeeld:

Waar ik tegen in opstand kwam was dat dit boek als kenmerkend voor de jodenvervolgung werd gezien en daardoor populair werd. Dat is het helemaal niet. De belevenissen van Anne Frank zoals die in haar dagboek zijn opgetekend zijn eerder niet-kenmerkend dan kenmerkend. [...] De overgrote meerderheid, de miljoenen in getto’s, werkkampen, vernietigingskampen [...] hebben een lot ondergaan dat zo wezenlijk veel droeviger was dan dat opgetekend door het jonge Amsterdamse meisje, dat ze niet gesymboliseerd kunnen worden door wat zij had te zeggen. (Arnoni 1982, 283)

Zef Bunga heeft
Anne Frank gekust
(vervolg)

Arnoni's commentaar kan als echo gelezen worden van Bruno Bettelheims kritiek op de Broadwayproductie van *The Diary of Anne Frank* (1955), die het schrijversechtpaar Frances Goodrich en Albert Hackett met de volgende zin laat eindigen: *'In spite of everything, I still believe that people are really good at heart.'* (Goodrich & Hackett 1964, 87) Bettelheim concludeert in zijn kritiek dat dat einde de belangrijkste reden is voor het succes van de voorstelling, maar *'what is evaded is the importance of accepting the gas chambers as real so that never again will they be allowed to exist'* (Bettelheim 1960, 46). Soortgelijke argumentatie is terug te vinden in de studies van Alvin Rosenfeld (1980, 51), Lawrence Langer (1996, 158) of James E. Young (1988, 27-28) die het literatuur- en cultuurwetenschappelijke discours over de Holocaust in de jaren tachtig en negentig mee hebben bepaald.

De discussie hoe Joods Anne Frank wel of niet gerepresenteerd moet worden begint feitelijk met de toneeladaptie van het dagboek die Otto Frank oorspronkelijk Meyer Levin had toegezegd. Uiteindelijk werd het door het niet-Joodse echtpaar Goodrich en Hackett voor toneel bewerkt. Ensceneringen van het dagboek vanaf de jaren tachtig beklemtonen juist de Joodse identiteit van actrices en bewerkers. De verschillende manieren van toe-eigening vat Cynthia Ozick in haar artikel *Who owns Anne Frank* als volgt samen:

But the diary in itself richly crammed though it is with incident and passion, cannot count as Anne Frank's story. A story may not be said to be a story if the end is missing. And because the end is missing, the story of Anne Frank in the fifty years since *The Diary of a Young Girl* was first published has been bowdlerized, distorted, transmuted, traduced, reduced; it has been infantilized, Americanized, homogenized, sentimentalized; falsified, kitschified, and, in fact, blatantly and arrogantly denied. (Ozick 2000, 77)

Bovenstaand citaat geeft duidelijk weer hoe het fenomeen *'ghosting'* in het theater, maar ook in andere vormen van kunst en literatuur kan werken. Ook de producenten van *Anne*, de meest recente bewerking van het dagboek, die in mei 2014 in Amsterdam in première ging, gaan *ghosting* niet uit de weg. Met Jessica Durlacher en Leon de Winter wordt namelijk wederom aan een schrijversechtpaar de opdracht voor de bewerking en toegang tot de verschillende versies van het dagboek gegeven, maar in dit geval een echtpaar met een expliciet Joodse achtergrond en een oeuvre dat regelmatig de gevolgen van de Holocaust als onderwerp heeft. De vader van Jessica Durlacher, Gerhard Durlacher, heeft Westerbork, Theresienstadt en Auschwitz overleefd, wat haar bovendien tot tweede generatie overlevende maakt.

Kenmerkend voor de bewerking van het dagboek door Durlacher en De Winter is de dubbele raamvertelling. In het begin van de voorstelling horen we de stem van Anne die in het kamp aan haar zus Margot een droombeeld beschrijft, waarin zij na de oorlog in een Parijs' café belandt. In dat café vertelt ze haar dagboek aan een uitgever.¹ De rest van de voorstelling is vooral een getrouwe weergave van de gebeurtenissen die in het dagboek worden beschreven, al wordt helemaal aan het eind ook het concentratiekamp verbeeld om de buitenste raamvertelling af te ron-

(1) In de publiciteitsuitingen van Theater Amsterdam wordt Anne vooral als getalenteerd schrijfster geportretteerd: 'Wie was Anne Frank? Haar dagboek werd de beroemde nalatenschap van een verdwenen Joods meisje. Ook wie het niet gelezen heeft, denkt het verhaal van Anne Frank te kennen, maar pas in de laatste jaren is het langzaam tot ons door gedrongen dat Anne behalve een levend, sterk en sprankelend pubermeisje, een echte schrijfster was.' <http://www.theateramsterdam.nl/nl/Anne-de-theatervoorstelling/synopsis.html>

den. De vormgeving, gedomineerd door halfronde bewegende projectieschermen, brengt alle locaties hyperrealistisch in beeld: het Parijse café, het ouderlijk huis van Anne in Amsterdam, het achterhuis, en ten slotte de barre omgeving van het concentratiekamp in Bergen-Belsen. De (draai)decors van Bernhard Hammer suggereren authenticiteit, maar veel recensenten merken op ‘dat de enorme schaal waarop deze productie wenst te werken, misschien niet past bij het claustrofobische huiskamerdrama dat het verhaal van het Achterhuis uiteindelijk toch is’ (Van den Berg 2014).

Spektakel en schaalvergroting kenmerken ook de marketing rondom de voorstelling. Voor *Anne* wordt een geheel nieuw Amsterdams theater gebouwd en een theaterbezoek wordt voor de zakelijke markt gekoppeld aan een boottochtje voorafgaand aan de voorstelling, en een dinerarrangement met champagne. Het discours rondom de productie spitst zich uiteindelijk toe op de vraag of de feestelijke champagne gepast is bij een voorstelling die de Jodenvervolgving tot onderwerp heeft. Ook hier is sprake van *ghosting*. In een brief aan Levin schreef Otto Frank al zijn bedenkingen over de dramatisering van het dagboek. Hij was bang dat een regisseur het noodzakelijk zou vinden vooral de opwindende en spannende van het onderduiken te benadrukken om het publiek te entertainen (vgl. Bachmann 2010, 159). Ondanks de grote schaal van de productie en de imponerende decors wordt de voorstelling *Anne* lauw ontvangen. ‘Anne is een imponerende, maar brave en eendimensionale voorstelling’, schrijft Herien Wensink in haar recensie (Wensink 2014, 1). De NRC, Nederlands kwaliteitskrant bij uitstek, plaatste haar kritiek prominent op de voorpagina, wat van zichzelf dan weer een nationaal nieuwsitem werd.²

In tegenstelling tot *Anne* is de kleinschalige jeugdvoorstelling *Anne en Zef*, die in 2009 in première ging en sindsdien meerdere malen is hernomen,³ niet op zoek naar de ‘werkelijke Anne’ achter het icoon maar focust op het traumatiserende geweld dat kinderen ondergaan. De voorstelling is geproduceerd door de Toneelmakerij, een van Nederlands belangrijkste jeugdtheatergezelschappen. De voorstelling breekt op minstens drie manieren met taboes rondom de getuigenis en representatie van de Holocaust. In de eerste plaats omdat de Holocaust niet als unieke gebeurtenis wordt uitgebeeld maar samen met andere vormen van geweld in kaart wordt gebracht. In de tweede plaats omdat het verhaal van Anne Frank een fictieve voortzetting van haar dagboek is. In die zin gaat schrijver en regisseur De Bont lijnrecht in tegen het idee dat representaties van de Holocaust altijd accuraat en getrouw aan de historische feiten moeten zijn (Des Pres 1988, 217). En in de derde plaats omdat al deze gruwelijkheden juist in een voorstelling voor kinderen aan bod komen, waarbij de scherpe en soms humorvolle dialogen het confronterende thema voor hen toch draaglijk maken.

REPRESENTATIE VAN GEWELD IN HET NEDERLANDS JEUGDTHEATER

Het Nederlandse jeugdtheater heeft internationaal al een kwarteeuw een vooraanstaande positie (Van de Water 2012, 30). Het kwam in de jaren zeventig van de vorige eeuw tot bloei, toen vooral de groepen binnen het politieke vormingstoneel de jeugd als publiek uitkozen. Hun doel was om de kinderen en jongeren zich van

(2) Vermoedelijk onbedoeld sluit ook de redactie van de NRC zich aldus aan bij de ‘traditie’ van Anne Frank als voorpaginianieuws, zoals hierboven beschreven.

(3) Inmiddels is het toneelstuk bovendien als opera bewerkt; op 18 april 2015 ging de jeugdopera *Anne en Zef* in Muziekgebouw aan 't IJ te Amsterdam in première (libretto Ad de Bont; componist Monique Krüs; regie Corina van Eijk).

Zef Bunga heeft
Anne Frank gekust
(vervolg)

hun positie in de samenleving bewust te maken en hen tegen de gevestigde orde in het geweer te laten komen (Van Maanen 1997, 160). In de jaren tachtig verloor dat vormingstoneel echter aan belang en gingen de jeugdtheatermakers zich meer richten op de belevingswereld van het kind zelf. Daarbij werden zowel complexe en controversiële onderwerpen als radicale artistieke keuzes niet geschuwd.

Vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw zijn het niet alleen de makers die naam maken, maar komt tevens een aantal schrijvers voor het jeugdtheater in de belangstelling te staan, ook internationaal. Zij nemen met hun stukken enerzijds de wereld van het kind serieus, maar gaan anderzijds ‘volwassen’ onderwerpen als seks, geweld en dood niet uit de weg.⁴ In die tijd worden twee benaderingen om geweld in het jeugdtheater te reflecteren zichtbaar. Ten eerste worden klassieke tragedies voor kinderen bewerkt; ten tweede worden actuele en recente historische gebeurtenissen gedramatiseerd.

Pauline Mol bewerkte vanaf 1989 een aantal Griekse tragedies van Euripides en stond daarmee aan de wieg van een traditie in het Nederlands jeugdtheater, waarin klassieke teksten zo worden bewerkt, dat de kinderen de hoofdpersonen worden. In Mols tragediebewerkingen zijn die kinderen niet alleen de belangrijkste personages, maar ook de slachtoffers van geweld en van beslissingen die door volwassenen genomen worden. In Euripides' *Ifigeneia in Aulis* bijvoorbeeld is Agamemnon de protagonist. Hij moet zijn dochter Ifigeneia offeren aan de godin Artemis om de wind te laten draaien, opdat de Griekse schepen naar Troje kunnen varen. In *Ifigeneia Koningskind* (1989) van Mol is dat perspectief verschoven naar Ifigeneia zelf, geflankeerd door het personage Kind. De toeschouwers beleven de tragische gebeurtenissen door hun ogen (Meyer 1996, 832-34).

Met de dramatisering van recente of actuele geschiedenis voor het jeugdtheater trok in 1993 een andere schrijver en regisseur de aandacht. Ad de Bont schreef *Mirad een jongen uit Bosnië* naar aanleiding van het toen actuele oorlogsgeweld in Bosnië-Herzegovina voor zijn eigen groep Wederzijds. Onderwerp van het stuk is dus niet meer de actualisering van een mythe uit een andere tijd en een andere cultuur maar een actuele oorlog in het centrum van Europa. Mirad is een dertienjarige Bosnische jongen, die als gevolg van de oorlog vrijwel al zijn dierbaren heeft verloren. Na de verdwijning van zijn moeder en de dood van zijn vader en zusje belandt hij als vluchteling in Nederland.

Omdat Wederzijds vrijwel uitsluitend schoolvoorstellingen speelde, was het stuk zo gestructureerd dat het met minimale middelen in klaslokalen kon worden opgevoerd. Twee acteurs, die de oom en tante van Mirad spelen, vertellen als vluchtelingen in Nederland het verhaal van Mirad, deels aan de hand van dagboek aantekeningen en een brief van de hoofdpersoon:

Toen we in Nederland aankwamen belden we meteen naar het pleeggezin waarbij Mirad sinds een paar maanden woonde. Toen hoorden we dat hij diezelfde nacht spoorloos was verdwenen. Hij had zijn dagboek voor ons achtergelaten en op de laatste bladzijde stond deze brief. (De Bont 1993, 36)

(4) Deze thema's zijn ruimschoots aanwezig in sprookjes – het literaire, dramatische en filmische genre voor kinderen par excellence –, maar sprookjes werden vanaf de jaren zeventig juist op grond van het alomtegenwoordige geweld vanuit pedagogisch, sociaalwetenschappelijk en feministisch perspectief bekritiseerd, als repressief gevalueerd en uiteindelijk zonder geweld op een zogenaamd kindvriendelijke manier geherformuleerd. Het is opmerkelijk dat Bruno Bettelheim, onder andere vanuit zijn ervaring in concentratiekampen, het belang van sprookjes voor kinderen verdedigt (vgl. Bettelheim 1980).

Uit de brief blijkt dat Mirad is teruggegaan naar Bosnië om zijn moeder te zoeken.⁵ Als herinneringskader om het verhaal van Mirad te vertellen kiest de Bont dus geen motief van een klassieke tragedie maar de spookachtige gelijktijdigheid van aanwezigheid en afwezigheid die ook Anne Franks dagboek kenmerkt. Net als bij Anne Frank staat het dagboek symbool voor de breuk tussen het verleden en het heden. Echter, in tegenstelling tot de dramatisering van het dagboek van Anne Frank blijft niet alleen Mirad als personage, maar ook zijn stem afwezig. De getuige van de oorlog in Bosnië, de titelheld Mirad, wordt in De Bonts stuk als het ware als verlies geënceneerd. Het is de afwezigheid die in het bijzonder wordt benadrukt: afwezigheid van identiteit, van familiebanden, van andere verbintenissen, en in een bredere zin afwezigheid van tijdsverloop, d.w.z. de mogelijkheid de beleefde gebeurtenissen tot ervaring en geschiedenis te transformeren. Zijn verhaal kunnen enkel zijn oom en zijn tante lezen en vertalen.

De impact van tekst en voorstelling was enorm. Het stuk werd vertaald in veertien talen en overall over de wereld gespeeld. Hoewel De Bont toen al een decennium lang artistiek leider was van Wederzijds, werd met *Mirad een jongen uit Bosnië* zijn naam als toneelschrijver definitief gevestigd. De Bont schreef een groot aantal toneelstukken voor kinderen en geldt als de belangrijkste Nederlandse toneelschrijver voor de jeugd. Toch was die waardering niet altijd onomstreden. In 2007 schreef en regisseerde De Bont de voorstelling *De hompelaar*, een coproductie van Wederzijds en poppentheatergezelschap Gnaffel. Nogal wat onderwerpen die tot de taboes van het jeugdtheater gerekend kunnen worden, passeren hier de revue: seks, dood, zelfmoord, oorlog. Hoewel De Bont de prijs voor de beste Nederlandse jeugdtheatervoorstelling ontvangt, zijn er ook volwassenen, vooral in de wereld van de politiek en het onderwijs, die zich afvragen of deze voorstelling wel voor kinderen geschikt is. Rondom *De hompelaar* ontspint zich zodoende een discours over de vraag of jeugdtheater met andere maatstaven moet worden beoordeeld dan theater voor volwassenen (Dieleman 2013, 33-35).

ANNE EN ZEF

Twee jaar later is Wederzijds gefuseerd met een ander Amsterdams jeugdgezelschap, Huis aan de Amstel. Het fusiegezelschap de Toneelmakerij is sindsdien het grootste jeugdtheatergezelschap van Nederland. Daarvoor schrijft en regisseert De Bont in 2009 opnieuw een stuk over geweld, oorlog en dood: *Anne en Zef*. In *Anne en Zef* ontmoet de Albanese jongen Zef Bunga, die slachtoffer is van de bloedwraak



© Sanne Peper

– Rian Gerritsen en Floris Verkerk in *Anne en Zef*, de Toneelmakerij, 2009.

(5) Zowel Mirad als zijn moeder worden in deel twee, het vervolg op *Mirad een jongen uit Bosnië*, ten tonele gevoerd. Ondanks dat Mirad hier wel als personage verschijnt, heeft ook deze voorstelling dezelfde eenvoudige en verhalende stijl als deel 1.

Zef Bunga heeft
Anne Frank gekust
(vervolg)

– Rian Gerritsen en Laura
de Boer in *Anne en Zef*,
de Toneelmakerij, 2009.



© Samme Peper

tussen twee Albanese families, na zijn dood Anne Frank, die in het concentratiekamp Bergen-Belsen om het leven is gekomen. De Bont kreeg het idee voor dit stuk na lezing van een krantenartikel waarin beschreven werd hoe duizenden Albanese jongens en mannen thuis gevangen zitten omdat hun familie verwikkeld is in een bloedwraakvete. De wet van de bloedwraak maakt deel uit van de Kanun, een systeem van wetten dat teruggaat tot de vijftiende eeuw. Na de val van het communisme grijpt de bevolking terug op die oude wetten en is ook de bloedwraak weer actueel (Wenzel 2009). Een bron voor de dramatisering is duidelijk Ismail Kadare's *Broken April* wiens protagonist Gjorg in Ad de Bonts toneelstuk als de oom van Zef opdoemt. *Anne en Zef* is in meerdere opzichten een complexe constructie van *performing history*. In zijn studie *Performing History* constateert Freddie Rokem dat de geschiedenis als zodanig alleen begrepen en waargenomen kan worden als ze een discours vormt (Rokem 2000, xi). De gedramatiseerde, gestructureerde herhaling van gebeurtenissen uit het verleden is een vorm van reflectie op en interpretatie van het verleden en in die zin een vorm van geschiedschrijving. Ad de Bont plaatst in het stuk *Anne en Zef* niet alleen verschillende tijdlagen naast elkaar, maar hij refereert tegelijkertijd aan zowel fictieve als reële personen. De tijd waarin de dramatische gebeurtenissen zich afspelen, is het hiernamaals, de ontmoeting tussen de kinderen vindt na hun dood plaats. Zefs verhaal wordt als actueel gepresenteerd, Anne Franks verhaal speelt zich af in 1944–1945. De gewelddadige dood van beide kinderen maakt de ontmoeting na de dood mogelijk, maar het zijn de twee jaren van onderduiken die hen in het drama met elkaar verbinden.

De encenering uit 2009 is bijna net zo eenvoudig vormgegeven als zijn beroemde voorganger *Mirad een jongen uit Bosnië*. Ook in deze voorstelling ligt de nadruk op de tekst. Er zijn slechts vier personages. Naast Anne en Zef zijn dat de vader en moeder van Zef. Het decor bestaat uit een U-vormige, verhoogde loopplank die het speelvlak omgeeft. Rechts achter de loopplank rijst een toren omhoog die zowel een kulla, een typisch Albanees torenhuis, als een van de crematoria van Auschwitz citeert. Daarachter is een groot horizontaal doek dat in verschillende kleuren kan worden aangelicht. Op dat doek wordt bij aanvang ook de dood van hoofdpersoon Zef in beeld gebracht. We zien in een korte film hoe Zef na twee jaar onderduiken zijn schuilplaats in de Albanese

bergen verlaat en door een lid van de rivaliserende familie wordt neergeschoten. Daarmee wordt een moord die zijn broer heeft gepleegd gewroken. Op zijn beurt pleegde zijn broer die moord om de dood van een oom te wreken.

Na de filmbeelden wordt de focus naar de eigenlijke speelvloer verplaatst. Zef, vertolkt door dezelfde acteur als in de film, ontdekt dat hij de aarde ontstegen is en wordt in het hiernamaals verwelkomd door Anne Frank. Net als Zef is zij op vijftienjarige leeftijd gestorven en net als Zef is ook zij twee jaar opgesloten geweest. Hoewel Anne Franks onderduikervaring duidelijk het herinneringskader bepaalt, is er geen sprake van concurrerende herinneringen (vgl. Rothberg 2011, 535). De vergelijking van Annes en Zefs onderduikervaring berust zowel op symmetrie als asymmetrie. Hoewel ze de ervaring van twee jaar opgesloten-zijn gemeen hebben, merkt Zef op dat er verschillende redenen voor waren en hij concludeert: 'Voor jou was het nog moeilijker.' Anne wijst Zefs uitleg af, maar Zef insisteert op het verschil tussen de vervolging van Joden door Nationaalsocialisten en de wetten van de Kanun (De Bont 2009, 38). Door te benadrukken dat zij beiden slachtoffer zijn van geweld waar ze zelf part noch deel aan hebben, wordt het unieke karakter van de Holocaust als het ware in een 'multidirectioneel' krachtenveld van traumatiserende herinneringen in kaart gebracht (Rothberg 2011).

Hoewel De Bont in deze voorstelling de uitzichtloosheid van de Albanese familievetes een centrale positie toekent, is er toch sprake van een bedachtzaam doorgronden van verschillende traumatische herinneringsnarratieven. De geschiedenis van Zef krijgt de meeste aandacht. De ontstaansgeschiedenis van de vete wordt nauwkeurig uit de doeken gedaan, net als de verschillende manieren waarop de vader en moeder van Zef zich daartoe verhouden. De moeder vindt dat haar echtgenoot zijn verantwoordelijkheid moet nemen en de moord op zijn broer moet wreken, terwijl de vader de zinloosheid van de bloedwraak inziet, er zich aan wil onttrekken en de keten van geweld doorbreken. De tragiek is dat uiteindelijk zijn oudste zoon de keten van bloedwraak alsnog voortzet en zijn jongste zoon daarvan het volgende slachtoffer wordt.

De historische en iconische figuur Anne Frank en haar dagboek aantekeningen worden hier min of meer bekend verondersteld, als onderdeel van de culturele herinnering. 'Heb je mijn boek niet gelezen?' vraagt Anne in de voorstelling aan Zef, die dat inderdaad bevestigend beantwoordt. Hoewel juist de onderduikervaring beide kinderen verbindt, laat De Bont Anne niet uit haar dagboek citeren maar ensceneert hij haar 'verloren' herinnering. De drie fictieve dagboekfragmenten die Anne in de vorm van drie lange monologen in de voorstelling uitspeelt, vertellen haar ervaringen in Westerbork, Auschwitz-Birkenau en Bergen-Belsen. Ad de Bont beëindigt dus het verhaal van Anne. Als Zef Anne verbaasd vraagt of ze na de deportatie verder heeft geschreven, antwoordt ze: 'Ik kon niet meer zonder. [...] Eerst op steen. [En daarna] in het zand, in de lucht. En op het laatst alleen nog in mijn hoofd.' (De Bont 2009, 15) Annes kostuum, een rood geruit mantelpakje, refereert aan haar befaamde dagboek. In de enscenering van Ad de Bont belichaamt ze als het ware dit dagboek, belichaamt ze het schrijven van haar laatste zeven maanden.⁶

(6) Ad de Bont baseert het 'onbekende dagboek' op de reconstructie van de laatste zeven maanden van Anne Frank (vgl. Lindwer 1988). De beschrijving van Westerbork als 'voorportaal van de dood' refereert o.a. aan Jacques Pressers *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom 1940-1945* (1985).

Zef Bunga heeft
Anne Frank gekust
(vervolg)

In het eerste dagboekfragment wordt de situatie in het doorgangskamp Westerbork beschreven, in het tweede de omstandigheden in het concentratiekamp van Auschwitz-Birkenau. Nadat Zef zijn vriendschap met Edi heeft vertolkt, die op grond van de wetten van de Kanun de rol van vijand werd opgelegd, zingen de acteurs samen het Jiddische volkslied *Di Sun ot far mir noch kejnmul nit geschajnt* (*De zon heeft voor mij nog nooit geschenen*). Terwijl Anne met ingetogen emoties en een haast geforceerde glimlach haar verhaal frontaal aan het publiek vertelt, zitten de andere acteurs onder de loopplank en tonen de gebaren van ‘niets horen, niets zien, niets zeggen’. In zekere zin representeren ze op deze manier de geschiedenis van de afwezige getuige van de Holocaust. Met Annes ‘onbekende dagboek’ uit Auschwitz en de contrasterende gebaren van de acteurs, die als spiegelbeeld van het publiek geënceneerd zijn, wordt niet alleen de *time-lag* tussen de werkelijke gebeurtenissen en de theatrale re-enactment (Rokem 2000, 7) zichtbaar, maar tegelijkertijd de breuk tussen de realiteit van Auschwitz-Birkenau en de theatrale representatie. In de laatste monoloog beschrijft Anne de dood van haar zus Margot, de ontmoeting met haar schoolvriendin Hanneli en haar eigen benarde situatie in de ‘bedompte, stinkende barak’ in Bergen-Belsen. De Bont suggereert dat dit de laatste dagboek-aantekeningen voor haar dood zijn. Zij voelt haar einde naderen:

Een paar dagen na die ontmoeting werden we overgebracht naar deze barak. Net als Margot moest ik gedragen worden want ik had de kracht niet meer om op mijn benen te staan. Maar het is goed. De kring is rond. Ik kan gaan.

De lucht wankelt, de grond tolt. Waar britsen stonden, schieten lichtflitsen omhoog. Wind verandert in water, adem in staal. Een scherpe pijn wordt een streling. (De Bont 2009, 45)

In het moment van sterven vallen de beleveniswereld van Anne en die van Zef samen. Anne herhaalt precies de woorden waarmee Zef aan het begin van het stuk in de wereld van de doden ontwaakt. Het is deze onmogelijke herinnering, de herinnering aan de dood, waarin ze elkaar herkennen.

Hoewel de aandacht in de voorstelling vooral uitgaat naar de gebeurtenissen die tot de dood van Zef hebben geleid, is Anne met haar drie monologen het meest complexe personage in het stuk. De ingetogen manier waarop Laura de Boer die monologen vertolkt staat in contrast met de haast clowneske manier waarop Floris Verkerk als Zef verslag doet van zijn familiegeschiedenis. Het verhaal van Zef en de Albanese bloedwraak wordt veruiterlijkt aan de hand van het conflict tussen de beide ouders, terwijl het personage zelf, zowel door de tekst als door het spel van Verkerk, hoofdzakelijk als een uitgelaten puber wordt neergezet. Niettemin verwijst Ad de Bonts encenering van Zef als ‘stripfiguur’ op de momenten dat hij zijn ervaringen vertolkt naar de tekortkomingen die de consequentie zijn van zijn onderduiksituatie. Zijn taal wordt in deze scènes gekenmerkt door een sterk elliptische structuur, hij gebruikt nauwelijks werkwoorden om zijn familie of zijn vriendschap met Edi te beschrijven, hij is dus letterlijk gestript van een actieve houding tot de wereld en

tot zichzelf. Zef beëindigt zijn clowneske performances steeds met een koppig en definitief 'klaar', waarmee hij uiteindelijk stellig de grenzen van humor en groteske van zijn pijnlijke ervaring duidelijk maakt.

Dat de verschrikkingen van de oorlog, de Holocaust en die van de Albanese familievetes juist in een voorstelling voor kinderen vanaf tien jaar aan bod komen, is gezien de recente geschiedenis van het Nederlandse jeugdtheater niet zo verwonderlijk. Toch weet De Bont de toon van de voorstelling opvallend licht te houden. De ontluikende liefde tussen Anne en Zef en de soms onhandige manier waarop beiden met die gevoelens van verliefdheid omgaan, biedt een mooi tegenwicht tegen de uitzichtloze situatie waarin ze voor hun dood waren beland. In het begin van de voorstelling (na de filmbeelden) reciteren de acteurs in koor: 'Edi van de Markajs heeft Zef Bunga doodgeschoten.' Aan het eind van de voorstelling herhalen ze op dezelfde manier: 'Zef Bunga heeft Anne Frank gekust.'

CONCLUSIE

In de geschiedenis van de representatie van (het dagboek van) Anne Frank op toneel zijn twee visies onderscheiden die het discours in belangrijke mate bepaald hebben. De eerste focust op Anne Frank als universeel symbool van humanisme. De tweede benadrukt de Joodse afkomst van Anne Frank en de uiteindelijke vernietiging van Joden tijdens de Holocaust. De groots gemonteerde en commercieel geëxploiteerde productie *Anne* uit 2014 plaatst zich nadrukkelijk in dat laatste discours door een Joods schrijversechtpaar de bewerking te laten maken en het concentratiekamp als basis voor een raamvertelling te nemen, waarin het dagboek zelf als het ware is ingekapseld. De jeugdvoorstelling *Anne en Zef* (2009) onttrekt zich er juist aan. De gebeurtenissen in het dagboek zelf worden als bekend verondersteld, waardoor enerzijds de iconische status van Anne Frank gethematiseerd kan worden en anderzijds de aandacht op haar verblijf in Westerbork en Auschwitz-Birkenau en haar dood in Bergen-Belsen komt te liggen. De Holocaust wordt samen met andere vormen van oorlog en geweld in kaart gebracht, zodat de nadruk komt te liggen op de wijze waarop kinderen er onder te lijden hebben. De voorstelling kan als een aanklacht worden gezien tegen de manier waarop kinderen tot slachtoffers van geweld gemaakt worden; of dat nu de historische slachtoffers van het nazigeweld betreft of die van oorlogsgeweld in actuele conflictgebieden elders in de wereld. ■

BIBLIOGRAFIE

- *Anne en Zef*, dvd-registratie van de voorstelling, Amsterdam, de Toneelmakerij, 2009.
- 'Anne synopsis'. www.theateramsterdam.nl/nl/Anne-de-theatervoorstelling/synopsis.html (geraadpleegd 6 mei 2015).
- M. S. Arnoni, *Moeder was niet thuis voor haar begrafenis. Verslag van een reis door een verloren vaderland. Een overlevende van Auschwitz-Birkenau terug in Polen*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1982.

DOSSIER

Zef Bunga heeft
Anne Frank gekust
(vervolg)

- Michael Bachmann, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, Tübingen: Francke, 2010.
- David Barnouw, *Het fenomeen Anne Frank*, Amsterdam: Bert Bakker, 2012.
- Simon van den Berg, 'Zo groot dat benauwdheid Achterhuis verloren gaat', *Het Parool*, 9 mei 2014.
- Bruno Bettelheim, 'The Ignored Lesson of Anne Frank', *Harper's Magazine*, november 1960, 45-50.
- -, *Het nut van sprookjes* [1976], Amsterdam: De Bezige Bij, 1980.
- Ad de Bont, *Anne en Zef, script van de voorstelling*, Amsterdam: de Toneelmakerij, 2009. Première 24 januari 2009.
- -, *Mirad een jongen uit Bosnië*, De Nieuwe Toneelbibliotheek, 1993, www.denieuwetoneelbibliotheek.nl/files/get/2815 (geraadpleegd 22 januari 2015).
- Marvin Carlson, *The haunted stage. The theatre as memory machine*, University of Michigan Press, 2001.
- Terrence Des Pres, 'Holocaust Laughter?', in Berel Lang (red.), *Writing and the Holocaust*. New York & London: Holms & Meier, 1988, 216-233.
- Cock Dieleman, 'De moeizame samenwerking tussen jeugdtheater en basisonderwijs in Nederland', *Cultuur + Educatie* 13 (36), 2013, 26-40.
- Frances Goodrich & Albert Hackett, *The Diary of Anne Frank. A Play in Two Acts*, Toronto: Irwin, 1964.
- Lawrence Langer, 'Americanization of the Holocaust on Stage and Screen', in *Id.* (red.), *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, Oxford University Press, 1996, 157-178.
- Meyer Levin, 'The Child Behind the Secret Door', *The New York Times Book Review*, 15 juni 1952.
- Willy Lindwer, *De laatste zeven maanden. Vrouwen in het spoor van Anne Frank*, Hilversum: Gooi & Sticht, 1988.
- Hans van Maanen, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.
- Dennis Meyer, 'Teneeter speelt Ifigeneia koningskind: Opbloei van het jeugdtheater', in R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, 832-839.
- Cynthia Ozick, 'Who Owns Anne Frank?' [1997], in *Id.*, *Quarrel & Quandary. Essays by Cynthia Ozick*, New York: Knopf, 2000, 74-102.
- Jacques Presser, *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom 1940-1945*, 2 vol., Den Haag: Staatsuitgeverij, 1985.
- Freddie Rokem, *Performing History. Theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Jan Romein, 'Kinderstem', *Het Parool*, 3 april 1946 (titelpagina).
- Alvin H. Rosenfeld, *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1980.
- Michael Rothberg, 'From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional Memory', *Criticism* 53 (4), 2011, 523-548.
- Manon van de Water, *Theatre, youth and culture. A critical and historical exploration*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Herien Wensink, 'Deze Anne mist gelaagdheid', *NRC Handelsblad*, 9 mei 2014 (titelpagina).
- Annemarie Wenzel, 'Interview met Ad de Bont over Anne en Zef', Amsterdam, De Toneelmakerij, 2009 (op website niet meer toegankelijk).
- James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

The (im)possibility of theatrical representation

Dramatizing the Rwandan genocide

→ **Klaas Tindemans**,
VUB & RITCS
School of Arts

Jonathan Boyer was the first American racing cyclist to finish the Tour de France. Today he lives and works in Rwanda, where he coaches the national cycling team. His efforts to develop the best performing racing cycling team in Africa could be seen as a mild form of neocolonialism, with Rwanda being an ex-colony of Belgium, the motherland of racing cycling. Rwanda is the land of the thousand hills, roads going up and down; the ideal training ground for cyclists. When Boyer's team runs through these hills, the landscape is not just a beautiful backdrop for competitive sportsmen on expensive Eddy Merckx-bikes. These cyclists run through a countryside overwhelmed with memories. After a ride, they talk about the ruined houses they cycled past. They talk about the massacres taking place in these houses, now more than twenty years ago, during their childhood, they talk about slaughtered families and miraculous survival. Other boys don't say anything. Their families were also implicated in the genocide of 1994, but on the other side. Jonathan Boyer's team is composed of racing cyclists from both Hutu and Tutsi backgrounds (van Gelder 2012). Since the actual regime in Rwanda does not accept any official use of this divide, only the stories and the histories are left, cruel as they are. As everywhere in Rwanda, families of survivors and victims live together with families of perpetrators. The official policy of the regime of President Paul Kagame stimulates – some would say forces – victims and perpetrators of the genocide to share the villages. This policy is in place since the return of the first Hutu refugees from Zaire/Congo in 1996. If the blurring of the difference between perpetrators and victims is anathema in reflections and studies about the judeocide, the material reality of the aftermath of the Rwandan genocide blurs the distinction quickly.

This contribution focuses on the representation of the Rwandan genocide in four theatrical productions, which relate to the domain of memory and trauma and offer very different answers to questions concerning the relationship between the individual and the collective victim, or between survivors and perpetrators. Though using various and diverging scenic and dramaturgical strategies, the tension between document and testimony, on the one hand, and fiction and theatricalization, on the other, is always sensible as a problem of representation. It is this tension which determines, to a large extent, the position of the spectator who needs to assess, intellectually and affectively, the ethical significance of the representation.

The (im)possibility of
theatrical representation
(continuation)

Reflections on representation and representability of the cruelest months in the history of Rwanda – from 6 April until the 19 July 1994 – should thus take into account a crucially different societal reconstruction of Germany of 1945, where most of the survivors of the genocide had moved to other countries, transatlantic or transmediterranean. In Rwanda the imagined and constructed collective identities justifying both the invasion of Kagame’s army in 1990 and the genocide by the “Hutu Power” militia in 1994, these identities have simply ceased to exist. Yet the success of the scarification of this putative ethnic divide is highly questionable.

It is significant that theatrical representations of this theme, produced in the northern hemisphere, consider their impact on present-day Rwanda and its population as an important criterion of artistic success. Representation matters, for the Rwandan but also for the European audience, since they share a (post) colonial past. Three productions are made in Europe, with a European or a mixed cast and by European directors; the fourth is made with Rwandans in Rwanda, but with a northern text and by a northern theatre director. The ‘European’ productions (*Rwanda 1994* by Groupov/Jacques Delcuvellerie, *Ruanda Revisited* by Hans-Werner Kroesinger and *Hate Radio* by IIPM/Milo Rau) deal, unavoidably, with the colonial past of Germany, Belgium and France in the region of the Great Lakes. They confront the audience, directly or indirectly, with historical responsibilities. Even what looks like a ‘dry’ re-enactment (*Hate Radio*) of a local episode of the genocide points cannot avoid touching these issues. The fourth production, *The Monument* by Isôko/Jennifer H. Capraru is of a completely different kind: it universalizes trauma, instead of historicizing the outbreak of collective violence. Before describing the details of those productions, some preliminary remarks about collective traumas and their representation should be made.

REPRESENTATION, ETHICS AND TRAUMA

While Claude Lanzmann considered the Holocaust as a material event, as “unrepresentable”, and qualified any representational operation therefore as a falsification of the archives, Didi-Huberman believes that representations of documents and testimonies might help an audience to define and to refine the relationship between “absolute evil” and historical massacres and genocides. It is clear that no representation of ineffable cruelty, be it by “fabulation” or by a framed narration of “bare facts” can render the proportions of large-scale massacres, let alone genocides – no matter what medium, performing arts or visual arts, is used. But maybe this *dis*proportionality with the historical events counts, paradoxically, for its representational (plus-) value. The awareness of this condition can turn the representation into a political statement: imagination – dramaturgy, sense of space, sense of matter – should take up this task (Didi-Huberman 2003, 119-121; 220-221).

By definition, we deal here with representations of trauma, and it could be relevant to refer to the link between the suffering of violence, especially in its traumatic representation, and Freud’s “death drive”. The key traumatic moment is not the

experience of reliving the event, but the enigma of survival: the trauma is defined by the impossibility to remember one's survival and every attempt to claim one's own survival shatters. This incomprehensibility is the heart of Freud's notion of the death drive (Caruth 1996, 64-65). In *Moses and Monotheism* Freud develops this idea of "survival as a trauma" as a meta-psychological theme: trauma-after-violence has historical impact beyond any pathological condition. On this collective level, the history of "chosenness" – as in the case of the people of Israel – is equivalent to the history of survival. Collective identities always take the form of an unending confrontation with the returning violence of the past, Cathy Caruth concludes. The non-experience of a group being unharmed after an incident and not knowing the reasons of its survival, shapes the trauma as a repetition of an unknown scene (*Ibid.*, 69-71).

Caruth's thesis is open to critique in its negligence, rather important in Freud's meta-psychology, of the unanswered question whether the "primal scene" of violence is a historical truth or a collective phantasm, a myth. And when he deals with historical trauma, Freud clearly distinguishes, in the representation of the violent facts, between written history and oral transmission. This distinction inserts the issue in the field of distorted representations – distorted by the pleasure principle. And the idea of (collective) trauma as a literal repetition which is subject to periods of latency remains controversial. Caruth claims that "history, like trauma, is never simply one's own, that history is precisely the way we are implicated in each other's traumas" (*Ibid.*, 23-24). Critics object that knowledge of neurosis and trauma cannot put literary and factual repetitions on the same level, thus blurring not only the distinction between facts and fiction, but also between victims and perpetrators. The killer's compulsive repetition of his deeds, conceived as a part of mutual implications in a traumatic representation, is put on the same level of veracity as the victim's, thus resulting in a suspicious kind of historical complicity (Leys 2000, 292-297). Especially in artistic representation – sometimes labeled as "writing trauma", whereas historiography writes *about* trauma, this blurring carries risks. One could make an ethical distinction in the artistic representation of collective violence with respect to their various degree of emotional investment or to the truth claims made in these representations, as Dominick LaCapra advocates, but the incomprehensibility (in individual terms) and the indecidability (in collective terms) remains (LaCapra 2001, 181-219). In a certain sense, both documentary and metaphorical representations of mass violence in general and of Rwanda in particular cover the field from generalized existential emptiness – the tragic feel – to personal legal accountability.

The historical mourning of the Holocaust, it could be said, took at least one generation to start. The societies of both victims and perpetrators withheld the "working through" of their memories, they kept silent about historical facts and perspectives. These societies kept at distance, constructed their own identities, *Verfassungspatriottismus* in the Federal Republic of Germany, state Zionism in Israel. It is probably the capture of Eichmann which triggered, both in Israel and in Western Europe, a process of historicization, of putting the Holocaust in a complex

The (im)possibility of
theatrical representation
(continuation)

context of societal responsibilities, ideological strategies and social pathologies. In the case of the Rwanda genocide of 1994, conditions were very different. The RPF-government that ended the genocide in July 1994 banned the idea of separated collective identities within Rwanda altogether and, in a certain sense, tried to derive its political legitimacy from the genocide itself. This different form of mourning has an undeniable influence on the traumas as they are represented, artistically or not.

RWANDA 94: THE ANTI-TRAGEDY

Jacques Delcuvellerie, the initiator of *Rwanda 94*, calls his project “*une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l’usage des vivants*” – “an attempt of symbolic reparation for the dead, to be used by the living” (Groupov 2002, 7). He distances himself explicitly from the opinion of “wise men” (Lanzmann?) according to whom genocidal horror – and the Holocaust in particular – is “unknowable” so that attempts to analyze its causes cannot render full account of it. *Rwanda 94* is conceived as an interrogation, by the survivors and by the dead, of those virtually and really responsible for the cruelest genocidal destruction since the Holocaust. This relationship is clear, in its intention: the Rwandese survivors talk to the European – especially Belgian – spectators, observers of a historical genocide, while hardly being aware to which degree their politicians were involved in it. This direct confrontation is further politicized by a Belgian “analyst”, who refers to the scars of the colonial past.

On its formalist surface, *Rwanda 94* looks like a Greek tragedy, in the tradition of Aeschylus’ *Persians*. The Chorus of the Dead confronts “Bee Bee Bee”, a journalist, with testimonies about the genocide, whereas this protagonist, much like Aeschylus’ character of Xerxes, is forced to assume fatal responsibility for the catastrophe. Their spoken chants, a mixture of lamentations and accusations, are interrupted by a reading, by Jacques Delcuvellerie himself, on the colonialist roots of the genocide: the construction of the ethnical division between Hutu and Tutsi by German and Belgian authorities, the disputable role of the Catholic Church and of the Belgian and French governments after decolonization. We also see, as re-enactments or as fragments from televised news archives, all kinds of opinions about the events. But the impression of fatality is betraying: the play and, even more strongly, the performance, choose sides. It does even more: it calls names. As Olivier Neveux says:

These proper names testify in fact on the possibility to force the situation, to create an excess to it, not reducible, without the possibility to appropriate it to its course and its immanence. [...] The proper names, respectful for the singularity of everyone, acquire the value of political enunciations. [...] They impose themselves, as a truth, as a “supplement” to the ordinariness of existence. They tear fatality to pieces. By this, they “sign” the events, they claim – without coercion – trustworthiness. (Neveux 2007, 255)



© Lou Héron

© Lou Héron

– *Rwanda 94*,
Groupov, 2002.

The “enchantment” with proper names is framed by a litany of pertinent questions. No open ends or loose threads of existential doubt, but clear interrogation: “Will they talk about the shocking testimony of Janvier Afrika on the role of the French soldiers in the training of the *interahamwe* militia?” or “Will they talk about the help from father Johan Pristill with the translation of *Mein Kampf* of Adolf Hitler, on the account of the Hutu-extremist Martin Bucyana?” Rhetorical questions indeed, but they invite to unambiguous inquiry. When the Chorus of the Dead continues almost endlessly its accusatory testimonies, the journalist collapses and bursts into tears. At the final series of performances, in 2004 in Kigali, the capital of Rwanda, a member of the audience takes her handkerchief and gives it to Joëlle Ledent, the actress who plays Bee Bee Bee. Although the line between victims, perpetrators and their direct and indirect accomplices is clearly drawn, the theatrical event itself blurs the distinction between the “good guys” and the “bad”. On an emotional level, the “melodramatic” narrative of a journalist (Bee Bee Bee) implicitly re-visiting the Holocaust, makes a “classical” identification possible, notwithstanding the brechtian dramaturgy of the documentary material. This blurring – comparable to the reversal of emotions in some *tragédies sanglantes*¹ of the late 16th century in France – is the more forceful, since the performance has opened with an extremely realistic narration of the atrocities by an actual survivor. It should be clear for everyone what happened and it should be as clear that human beings who continue to live among us – with proper names – are responsible for it. What follows should be an inquiry into the responsibilities, not into the nature of humanity and a fortiori not into fatality. *Rwanda 94* is a journey through an endless landscape of political violence. The

(1) The *tragédie sanglante* is the French counterpart of the English “revenge tragedy”. The genre competed with real executions, with the theatricality of the gallows. Dramaturgically, it is characterized by a preference for violent exotic situations – also due to the prohibition, in the *Édit de Nantes* (1598), to represent the domestic religious wars – and by extreme reversals of emotional roles (Biet 2006; 2014; Enders 1999).

The (im)possibility of
theatrical representation
(continuation)

European observer – the journalist and the audience, identifying with her – travel along scenes where manifestations of (neo-)colonial power and African rituals are intertwined, thus reflecting a broad picture of a certain “world order” – with the Rwandese genocide as an all too rational consequence: the assimilation of racialized (non-)values in the Catholic church, the presence of the “international community”, the ghost of colonialism as represented in a portrait – an effigy – of French President François Mitterrand. This parade of accomplices ends with a requiem: the cantata of Biseseo. The whole journey, using different theatrical forms such as puppetry and masque, is accompanied by the strong ambient music of Garrett List, as a menacing voice without words. And the repetition of the trauma – including the political lament – is not pathology, it becomes, by its sheer insistence, a moral requisite in a process of mourning. The perpetrators – or their representatives: the European audience – are participating in this ceremony, and the continuous political contextualization doesn't allow these observers any escape, let alone any form of catharsis.

RUANDA REVISITED: THE LESSON OF THE GENERAL

Hans-Werner Kroesinger created with *Ruanda Revisited* (2009) a performance of a completely different kind, although he concurs with Jacques Delcuvellerie in his refusal of a fatalistic reading of the so-called tragic events. Kroesinger focuses even more on the “white side” of the events, in the first place by casting five Caucasian German actors – and a European audience. Kroesinger, specialized in “documentary theatre”, always frames non-fiction texts – documents re-arranged along non-conventional but doubtlessly “dramatic” lines – in a slightly provocative setting. In *Ruanda Revisited* five actors in conventional “bureaucratic” suits enter the stage and introduce the audience in the history of Ruanda, completely with PowerPoint-presentations, geographical maps and short filmed excerpts. They focus on the role of UNAMIR – the United Nation Mission in Ruanda – and their commander, Canadian general Roméo Dallaire. The basic text of this performance is a long interview in the television show *Frontline* of PBS, after a number of suicide attempts and other “pathetic” events in his life after the failure of his efforts. When the Dallaire-character is introduced, the actors guide the audience to another performing space, after a walk through a tunnel, a dark gallery with small pictures of the genocide on the walls: you have to come close to the photo to see the horror, or you can simply avoid the confrontation. The audience arrives in a kind of (uncomfortable) military tent, and has to sit on folding chairs. The interview text of Dallaire, together with other testimonies about the political aftermath of the Rwandese debacle, continues to serve as the dramaturgical backdrop, but the interventions of the actors become more and more direct, until they tell their atrocious stories, face to face, to individual members of the audience. Finally, the audience is redirected to the “normal” stage. In a final scene, without commentary, they look at their own empty seats, the actors are the only survivors in this theatrical void. The dialectics of Kroesinger's performance, its tension between the biased reconstruction of the events through the existential



© David Baltzer/Bildbeurhe.de

crisis of general Dallaire and the investment of this narrative in spaces provoking the spectator's gaze, is difficult to compare with the predominantly brechtian dramaturgy of Groupov's *Rwanda 94*. Groupov starts with "naked" testimony: the spectator sees the slaughter of the family before his or her eyes and is deeply touched by both the bare facts and the frankness and bravery of the witness, realizing she must have told this story over and over again. The dialectics are staged between this sheer emotionality and forms of rational analysis: Delcuvelierie's own dry reading and the precise statements and questions by a Chorus of the Dead. Empathy or identification with Bee Bee Bee might be a mechanism in *Rwanda 94*, but she continues to be the outsider, her personal drama is theatrically "instrumentalized". In contrast to Greek tragedy, where a chorus can philosophize about man and progress in front of an obvious crisis² – see Sophocles' *Antigone* – this chorus shows the procedures of an imaginary, idealized international penal court. With the character of general Dallaire Kroesinger introduces a middleman, a liminal figure, whose status is enhanced by the documentary "truth claim" (Tindemans 2013). Dallaire acquires the position of the survivor: his story makes the dry political facts digestible, but at the same the audience is aware of the "futility" of a depression – even including his suicide attempts – compared with the extent of the genocide. Thanks to the emotional impact, both in the testimony and in the professional chaos represented by the journalist, judgment is possible, even in the legal sense. But one thing never happens, not in Kroesinger's inculpatory performance or in Groupov's "pathetic" analysis: the final judgment of the accused.³

– *Rwanda Revisited*, Hans-Werner Kroesinger, 2009.

(2) The chorus in ancient tragedy embodies the precarious position of the "emancipated" Athenian citizen in the polis of the 5th century B.C.: as a character, it intervenes with (futile, even petty-bourgeois) pragmatism in the *mythos* where (half)gods are entangled in, as an autonomous scenic body, they use dithyrambic verses in their quest for a metaphysical ground under their "secularized" condition. See Meier 1988 and Vernant & Vidal-Naquet 1972.

(3) One interesting exception to the "gratuity" of documentary theatre could be the use of theatrical tools to trigger confessions in the *gacaca* courts – the popular tribunals dealing with "minor" *génocidaires*. See Breed 2008.

The (im)possibility of
theatrical representation
(continuation)

HATE RADIO: THE SITUATION

Milo Rau, Jens Dietrich and their organization “International Institute for Political Murder” (IIPM), who conceived *Hate Radio*, call their project a “situation”, not a re-enacted document. The difference is significant, since it implies a radical decontextualization of an event. This event is a broadcast of *Radio-Télévision Libre des Mille Collines* (RTLM). RTLM was the radio station, founded in 1993, that made its name by mixing “fun radio” with racist anti-Tutsi messages. IIPM reconstructs more than one hour of radio show, supposedly the last broadcast of the station from Kigali, in the beginning of July 1994, although the content of the performance is in fact a combination of earlier shows. But the general atmosphere is clear: three moderators and a DJ, a silent soldier, African music, Nirvana, Joe Dassin and extremely biased messages. Even the world news is filtered through the ideology of Hutu Power, although the selection of results from the soccer World Cup (Germany against Belgium, both former colonizers) looks more like a dramaturgical joke. The performance is dramatically pointless, the real time of the radio show is filled. But whereas this central part cannot be seen from a distanced point of view – apart from the subtitles, translating the French and the Kinyarwanda of the moderators in English and German – the framing of this “real time” situation is quite invasive. Four witnesses, three of them actually the performers in the reconstructed RTLM-radio studio, tell their story on videotape. Personal stories, the kind of testimonies Groupov used in *Rwanda 94*. The recording however changes their character: the repetition, characteristic of a live performance, doesn’t reside in the testimony, but in the re-enactment of the role in the studio. The actors-survivors re-enact and repeat, night after night, the position of the perpetrators. Even when, from an audience point of view, the illusionism is structurally different – direct testimonial truth versus indirect

re-enacted truth – the switch is self-evident. The testimonials even reinforce the suspension of disbelief during the broadcast show. A simple technical device adds to the uneasy intimacy of the setting: each spectator wears headphones, the performing space as such remains silent. The isolated audio turns the event, rather paradoxically, in a community of abhorrence – an incontrovertible experience. *Hate Radio* is a performance without any trace of fiction or metaphor, without any obvious dramaturgical interference, thus reducing the horror as mediated in *Rwanda 94* – by the presence of journalist Bee Bee Bee – and in *Ruanda Revisited* – by

– *Hate Radio*, IIPM, 2011.



© Daniel Seiffert



© Daniel Seiffert

– *Hate Radio*, IIPM, 2011.

the white “lecturers” and its demonstrative structure – to its bare facticity. This re-enacted situation competes, at a certain level, with the vicarious reality of televised news. Both staged realities – the testimony and the “situation” – have a certain “a-historicity” in common, they cut the event or the situation loose from the history of (de)colonization, although in a meaningfully different way. *Hate Radio* sketches, in a couple of slides, very shortly the antecedents of the 1994 genocide – RPF invasion, plane crash on 6 April, omnipresence of the semi-official RTLM – but the performative condition is mainly shaped by the juxtaposition of testimony and re-enactment. Even when televised news is as sketchy as *Hate Radio* in its framing of antecedents, the confrontation of horrific images with a testimony longer than a “sound bite” rarely takes place. It is precisely this use of time – the time of story-telling, the time of one hour broadcast radio – that makes the impact of this theatrical representation substantially different. In this sense, you can hardly speak of a competition between mass media and theatre, since each uses its own codes of theatricality – especially with regard to time and space. In *Rwanda 94* the document is “historicized” and “theatricalized” by its anti-tragic dramaturgy and its mixture of actual and indirect testimonies, all embedded in a narrative structure. *Ruanda Revisited* breaks up the realism of the document by the use of different spaces: a college room, a dark tunnel lightened by horrifying pictures, a white tent of some undefined NGO. And *Hate Radio* stages real time in all its insufferability. In this way, the experience comes quite close to the exhibition of the rare pictures of the gas chambers, denounced by Claude Lanzmann, defended by Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2003, 11-28). The radio studio is a weapon of mass destruction, or at least a metaphor of it.

THE MONUMENT: A HEALING PROCESS

Canadian director Jennifer H. Capraru founded the Isôko theatre in Rwanda with the goal to make an artistic contribution to the healing process in the country, and the production of *The Monument* (2010) is their first project. This explicitness marks an important difference from the (semi-)documentary theatre analyzed above. *The Monument* isn't a documentary theatre production at all. It is an adaptation of a Canadian play by Colleen Wagner, treating a traumatic and sometimes sadomasochistic encounter between a perpetrator and the mother of a victim, probably in the 1990s in former Yugoslavia, translated in Kinyarwanda and put in the Rwandan context, with only slight alterations of the basic text. Contrary to a production as *Hate Radio*, which explicitly focuses on the particularity of a factual situation, *The Monument* universalizes the genocide, even when the dramatic "incident" of this ambiguous encounter is only a fictional footnote in an orgy of mass violence. In Rwanda, where the production toured all over the country, memorials of the genocide often try to repeat, in their architecture and design, the prosaic reality of the massacres: skulls and skeletons in desecrated places, objective witnesses of the fundamental disrespect for humanity, even after the killing. *The Monument* does the opposite, it turns a traumatic confrontation into a ritual of its own kind, into a symbol of the necessity of memory, of "working through" – as LaCapra defines it: no pathological "acting out" – the experience. The confrontation turns into a process of mourning, individually and, by the nature of a representation in front of a live audience, collectively. The staging uses signs and codes to strengthen this symbolic aspect of the play: little candles burning, displayed in a circle around the actual performing space, suggest a connection with Jewish rituals, the presence of dead victims in silent characters refers to the acceptance of ghosts in Rwandese culture. The audience sits around this circular "stage", whereas the ghosts appear from the liminal corridor between spectators and performers. An idea of (passive) participation in the ritual is installed, and – according to Capraru's own observations – the Rwandese audience also interprets the performance in this way, although not uncritically. In its atmosphere, the performance walks the thin line between mourning and melancholia, especially as the "monument" of the title takes shape in the "transformed" body of the perpetrator. Even when the story accepts the reality of the killings now worked through in this encounter, it is hard to be sure whether the dead girls are an objective loss or a mythicized absence. In this sense, the production thematizes, although in an abstract form, the political over-determination of the genocide: it makes the "holes" in the Rwandese society, both on a local as on a national level, visible, but without the possibility to sublimate it in political capital, as the Kagame regime tries to do the past twenty years. Objectifying the loss in acts and objects of memorialization is tricky. *The Monument* treats exactly this remarkable aspect of the societal mourning process in contemporary Rwanda: the official reconciliation, the ideological redefinition of "forgiveness", as expressed in the amazement of observers such as Philip Gourevitch (1998, 312-212, quoting Rwandan president



© Tomáš Žilka

– *The Monument*,
Coleen Wagner/Jennifer
H. Capraru, 2010. Jaqueline
Umubeyi (Mejra) and
Solange Umuhire (Ana).

Paul Kagame). Director Capraru notes that the audience, especially in rural venues, criticizes the ritual form of the performance, compared to their direct, undecorated experience of the massacres *and* their (political) memorialization. Ritual, as a collective experience which transforms the structure of this mourning society and, has no place in the national “working through” of the genocide, unless you consider the official recuperation by the memory culture of the regime as a ritual as well: but that comes closer to brainwashing. In spite of this reservation, the Rwandese audience connects to the existential fundamentals of *The Monument*, such as the predatory nature of the mother-daughter relationship. And this is the explicit objective of the work of Jennifer H. Capraru and the *Isôko*; they call it “applied theatre”, in order to help rebuild a shattered civil society (Capraru 2009).

CONCLUSION

Dramatic or dramatized representation of the Rwandan genocide is of course no privilege of the theatre. Docudramas such as *Hotel Rwanda* and *Shooting Dogs* represent the courageous but sometimes futile attempts to save at least those who sought refuge in isolated sanctuaries: a hotel, a school. This type of representation is generally situated on the level of compassion, its dramaturgy takes the mechanisms of identification for granted. They try to catch the horror within an individualized framework, but they rarely deal with the societal trauma of Rwanda and the Rwandese population that survived. A lot of journalism follows the same pattern, starting

The (im)possibility of
theatrical representation
(continuation)

with Philip Gourevitch's award-winning *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed with Our Families*. The subtitle is typical: *Stories from Rwanda*. A provocative political statement such as *Complices de l'inavouable. La France au Rwanda*, by Patrick de Saint-Exupéry (2009) – he points at the alleged complicity of the French political class with Hutu Power, before, during and after the genocide – stages his story, quite pathetically as it happens. The author tells the story of the implication of President François Mitterrand as a fictive revisit of crucial locations in Rwanda and France, accompanied by former Foreign Minister Dominique de Villepin. He confronts him with what he describes as the trauma of French decolonization, Rwanda being the repetition of the loss of Indochina and Algeria. Gourevitch wrote an independent Hollywood script; de Saint-Exupéry imitates the *tragédie classique*, Racine's *Britannicus* perhaps.

The possible strength of the theatrical productions I reflected upon is their common attempt to deal with trauma, mourning and healing as a collective process. Even the deliberately “situational” production *Hate Radio* participates in a discourse of historical qualification of a horrific event which, like the Holocaust, made witnessing impossible.⁴ These dramatizations, all dealing with the question of the position of the audience in a very conscious way, do not consider the individual story as a reliable repetition of the events. The individual story can trigger the analysis, but cannot bring it to an end, not even a provisional one. In these productions, direct, recorded or vicarious testimonies are the starting point for a more or less violent theatrical process of “naming names” (*Rwanda 94*), of revisiting historical and actual accountabilities (*Ruanda Revisited*), of exposing the “structure of desire” in the perpetrators (*Hate Radio*) or the ambiguities of healing (*The Monument*). In a completely different way as the early Modern tragedy did, they juxtapose themselves next to the framed accounts of mass media – mainstream journalism and docudrama alike. They challenge their veracity, their historical parameters, their almost doctrinaire balances between individual and collective pathos. In *The Monument* director Jennifer H. Capraru explains the objectives of her work in contemporary Rwandese society, whereas the other productions, primarily aimed at European audiences, do not speculate openly about their intended effects. But nevertheless, they are part of the general need of representation, not only of individual stories, but of societal processes, a need to deal with the impending cultural traumas our fragmented societies are suffering from. A genocide as an argument *ex absurdo*. ■

(4) In the specific sense of “impossible witnessing” as suggested by Shoshana Felman, i.e. the impossibility to witness from the inside, because the inside equals death: she reaches this conclusion in her analysis of Claude Lanzmann's *Shoah* (Felman 1992, 231).

WORKS CITED

- Agamben, Giorgio, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York: Zone Books, 2002.
- Biet, Christian (ed.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris: Robert Laffont, 2006.
- –, ‘Les leçons de l’Édit de Nantes ou les théâtres de la catastrophe (XVI^e-XVII^e siècles vs XX^e-XXI^e siècles)’, *Témoigner entre histoire et mémoire* 117, 2014, 82-92, <http://temoigner.revues.org/752> (accessed 21 September 2015).

- Breed, Ananda, 'Performing the Nation. Theatre in Post-Genocide Rwanda', *The Drama Review*, 2008, 32-49.
- Capraru, Jennifer H., 'Memory, Memorial and The Monument: Contested Memories in Rwanda, a Field Report', *alt.theatre – cultural diversity and the stage* 6 (3), 2009, 15-22.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1996.
- de Saint-Exupéry, Patrick, *Complices de l'Inavouable. La France au Rwanda*, Paris: Édition des Arènes, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- Enders, Jody, *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Felman, Shoshana & Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York & London: Routledge, 1992.
- Gourevitch, Philip, *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families. Stories from Rwanda*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Groupov, *Rwanda 94*, Paris: Éditions Théâtrales, 2002.
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Leys, Ruth, *Trauma. A Genealogy*, Chicago & London: University of Chicago Press, 2000.
- Meier, Christian, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München: C.H. Beck, 1988.
- Neveux, Olivier, "Les noms qui sauvent". Une opposition militante à l'idéologie du tragique (à partir de Rwanda 1994 du Groupov) in Christian Biet, Paul Vanden Berghe & Karel Vanhaesebrouck (eds), *Œdipe contemporain? Tragédie, tragique, politique*, Paris: L'Entretemps, 2007, 241-256.
- Tindemans, Klaas, 'Regard et réalité. Le spectateur du théâtre documentaire', *théâtre/public* 208, 2013, 34-37.
- van Gelder, Elles, 'Hutu trekt sprint aan voor Tutsi', *DS Weekblad*, 18 February 2012, 50-55.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Tome I*, Paris: François Maspero, 1972.

Dorcy Rugamba

→ Interview door
Christian Biet

Dorcy Rugamba is regisseur, auteur en acteur. Hij studeerde aan het Luikse conservatorium, waar hij een eerste prijs in dramatische kunsten behaalde. In 1999 was hij coauteur van *Rwanda 94*, een zes uur durende voorstelling over de volkerenmoord op de Tutsi's in Rwanda (vgl. Weyssow 2014, 15); het stuk werd voor het eerst opgevoerd op het festival van Avignon door het Belgische gezelschap Groupov, in een regie van Jacques Delcuvellerie. Het ging op wereldtournee en werd in 2001 bekroond met de prijs voor het beste Belgische stuk en in 2002 met de Franse *Prix de la Critique*. Op initiatief van Dorcy Rugamba werd in 2001 het Rwandese kunstenaarscollectief Urwintore opgericht om de podiumkunsten in Rwanda te stimuleren en de uitwisseling tussen Rwandese en buitenlandse kunstenaars te bevorderen. In 2004 werd Dorcy Rugamba door Peter Brook gevraagd om Amkoulel te vertolken in *Tierno Bokar*, een vrije bewerking van *Vie et enseignement de Tierno Bokar: Le sage de Bandiagara*, een boek van Amadou Hampâté Ba. In 2005 publiceerde hij *Marengo* (Rugamba 2005) waarin hij de laatste dagen van zijn familie in Rwanda beschreef. Datzelfde jaar bewerkte en regisseerde hij *L'instruction (Die Ermittlung)* van Peter Weiss, dat hij achtereenvolgens bracht op het Festival Émulation in Luik, in Bouffes du Nord (Parijs), het Young Vic Theatre (Londen), het Chicago Shakespeare Theater (Chicago), het Kasser Theater (New Jersey), de Bankart Studio (Yokohama), op de Récrcéâtrales (Burkina Faso) en ook herhaaldelijk in Rwanda, meer bepaald in Butare en Kigali. In 2007 schreef hij en acteerde hij in *Bloody Niggers*, in een regie van Jacques Delcuvellerie en in coproductie met het Théâtre National en het Festival de Liège.

Is het correct dat alles voor u begon met *Rwanda 1994*?

Dorcy Rugamba: Nee, helemaal niet. Ik begon al heel jong met podiumkunsten in Rwanda, samen met mijn vader Cyprien Rugamba, en in 1992 richtte ik mijn eigen gezelschap Isango op. Waar ik met *Rwanda 1994* echt aan begon, was theater over misdaden tegen de mensheid. *Rwanda 1994* kwam vlak na de volkerenmoord tot stand, toen daar nog nauwelijks over werd gesproken. Het enige wat een Europeaan erover kon vernemen, was wat er in de media, vooral televisie, werd verteld, namelijk een vluchtig verhaal vol gemakzuchtige clichés. We maakten *Rwanda 1994* omdat we vaststelden dat de kennis over de gebeurtenissen ontoereikend was, en dat ging ook op voor mezelf, nota bene een Rwandees. Via het stuk ging ik beseffen dat een groot deel van die recente geschiedenis me was ontgaan, van de eerste kolonisering (de komst van de Duitsers in 1894, daarna de Belgische voogdij en ten slotte het Franse neokolonialisme) tot de volkerenmoord honderd jaar later.

De emotionele impact van de *Cantate* is helemaal anders als ze los van *Rwanda 1994* wordt gebracht, en je er niet eerst vier uur bent op voorbereid. Dat lijkt evident, maar je kunt nog verder gaan en stellen dat het stuk ook zonder de *Cantate* kan bestaan.

D.R.: Het gaat om twee verschillende momenten. Het publiek van vandaag is niet hetzelfde als vijftien jaar geleden. *Rwanda 1994* ging in première kort na de volkerenmoord; niet alleen waren de mensen slecht ingelicht, maar de realiteit zelf van de volkerenmoord werd in twijfel getrokken en zelfs ontkend, zowel in de media als via officiële, diplomatieke kanalen. Op dat ogenblik moest je bewijzen dat de volkerenmoord werkelijk had plaatsgevonden – een volkerenmoord en geen oorlogsmisdaad of burgeroorlog of stammenoorlog, zoals bepaalde media lieten verstaan. Tegenwoordig is die erkenning een feit, de volkerenmoord is door internationale gerechtshoven aangetoond en wordt nu officieel erkend door de Verenigde Naties. Ze is bewezen, al bestaan er inderdaad nog altijd revisionistische groepen die waarschijnlijk nooit zullen bijdraaien. Ondanks die revisionisten behoort de erkenning van de Rwandese volkerenmoord op de Tutsi's voortaan tot het publieke domein; ze maakt integraal deel uit van de algemene kennis. Op basis van die kennis kan het huidige publiek de *Cantate* dus apart beoordelen, zonder de andere, voorafgaande delen van het stuk.

Hoe zou u de emotie die u nastreeft omschrijven?

D.R.: De *Cantate* is van een onmiskenbare lyrische schoonheid. Het is een knap geschreven werk, zowel door de mooie tekst als door de muziek van Garret List, vertolkt door instrumenten en vrouwenstemmen. Maar het zou simplistisch zijn om het alleen als een muzikaal meesterwerk te zien. Het is geen prachtig doodskleed waarin we op vormelijke wijze de doden wikkelen. Het is ook een episch gedicht, niet alleen over de doodsstrijd van de slachtoffers van de twee Bisesero's, maar ook over de moed van die in het nauw gedreven mannen en vrouwen, die zich alleen met hun handen konden verdedigen en besloten om de rangen te sluiten en de strijd aan te gaan. De *Cantate* is bijna de oorlogsmisdaad van de Basesero-volksstam. Als zodanig speelt ze een belangrijke rol in de hele opbouw van het stuk, want een van de risico's bij het opvoeren van een volkerenmoord is dat je de slachtoffers voorstelt als lammeren die zich gewillig naar de slachtbank laten leiden. Het motto van *Rwanda 94* is 'een symbolische schadeloosstelling van de doden ten voordele van de levenden'.



Dorcy Rugamba
(vervolg)

Die symbolische dimensie is voor de overlevenden natuurlijk belangrijk. Want als ze aan de verschrikking zijn ontsnapt moeten ze niet alleen trachten om weer gezond te worden en een menswaardig leven te gaan leiden, maar hebben ze ook moreel en symbolisch eerherstel nodig. De *Cantate* is een waardig verhaal, zoals er ook waardige beelden van de volkerenmoord bestaan, in tegenstelling tot de campagnes van hulporganisaties waarin de nadruk op ellende ligt. Bij waardige beelden denk ik bijvoorbeeld aan *Les hommes debout* van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Bruce Clarke (vgl. Korman 2014, 186).

Een van de verdiensten van de *Cantate* houdt verband met de vertolking. De tekst wordt door een koor gebracht, waarvan de meeste leden geen Rwandezen zijn, maar Europeanen. Ze geven nochtans gestalte aan de slachtoffers en drukken zich in hun naam uit, in de eerste persoon enkelvoud. Ze zeggen: 'Op deze dag bevond ik me op gene plek op de Muyira-heuvel.' Het gaat hier dus niet om een realistische theaterconventie. Zo kun je het drama universeel maken; het wordt letterlijk een misdaad tegen de mensheid.

Als u documentair theater maakt of een ander soort theater, bijvoorbeeld *Bloody Niggers*, wat onthoudt u dan van uw *Rwanda 1994*-ervaring?

D.R.: Precies dat kooraspect. Een koor is een collectief dat zich uitdrukt. Een volkerenmoord treft de gemeenschap, het is een misdaad waarbij miljoenen mensen omkomen. Ze overstijgt het drama van één mens en net op dat moment verschijnt het koor, althans in een opvoering op de planken.

Het komt er dus op neer, om te vermijden dat je een nummer bent dat zal worden afgeslacht, dat je je niet als individu moet verzetten, maar als onderdeel van een koor, dat wil zeggen als onderdeel van een systeem dat zich verzet door zijn structuur zelf. Dat doet me denken aan de keuzes die Primo Levi maakt in de toneelbewerking van *Is dit een mens* (Levi 2007). Hoe reconstrueerde u die koorvorm, hoe voerde u hem op, met welke tekst?

D.R.: De koorvorm haalde ik weer boven toen ik *L'instruction* van Peter Weiss ensceneerde. Ik koos voor Weiss' stuk toen in Rwanda de *gacaca*-rechtbanken van start gingen. De *gacaca* zijn Rwandese volksrechtbanken die tien jaar na de volkerenmoord werden opgezet om de gevangenen te ontlasten.

Bijzonder aan de *gacaca*-rechtbanken is dat ze worden georganiseerd op de plek van de misdaad en dat alle plaatselijke bewoners worden uitgenodigd om eraan deel te nemen. De rechters zijn door de gemeenschap gekozen burgers, en de getuigen en beklaagden drukken zich ongekunsteld uit, zonder de filter van een jurist. Het is het ene woord tegen het andere, in het bijzijn van de jury en de verzamelde bewoners. Toen ik een *gacaca*-proces bijwoonde, werd ik meteen getroffen door het feit dat iedereen erbij betrokken was. Slachtoffers, beklaagden, getuigen, alle bewoners werden opgeroepen om hun zeg te doen over de feiten, om moreel onbesproken personen uit te kiezen voor de rechtspraak. In die grote santenkraam en dat vrijuit spreken zag ik de mogelijkheid van een soort theater. Er speelde zich

daar een collectief drama af, waarbij slachtoffers, beulen, getuigen, beëdigden en het gerechtshof zich in hetzelfde koor bevonden; dat alles gaf uitdrukking aan het drama van de Rwandese natie. In Butare bijvoorbeeld vonden de *gacaca* op woensdag plaats. Op de andere dagen van de week gedroegen de mensen zich allemaal op dezelfde manier, hielden zich met dezelfde zaken bezig en vertoonden hetzelfde gedrag, zonder dat je een onderscheid kon maken tussen wie zich op de dag van het proces in de beklagdenbank zou bevinden, wie lid zou zijn van het hof en wie door een getuige zou worden beschuldigd. Het ging dus om een collectief met een eigen identiteit, die op het moment van het proces door de koorvorm in verschillende stemmen werd opgedeeld. En in die opdeling kwam de volkerenmoord net in zijn volledige dimensie tot uiting. In toneeltermen kon niets het collectieve drama van de Rwandese natie beter weergeven dan dit opbrekende koor tijdens de *gacaca*.

De reden waarom ik voor *L'instruction* koos, is omdat Peter Weiss' documentaire stuk ook over een nationaal drama gaat, meer bepaald over het proces in Frankfurt uit 1964. Dat was het eerste proces waarbij een Duitse rechtbank Duitsers berechtte voor misdaden die tegen andere Duitsers waren gepleegd. Onder de beklagden en slachtoffers bevonden zich natuurlijk nog andere nationaliteiten, maar toch was het opvallend dat een land de confrontatie met zichzelf aanging. Daarin zag ik een mogelijk verband met Rwanda.

Er was nog een andere reden waarom ik voor *L'instruction* koos, en dan vooral met Rwandese acteurs. Ik herinnerde me dat ik, voor de Rwandese volkerenmoord, verschillende producties over de Joodse volkerenmoord had gezien en dat die me op geen enkel moment hadden geraakt. Om het schematisch voor te stellen, voor mij ging het om een verhaal dat zich onder blanke Europeanen afspeelt, iets wat in Afrika nooit kon gebeuren. En aan die afstandelijke visie bleef ik vasthouden, ook tijdens de vier jaar voor de volkerenmoord, van 1990 tot 1994. Gedurende die jaren ging het openlijk racistische vertoog van de Hutu Power-beweging meer en meer op de naziretoriek lijken en de pogroms in het land werden steeds talrijker. Ik verbleef toen aan de National University of Rwanda in Butare, maar op geen enkel moment werd er een verband gelegd tussen onze eigen situatie en wat zich in de jaren dertig in Europa had afgespeeld, met als eindpunt de volkerenmoord op Joden en Roma.

Zou het kunnen dat jullie door het uitzonderlijke karakter van de Joodse volkerenmoord niet zagen wat jullie te wachten stond?

D.R.: In de wijze waarop het mij werd voorgesteld woog de context veel meer door dan het misdadige mechanisme van de volkerenmoord zelf, en dat zorgde voor afstand. Op die manier werd het moeilijker om de volkerenmoord te begrijpen als een politiek project, als een ideologische misdaad. Vooral de beulen zagen er uit als heel andere mensen, alsof volkerenmoord een typisch Duitse misdaad was. Daardoor kwam ik op het idee de volkerenmoord op niet-naturalistische wijze op te voeren, dat leek me boeiend. Ik vond dat je zo meer licht kon werpen op de volkerenmoord als politiek project en als ideologische misdaad. Daarom zijn alle acteurs in de productie Rwandezes, hoewel ze Europese personages vertolken. De vertolker bevindt

Dorcy Rugamba
(vervolg)

zich hier natuurlijk in een toestand van vervreemding. Hij is iemand die een verhaal vertelt. De toeschouwer ziet geen Duitser en ook geen typische Afrikaan. Het personage zit niet vast aan een etnische identiteit.

Is het correct dat in het stuk alle acteurs op één na onderling verwisselbare rollen spelen?

D.R.: Precies, allemaal op één na. Om de nadruk te leggen op de collectieve dimensie van het drama, maar ook om andere redenen bleek het noodzakelijk om de tekst aan te passen, met een vorm die dichter bij de antieke tragedie lag en met een koor en koorleider. Het lezen van Peter Weiss' oorspronkelijke tekst neemt vijf uur in beslag. Het is een *verbatim*-stuk dat Weiss in elf secties verdeelde, in een structuur die teruggaat op het *Inferno* van Dante. De tekst wordt steeds gruwelijker en we zijn getuige van de opeenvolgende vernietigingsmethoden die de SS in Auschwitz uitprobeerde; bij elke stap gaat het steeds extremer, alsof we afdalen in de hel, tot en met de *Endlösung*. Het werk van Dante mag in Europa dan bekend zijn, in Rwanda is het dat niet. Op vormelijk vlak moesten we iets anders vinden, iets dat verwant was aan de plaatselijke toneelpraktijk. Om de tekst in te korten hanteerden we ook een ander criterium. Voor veel getuigen op het proces in Frankfurt in 1964 was het de eerste maal dat ze vertelden wat hen was overkomen. De publieke opinie had geen flauw idee van wat er zich werkelijk in de vernietigingskampen had afgespeeld. Bovendien bulkt Weiss' stuk van de precieze details, als in een regelrecht juridisch onderzoek, in die mate dat de toeschouwer aan het eind van het stuk niet de minste twijfel meer heeft over de realiteit van de volkerenmoord. De lange tekst was uitgerekend op dat historische moment van belang, omdat hij het bewijs van de volkerenmoord leverde via de uitspraken van moordenaars, slachtoffers en eersterangs getuigen zoals leden van het *Sonderkommando*. Twintig jaar na de volkerenmoord was die vermenging van stemmen cruciaal, maar vandaag liggen de zaken anders. Het publiek dat komt kijken naar een opvoering van Weiss' *L'instruction* weet dat er een volkerenmoord heeft plaatsgevonden, je hoeft geen bewijsmateriaal meer aan te voeren. Maar, en op dit vlak bleek een bewerking noodzakelijk, hoe meer mensen feitenkennis hebben van de volkerenmoord op de Joden, hoe minder ze er empirische kennis van hebben. En dus hoe minder mensen daadwerkelijk beseffen wat een volkerenmoord inhoudt, wat voor een misdaad het is en waarin ze van andere moorden verschilt. We waren dus vastbesloten om de kijker met de bewerking en de regie te informeren over de aard van de misdaad. Via de woorden van kampoverlevenden wilden we te verstaan geven wat een daad van vernietiging inhoudt en het publiek met de woorden van de beklagden in de rechtszaal duidelijk maken waar een ideologische misdaad op slaat. Hoe verklaart de moordenaar zijn daad, hoe rechtvaardigt hij die op zijn manier? Zo krijg je zicht op de misdaad. De acteurs vermijden een botte geweldenaar te maken van de misdadiger, of hem karikaturaal voor te stellen. Misschien is hij wel een goede huisvader, wie weet? Wat ons boeit, is wat er in zijn hoofd omgaat, wat zijn gedrag motiveert en wat we daaruit kunnen leren...



© Lou Hérlion

– *Bloody Niggers*,
Groupov, 2007.

Indrukwekkend aan het stuk is dat u de vraag naar wat er in het hoofd van de beulen omgaat naar de slachtoffers verlegt. Hoe kreeg dit vorm in het schrijven en de regie?

D.R.: Dankzij het juridische onderzoek ontsnappen we aan een manier van schrijven en een regie waardoor het geheel zou gaan lijken op een plechtstatige mis waarin de misdaad op morele gronden wordt veroordeeld. Via het onderzoek kunnen we alle partijen aan het woord laten. Ik tracht me altijd in de positie van de toeschouwer te verplaatsen en stel mezelf de vraag: als iemand me de les zou lezen, zou ik dat aanvaarden of niet? Het is belangrijk dat de toeschouwers tijdens de kijkervaring hun oordeelsvermogen kunnen aanspreken. Onder Weiss' beklagden bevindt zich een verdachte, Starck, die op het moment van de feiten nog heel jong was, een SS'er afkomstig uit de *Hitlerjugend*. In het kamp hield Starck zich onder meer bezig met het selecteren van de gedetineerden op het perron waar de treinen aankwamen; hij verdeelde hen in drie categorieën, namelijk gevangenen van gemeen recht, politieke en raciale gevangenen. Op de vraag van de rechter: 'Vond u het normaal om vrouwen en kinderen naar de gaskamers te sturen?', antwoordt Starck: 'Ja. Er gold toen een principe van gedeelde rassenverantwoordelijkheid.' Met die repliek van de moordenaar krijgt de toeschouwer een beter begrip van de afgrijselijke misdaad dan met de simpele formulering 'nooit meer', want ze werpt niet alleen licht op de misdaad en de uitvoerder ervan, maar ook op de ideologie waarvan hij zich bedient.

In mijn stuk *Bloody Niggers* wilde ik ook dat aspect aanpakken. Ik wilde weg van het jaar 1994 in Rwanda, ik wilde een genealogie van de volkerenmoord opstellen. Welke weg legden we als mensheid af om hier uit te komen? Daartoe bracht ik verschillende misdaden tegen de mensheid weer onder de aandacht van het publiek, maar dat is niet voldoende. Wat ze in een nieuw daglicht plaatst, is de manier waarop

Dorcy Rugamba
(vervolg)

hun daders ze rechtvaardigen. Je kunt bijvoorbeeld documentaires bekijken over de kolonisatie en je informeren over de vaak volledige uitroeiing van volkeren – bijvoorbeeld de Tasmaniërs in de negentiende eeuw – en daardoor tot tranen toe bewogen worden, maar je begrijpt er pas werkelijk de gruwelijke dimensie van als je ontdekt hoe wijdverspreid de rechtvaardiging van die misdaden wel was. Het project werd immers ondersteund, niet door notoire ideologische racisten als Gobineau, maar door erkende en eerbiedwaardige humanistische filosofen, kerkleiders, rechtsgeleerden en wetenschappers. Via hun woorden en door het project zelf komt het buitensporige, totalitaire karakter van het koloniale imperialisme tot uiting.

Van de Rwandese volkerenmoord en de volkerenmoord op de Europese Joden stapt u inderdaad over op het kolonialisme en recentelijk gaf u in een commentaar op *Exhibit B* ook uw kijk op de slavenhandel. Is er in dat geval volgens u sprake van volkerenmoord? En kan slavenhandel op de planken worden gebracht?

D.R.: In *Bloody Niggers* wijdde ik een heel hoofdstuk aan de handel in zwarte slaven en de driehoekshandel, die ik op één lijn stel met volkerenmoord. Want de trans-Atlantische slavenhandel verschilt van alle andere vormen van slavernij en lijfeigenschap die ooit op aarde hebben bestaan of nog bestaan. Het verschil zit opnieuw in de ideologie. In andere perioden en contreien was de slaaf een gevangene, iemand wiens vrijheid was afgenomen, maar een menselijk wezen. In de Amerikaanse koloniën werd dat menselijk statuut juridisch aangevochten in wetteksten, door wetenschappers die daarvan het bewijs trachtten te leveren, door theologen die verordenden dat de slaaf geen ziel heeft enzovoort. Concreet werd de slaaf als vee behandeld, zowel in de feiten als principieel. *‘L’esclave est un bien meuble’* (een slaaf is een goed meubelstuk) stelde artikel 44 van de *Code noir*. Het is een daad van vernietiging, waarvan de ideologische betekenis niet tot de plantages beperkt bleef en waardoor alle zwarten werden uitgesloten. Dat is natuurlijk gevoelige materie voor het theater, want zoals alle misdaden tegen de mensheid heeft de slavenhandel een spectaculaire dimensie waar je verstomd van kunt staan. Als je dat op de planken brengt, wordt het risico heel groot dat het een spektakelstuk wordt en dat de toeschouwer tegen heug en meug tot een voyeur wordt gemaakt. Naar mijn bescheiden mening is dat de valstrik waar *Exhibit B* is ingelopen.

Precies, hoe verhoudt u zich tot de conventionele toneelvormen zoals die met name nog altijd in een aantal Franse stukken worden gehanteerd?

D.R.: Ik heb niets tegen dramatische conventies, al vind ik dat je vormelijke aspecten steeds opnieuw moet uitvinden. Ik denk echt aan het publiek, wat kunnen we hun voorstellen om geweld te begrijpen? Als je hen alleen maar gevechten en liters hemoglobine laat zien, dan ga je ervan uit dat ze geweld slechts via de meest elementaire middelen kunnen benaderen, terwijl het natuurlijk veel complexer is.

Kan je via beelden geen heftige reactie uitlokken, niet om de toeschouwer te ontstellen maar om aan te zetten tot reflectie? Ik denk met name aan het bloederige beeld van een

beul in actie. Anders gezegd, is de voyeur, die misschien zelfs een zeker plezier ervaart, werkelijk niet in staat om na te denken?

D.R.: Moeilijk te zeggen of je al dan niet zulke beelden moet tonen. De kunst van het opvoeren is een complex proces. Ik vraag me niet af wat ik mag tonen en wat niet, maar wel hoe ik dat kan doen, op welke manier, met welke middelen. Stel dat ik bijvoorbeeld besluit een verkrachtingsscène te ensceneren, iets wat in grootschalige misdaden vaak voorkomt. A priori is daar niets verkeerd mee. Maar als ik besluit om die verkrachtingsscène via de regie volop te erotiseren, dan zorg ik ervoor dat de toeschouwer het slachtoffer met dezelfde blik bekijkt als de verkrachter. Dat wil zeggen dat ik welwillend sta tegenover de misdaad, dat ik me verlustig in een daad die ik zogenaamd veroordeel. In dat geval zouden de slachtoffers zich dus met recht en rede vernederd kunnen voelen en de voorstelling als verachtelijk afdoen. Daar gaat het eigenlijk om. Als ik mezelf toesta om gewelddadige beelden te tonen, moet ik dan gebruik maken van dit soort prikkels? Het is een esthetische kwestie, en over esthetica kun je niet in absolute bewoordingen praten.

Laatste vraag: is het de taak van theater om de mechanismen van historische gebeurtenissen te onthullen en er emotie aan toe te voegen?

D.R.: Ja, natuurlijk, er moet emotie aan te pas komen. In elk geval moet theater ook zintuiglijk zijn, er moeten meer dan alleen intellectuele stimuli zijn. Je moet de toeschouwer dus trachten te vangen via de verschillende *doors of perception*. Theater is geen lezing, je kunt je niet tot een toespraak beperken. Theater is een ervaring, dat is echt fundamenteel voor mij. Theater moet de mechanismen achter de gebeurtenissen onthullen. Welke factoren beslissen nu precies of een bevolking ergens in meegaat? ■

Vertaling: Gorik de Henau

BIBLIOGRAFIE

- Rémi Korman, 'The Arts and the Representation of the Genocide of the Tutsi in Rwanda', *Getuigen. Tussen geschiedenis en herinnering* 119, 2014, 184-186.
- Primo Levi, *Is dit een mens*, vertaald uit het Italiaans door Frida De Matteis-Vogels, Amsterdam: Meulenhoff, 2007.
- Dorcy Ingeli Rugamba, *Marembo*, Parijs: Da Ti M'Beti, 2005.
- Daniel Weyssow, 'Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts', *Témoigner entre histoire et mémoire* 117, 2014.

Remembering scenes of violence

Stylization and abstraction of violence on stage

→ Emma Willis,
The University of Auckland

This essay will address the aesthetic and ethical tensions of representing violence on stage from both artistic and scholarly perspectives. Since 2006, beside my work as an academic, I have collaborated as a dramaturge and co-director with choreographer Malia Johnston. Together we have created three dancetheatre works, *Dark Tourists* (2007-8), *body / fight / time* (2011), and *Amanimal* (2013). *Dark Tourists* was inspired by the term “dark tourism”, coined by tourism scholars Malcolm Foley and John Lennon to describe the tourist practice of visiting sites of atrocity and disaster (Lennon & Foley 2000). At an aesthetic level, Malia and I were interested in how memorial sites employ affective strategies in order to enable tourists to “feel” the force of the past. *Dark Tourists* featured two layers: one that showed individuals struggling in the aftermath of an un-named disaster, and another that showed dark tourists who followed in its wake.

body / fight / time employed the motif of the body and its shadow to explore violence at a more abstract level. The ensemble performance used physical conflict as the basis for the work’s choreography, which featured movement patterns abstracted from gestures of fighting: kicking, striking, jumping, evading and so on. The work’s scenes collapsed the distinction between inner and outer violence and explored the interconnectedness of violence *ethoi* between individuals and groups.

Amanimal featured two men fighting for survival in a precarious environment. The absurd action was structured by repetitive ritualistic “killings” of one performer by another. Alternating between choreography, theatrical action and song, the intimate work used intense physicality to examine relationships of extremity.

I have chosen these performances for discussion not because they are exemplary works of art (such judgments are best left to others and reviews of each work are easily accessible) but because they allow me to articulate a set of responses to the theoretical concerns contained in this issue that are grounded in artistic practice. What has motivated these works, collaborative in nature, is not the pursuit of philosophical arguments so much as a broader interest in the nature of human relationships, from which ethical and political implications follow. I hope that by bringing these two different frames of enquiry together – scholarly and artistic – each may helpfully inform the other.

Dark Tourists, *body/fight/time* and *Amanimal* are selected in particular for their stylized approach to representing violence on stage. Their aesthetic strategies are distinct from either “in yer face” theatre that aims to shock audiences with violent content (a term that arose in the 1990s in response to a wave of confrontational British playwriting that incorporated graphic violence), or performance art that seeks to incorporate the real. Nor do these works depict historical violence but instead deal with the role of violence in everyday social life at a more abstract level. I wish to consider the meanings and affects generated by such theatrical abstraction of representations of violence, and to consider what theatre and dance in particular are able to uniquely offer to the task of representing violence. To do so I will reflect on a series of scenes from each of the pieces to consider how theatre, exploiting the stage as a virtual space, is able to simultaneously stage multiple temporalities. Upon this stage representations of violence can be imagined, enacted and remembered at the same time. Unbounded by the conventions of linear dramaturgy, experimental performance is particularly adept at such temporal dramatic manipulation. In what follows, and drawing upon my own work, I wish to provide a series of examples that illustrate the manner in which live performance is able to set violence *beside itself* through complex compositions of time and action.

SHADOWS AND FORM

Theatre has long been associated with shadows, most notably by Plato in his parable of the cave. Plato’s critique relies upon a firm division of appearance and reality, and presumes the inability of ordinary people to distinguish between the two: shadows deceive us and, in so doing, diminish us. The binary distinction between appearance and reality is much more complicated in practice however – fictive representation is always haunted by the real, whilst the real can never escape the shadow of the aesthetic context. Depictions of historical violence on stage, for example, are always haunted by the absences they denote – that of the real protagonists of historical violence. Similarly, performances that incorporate real violence – such as Chris Burden’s *Shoot* (1971), in which the performance artist was shot in the arm – complicate what we understand as the real by dissolving the boundary between the aesthetic and non-aesthetic act. The performances that I discuss in this essay neither enacted real violence nor attempted a violent verisimilitude. Instead their artistic strategies were grounded in abstractions of violence. I wish to frame these abstractions as shadows to real-world violence and to consider the force that such shadows possess in and of themselves.

To begin with it is worth making note of the working methods by which these performances were constructed. Each work was devised in collaboration between the performers and the artistic project leaders (choreographer Malia Johnston, co-director/dramaturge Emma Willis, musician Eden Mulholland and videographer Rowan Pierce). Raw material was derived from processes of improvisation in which performers were given provocations based on the images or themes of the work

Remembering scenes
of violence:
stylization and abstraction
of violence on stage
(continuation)

and asked to generate personal movement-based, musical or textual responses. Such tasks could take a variety of forms. For example, in *Dark Tourists* performers were asked to improvise with old shoes and coats, exploring what meaning they could make from the objects through choreographic gestures. In *body / fight / time* performers had to construct a fight sequence with a partner, and then extract their own movements and transform these into a solo. In *Amanimal*, performers were asked to write monologue material on the subject of survival. The artistic approach to addressing each of the given themes was oblique, honoring the methodology of artists such as German choreographer Pina Bausch, who talks about maintaining distance between the original idea or impulse, and its analysis or explanation: “I always have this feeling that I must protect it. I must talk around it so that it remains untouched, at least to being with. Basically I want the group to use their imagination.” (Servos & Weigelt 1984, 230) Such an approach preserves the space of the inarticulate – the not yet-formed thought or movement. At best, such improvisational methodologies carry over into the work from creation and rehearsal a fusion of the realms of dreaming and doing, of shadows and form.

This care to protect the “unspoken”, which informed our methods of creation, was also central to the thematic concerns of the works related to violence. The significance of the interrelation of theatrical method, form and subject matter has been widely explored in scholarship concerned with theatrical depictions of violence that is deemed “unknowable”. Claude Schumacher, for example, in writing of theatrical representations of the Holocaust suggests that such plays should offer no comfort and advance no solution but instead “[leave] the spectator perplexed, wanting to know more although convinced that no knowledge can ever cure him of his perplexity” (Schumacher 1998, 8). The working methods briefly described above left open

_body / fight / time,
Wellington, 2011.
The dancers confront
their shadows.



© Philip Merry

interpretive space for both performers and audience members. Violence haunted the performers but was seldom directly shown. Instead the works explored the gap *between* the effects of violence and its representation.

When representations of violence are deconstructed in such a way, the effect is that violence is set beside itself – it is doubled, or shadowed. In *body / fight / time* the externalization of inner conflict and intra-group conflict had the effect of producing a landscape haunted by shadows. These shadows had a meta-theatrical quality to them in the sense that Alice Rayner describes theatre as an especially haunted medium where shadows are integral to its meaning-making processes. Her study of the significance of ghosts to the very constitution of the theatrical event provides a complex and layered account of the duality and doubleness that marks performance – its “is” and “is not” status, which she usefully describes as “a kind of stereoptic double vision that sees thing an no-thing at once” (Rayner 2006, xxiv). At issue, she writes, “is the refusal in the deep sense of theatre to consent to the idea that invisible, immaterial, or abstract forces are illusions, that the spirits of the dead are imaginary, or that the division between matter and spirit is absolute” (xi). “The double in this sense”, she states, “is not a reflection or imitation of an original but an appearance of a dynamic contradiction or opposition that cannot come to rest in either what is visible or what is invisible.” (xii) Rayner’s work goes to the heart of the complexity of theatrical representation and provides a useful phenomenological framework for considering how abstracted or oblique depictions of violence on stage gather affective force.

In *body / fight / time* we were very interested in playing with the relationship between performers and their shadows as a way of making externally visible the “dynamic contradiction” that Rayner describes. Each of the performers had a shadow double. These doubles were projected figures created by filming each of the performers, then altering the image so that it appeared as a solid silhouette. The shadows first appeared in a group movement sequence at the beginning of the work. To begin with they behaved exactly as shadows should. Gradually, however, each of the shadows stopped mirroring their real other. Upon realizing that their shadows were standing watching them, the dancers one-by-one stopped moving. The shadows then began to move threateningly towards the dancers and a large brawl broke out, with each dancer fighting their shadow. This division of body and shadow set the scene for a range of visual and movement oriented strategies throughout the work that extended the motif.

In a comic sense the shadows were like clowns who undermined the seriousness of the performers and the “reality” of their stage actions. In another sense they behaved as unruly expressions of the subconscious. Yet again the shadows were an expression of the stage as a fundamentally ghosted space in the sense that Rayner writes of the refusal of theatre, “to consent to the idea that invisible, immaterial, or abstract forces are illusions, that the spirits of the dead are imaginary”. The shadows’ rebellion at the beginning of the work was an assertion of their autonomy. They later became witnesses – still observant figures that were a mirror not of the performers

Remembering scenes
of violence:
stylization and abstraction
of violence on stage
(continuation)

– *body / fight / time*,
Wellington, 2011. Shadows
watch as dancers perform.



© Philip Merry

but the *audience*. This figurative relocation of the audience from the auditorium to the stage was reinforced in a scene in which a performer danced a solo with a camera attached to his head. The camera captured the perspective of the dancer and was projected on a screen behind. At the conclusion of the solo the performer looked out to the audience only to reveal on the screen behind an auditorium empty of bodies. The shadow bodies who later silently watched the dancers became the proxy audience for the absent spectators earlier suggested.

The appearance of the shadows within a thematic landscape of violence signaled the power of memory, capable of both upsetting the everyday and fundamentally framing how it is perceived. The shadows expressed the persistence of the traces that we leave behind us, visually depicting the otherness of the self *to* the self, presenting this relationship in both violent and restorative terms. Representation itself is a process that cannot be separated from violence: it is always haunted by shadows and absences, and audiences to such representations are always implicated within the process. Here we are returned to the scene of the cave, the site where shadows are taken for form. What Rayner's analysis offers is an understanding of the inter-relatedness of the two. *body / fight / time* deliberately unsteady representation in a self-referential way, yet maintained the emotional integrity of the performer's experiences within the work. Violence was both comic and heightened – playfully staged – and at the time utterly felt as real by the performers. Audience members were both invited to be spectators to the performance and at the same time figuratively put on stage *as* shadows, a gesture which was ethical in its orientation.

THE FORCE OF MEMORY

The word “remembering” given in the title of this essay denotes both my own act of recalling impressions of former artistic works, and the fact within each work the violence depicted is largely violence that is remembered – violence that is recalled and experienced affectively in the present. This was most explicitly the case in *Dark Tourists*, which was motivated by an interest in the body as a medium for the transmission of cultural memory. It examined the limits of feeling and emotion as pathways to understanding, asking how one preserves respect for the uniqueness of the experiences of others whilst still striving to articulate solidarity based on some degree of apprehension of the quality of suffering. In the previous section I discussed the manner in which abstracted dance and theatrical performance is able to evoke the inner landscape of characters. Here I am interested in the ways in which performance is able to effectively illustrate the ethical problems that arise from seeking to feel the force of the past.

Dark Tourists was a blend of dance and theatre where narrated text, dialogue, monologue and song were interwoven with choreographic sequences. The post-catastrophic stage – a debris-strewn set featuring jackets, shoes and hair and radio tape recorders – was marked by a series of material and psychological traces. The hanging jackets created a landscape of empty forms, shoes were carefully carried about in piles, and images of the performers’ hair were used to suggest their disappearance. These objects were responded to as *if* bodies, which produced a melancholy affect marked by a series of dis-placements: body from body, voice from body, body from space, and body from history. These displacements were structured by repetition. For example, various scenes in the work depicted the manner in which traumatic memory was viscerally “re-experienced”. In one scene a character’s act of remembering was depicted through a sequence in which she was “struck” by hammers. In the first part of the scene two male performers struck blows upon her while she contoured her body to avoid the objects’ glances. In the second part of the scene, although the men had departed, her body continued in its movements, feeling the force the blows despite her solitude. She later re-performed the solo, this time holding the talismanic hammers.



© Philip Merry



© Philip Merry

– *Dark Tourists*,
Wellington, 2008.

Remembering scenes
of violence:
stylization and abstraction
of violence on stage
(continuation)

In an imitative manner, the tourists of the work also used physical extremity as a means by which to feel something of the force of past violence. One of the final images of the work featured a performer, dressed in an old coat, draped precariously over the back of a ladder, as if imitating the position of a body washed up by a storm. The act was a culmination of the character's journey throughout the work where she performed choreographies that were imagined repetitions of the movements of the past wearers of the shoes and coats that she had collected. I have written elsewhere of the image of the washed up body as a "disturbing gesture [that] was both a memorial act and an attempt to understand the other's experience through embodying it" (Willis 2014, 6-7).

Bryoni Trezise, in her analysis of concentration camp memorials, calls the economy of feeling that structures the transmission of historical narratives at sites such as concentration camp memorials the "memory affect". For Trezise, the implications of this affect are troubling. She suggests that by allowing spectators to both feel for and feel like Holocaust victims, memorials allow us to "purchase" a sense of ourselves as ethically and morally engaged citizens. What Trezise and others who have taken up this topic are concerned with, is how the focus on the feeling/affective experience of spectators comes at the expense of an "'ethical' relation to the other" (Trezise 2014, 17). The employment of what Trezise describes as the memory affect may have the *effect* of obscuring historical subjects in favouring of enhancing the subjective certainty of the spectator. When I visited Sachsenhausen Museum and Memorial in 2007, for example, an audio display that featured the oral histories of former prisoners of the camp was being dismantled, according to our tour guide (who worked for a tourism company, not the Museum), in favour of restoring the barracks that housed the exhibition to its "original" condition: feeling and identification was favoured over distanced engagement. The ambivalence of immersing spectators into a world of feeling and imagined affective connection was central to *Dark Tourists*. Old coats and shoes were taken on and off by the performers in attempts to wear the garments or walk in the shoes of another's experience. Such efforts expressed the attempt of the wearer to connect to and in some way grasp the experience of the other. Yet this grasping gesture was always thwarted: the fundamental distance between self and other could never be overcome. The washed up body, for example, was an image of violence where the desire to know the other through becoming the other resulted only in abjection.

Whilst such an image illustrated the negative effect of the collapse of distinctions between then and now, self and other, theatre itself benefits from its ability to do just this. That is, theatre and dance are particularly well suited to *showing* in highly expressive terms the kinds of inter-subjective and inter-temporal tensions that define representations of historical violence. Elsewhere I have written of what American playwright Erik Ehn, in relation to *Soulographie*, his collection of plays concerned with genocide, calls subjective drift: "where 'I' and 'You' are nicely confused" (Ehn 2012, 8). Whereas the work of Emmanuel Levinas, which has been central to much recent writing on theatre and ethics, relies upon the distinction of

self and other, and a recognition that one's own subjectivity is only constructed in response to the ethical demands of the unknowable other, Ehn's work is interested in the slippages and overlaps *between* self and other. These have both positive and negative ethical effects. In one sense many of Ehn's characters illustrate what Caroline Wake describes as the desire *to have seen*: "In our absence, we wish that we were present and sometimes we wish with such force and such imagination that for a moment we might really believe that we were witnesses." (Wake 2013, 51) This solipsistic desire is deeply troubling. On the other hand, slippage between you and I also denotes shared responsibility. When I viewed the weeklong season of the seventeen plays in the *Soulographie* cycle, which featured extensive talkbacks as well as performances, what I experienced was the inauguration of a community committed to defying violence through the recognition that "this violence is in the world, but it is also in me" (Willis 2014b, 403). I take this slight divergence from *Dark Tourists* to illustrate the point that what is ethically precarious in extra-theatrical situations – such as visiting former concentration camp sites – can be exploited by theatre precisely in order to reveal the mechanisms of affective economies, something that Trezise describes as meta-affectivity. What is required to interrupt economies of feeling, she argues, are the kind of meta-affective circuit breakers that enable individuals to overcome "one's own affective complicity in the stagings of unspeakability" (Trezise 2014, 55). *Dark Tourists* suggested the ethical dead end reached when the memory affect alone structures one's encounters with the past: the violence inflicted upon oneself as spectator only ensures the perpetuation and persistence of violence in the present. Through use of imagery, music and movement, and though making feeling itself a subject, *Dark Tourists* sought to make evident the subtle violence that undergirds the gestures through which we seek to "know" the suffering of others.

TEMPORALITY AND RESPONSIBILITY

So far in this essay I have discussed the nature of theatrical shadows as substantive representational phenomena, and the manner in which theatrical performance is able to lay bare the affective mechanisms by which we seek to apprehend violent histories. I lastly wish to remark in more detail about the capacity of theatre to set violent representation beside itself through the manipulation of linear temporality. As I have already suggested, experimental performance is particularly adept at collapsing the distinctions between past, present and future, here and there, in order to create what Hans-Thies Lehmann calls an "aesthetics of responsibility" (Lehmann 2006, 184). Such an aesthetic extends itself to spectators, asking them to consider their own duties of care by heightening awareness of the act of spectatorship. In *Amanimal* we explored these obligations through a single relationship, which was governed by an ongoing interplay of heightened games and rituals.

Where *Dark Tourists* took as its subject an identifiable contemporary phenomenon and included familiar imagery, albeit abstracted, *Amanimal* occupied a much

DOSSIER

Remembering scenes
of violence:
stylization and abstraction
of violence on stage
(continuation)



Video still © Milla Johnston

—*Amanimal*,
Auckland, 2013.

more fantastical landscape. The work began with two men performing a parade of strange creatures fashioned out of old fur coats – a pageant of other-worldly animals variously resembling sea creatures, rabbits and elephants. Out of this landscape of forms came a “ball of human,” a rolling conglomeration of limbs from which two distinct humans emerged, one standing upon the other – a man and his conquered mountain. This struggle for domination was replayed variously throughout the work, with one character always outsmarting and overcoming the other. As with *body/fight/time*, there was a cartoonish quality to the violence depicted. One man would kill the other only for the corpse to rise again, setting the stage for the violent cycle to repeat itself. While the heightened world gave the impression of men, like children, playing at violence, cartoonish physical conflict was intercut with scenes in

which the men revealed themselves *as men* – vulnerable and alienated. During monologues and songs the men reflected on the nature of survival and shared personal memories while audiovisual components of the performance denoted the sensitivity of memory and remembering. At the end of the work the stronger of the two men stood once again on the small mountain formed by the other’s body, folding and refolding into ever-smaller squares a sheet upon which a projection of the weaker man gradually diminished until nothing was left: survival came at the cost of companionship.

I wish to remark upon one scene in particular which illustrates the manner in which distinctive time-space realities were overlaid with one another in order to deconstruct an act of violence. In the first half of the work the men played out a scene where one stripped the other of his “skin”, a thick fur coat, and proceeded to dismember him before eventually transforming the visceral remains into a rucksack. Whilst doing this, he recited a monologue to his prey. The text began:

We’ve gotten really close.
But,
It’s not... it’s not something to think about
Because
I realize something:
I don’t want to be negative
... but...
I would kill you if I had to.
I’d be very sad about it/
COME ON OUTCHA GET
OUTCHA GET
GET OUT
/I’d kill you, but I’d cry.
I’d certainly cry about it.

The capitalized text indicates the intrusion of the present action into the speculative future first proposed. That is, two temporalities are overlaid: the first man muses on the limits of friendship in dire circumstances, whilst at the same time enacting the worst-case-scenario described. The collapse of temporal distinctions unsettled the claim either past, present or future had on the reality of what was depicted on stage: Was the “prey” actually being killed? Was this a mimesis of an imagined future? Or was it perhaps a re-enactment of some action carried out long ago? Perhaps the man was reciting text composed in the *past* as a way of softening the violent action he carried out in the present. The violence performed was displaced from a clear causal chain of action, and its affects and effects spilled across the delimiters of time and place.

Such spill was the tactical strategy of the work’s overall dramaturgy, which was structured by repetition. Throughout the performance the first man continued to find ways to kill the second, who in turn resisted the finality of any death, returning to life again and again. The circularity of the action suggested the ceaselessness of both violent impulse and regenerative capacity. The repetition of acts of killing was, as already noted, absurd and performed to comic effect. Such violence was both endemic in the fictive stage world, and at the same time had its efficacy constantly undermined. By breaking the normative causality where one thing leads to another, violence was troubling not so much for its visceral affective impact as it is for its seeming ubiquity and its refusal to confine itself within the boundaries of straightforward comprehensibility.

The text of the scene above ended as follows:

But in the process of killing you,
Which would be really sad,
I’d look at you and realize that after a while
The actual loneliness would give way
Because
That’s the nature of survival I suppose.
DAMN IT
NO
But because I love you
I would turn you into something that would help me get out of here
Like a backpack.
YEAH
There would be something beautiful about that.
And even after I’d made a backpack out of you
I’d still cry.
You’d keep me warm.
You’d carry things that I couldn’t.
And I’d do all of this because I love you.

Remembering scenes
of violence:
stylization and abstraction
of violence on stage
(continuation)

From here, the dancer wrapped the skin denoted by the fur coat around his back like a rucksack and danced a short solo. The delicacy of the moment was in sharp contrast with the viciousness of the killing, and the original act of violence was now transposed into a gesture of loving remembrance.

When constructing this scene and others, the images and action came first and ethical reflection, or reflection on the meaning of the performance, came later. These responses were, in the first instance, made without responsibility, which is to say that the improvised material was formative and that the performers were completely free in the choices they were able to make. This method of working from the inside out and then dealing with the very human problems exposed by the performers governed all three of the projects described in this essay. The terms response and responsibility are key here. In all of our work irresponsibility – a setting of the ethical and political to one side – was the artistic attitude from which creation began. Although this approach may seem to run counter to the obligations incurred when violence is set on stage, the effect is that violence is cut loose from the coherencies that normally frame it. Violence is translated into a series of aesthetic gestures that are complicated by the intrusions of love and physical intimacy, memory and the desire to transform the past through taking hold of its effects upon us in the present. Thus violence finds new ways to surprise and challenge spectators with merely repeating itself.

And what of the audience? While I cannot speak for the audiences of our works, nor assume their perspective, I would like to finally offer some brief remarks on the tacit relationship between spectators and the actions depicted in each of these works. To varying degrees, each of the works deconstructed the normative identificatory relationship between character and spectator. In *body/fight/time* representation was playfully problematized with dancers divided from their shadows. The alienation of shadows from the body was a means of unsettling the coherence that normally frames the representation of physical and psychological pain. *Dark Tourists* was positioned within a semi meta-theatrical frame: the subjects of the work were spectators, and the audience was invited to observe their own attempts to make sense of the ‘dramas’ they encountered. The ambivalence of the tourists’ actions and the

impossibility of getting inside the experience of their imitations held audience members at a distance. The pathos of the work came not from feeling what the characters felt, as Bertolt Brecht says of dramatic theatre (Brecht 1964, 71), but from the painfulness of identity failure. *Amanimal* asked its audience members to follow the impressionist sequence of play that the performers were engaged in but also addressed them directly, both through song and text, most explicitly in a section that took place at the mid-point of the performance, where selected spectators were invited onstage to help one of

–*Amanimal*,
Auckland, 2013.



Video still © Malia Johnston

the performers construct a “garden”. This garden was constructed out of coloured sheets which audience members were asked to twist into the shape of roses. These flower-forms were then projected in a sequence that showed them growing in the garden. The incorporation of the audience made them partners in the play of the characters and allowed them to leave their own traces in the fictive world.

Each of the performances significantly aesthetically mediated representations of violence. The abstraction of physical and psychological violence and its effects was a result of the processes by which each work was made. The intention was not a softening of the depiction of violence to make it more palatable, but a recognition of the complexities of giving inner experience outer form. As suggested at the beginning of this essay, theatre and dance are uniquely able to present multi-layered representations of violence and its effects through breaking with the classical dramatic unities of time, place and action. In so doing such performances ask spectators to engage with the complexity of violence as a socially networked phenomena and to consider their own location within such a network. ■

WORKS CITED

- Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, translated from the German by John Willet, London: Methuen, 2001.
- Burden, Chris, *Shoot*, F Space, Santa Ana California, 1971.
- Ehn, Erik, *Soulographie*, Chicago: 53rd State Press, 2012.
- Johnston, Malia, Emma Willis, Ross McCormack & Paul Young, *Amanimal*, Auckland: Q Theatre, 2013.
- Johnston, Malia and Emma Willis, *body / fight / time*, Auckland: Q Theatre; Wellington: Opera House, 2011.
- Johnston, Malia and Emma Willis, *Dark Tourists*, Auckland: Aotea Centre; Wellington: Te Whaea Theatre, 2007-8.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Abingdon: Routledge, 2006.
- Rayner, Alice, *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Schumacher, Claude (ed.), *Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Servos, Norbert & Gert Weigelt, *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theatre or The Arts of Training a Goldfish: Excursions into Dance*, translated from the German by Patricia Stadié, Cologne: Ballet-Bühnen-Verlag, 1984.
- Trezise, Bryoni, *Performing Feeling in Cultures of Memory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Wake, Caroline, 'The Accident and the Account: Towards a Taxonomy of Spectatorial Witness in Theatre and Performance Studies', in Bryoni Trezise & Caroline Wake (eds.), *Visions and Revisions: Performance, Memory Trauma*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013, 33-56.
- Willis, Emma, 'Emancipated Spectatorship and Subjective Drift: Understanding the Work of the Spectator in Erik Ehn's *Soulographie*', *Theatre Journal* 66 (3), 2014, 385-403.
- Willis, Emma, *Theatricality, Dark Tourism and Ethical Spectatorship: Absent Others*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.



The Truth Commission according to Chokri Ben Chikha Performing differential futures from a traumatic colonial past

→ Christel Stalpaert
& Evelien Jonckheere,
UGent

REVEALING THE CULTURAL TRAUMA OF THE EXHIBITED “OTHER”

From 18 until 27 April 2013, the former Court House located at the Koophandelsplein in Ghent hosted *The Truth Commission*. Via Art Centre Vooruit, the spectator could obtain tickets for this site-specific performance that dealt with the shocking history of the exhibited “other” during the 1913 World Exhibition in Ghent. Being performed in a former Court House, *The Truth Commission* seeks to uncover this forgotten part of history and engages the spectator as a belated witness of this cultural trauma. Director Chokri Ben Chikha shares the belief that “performance has the capacity to function as the space in which trauma can be testified about and borne witness to” (Duggan 2012, 93). With *The Truth Commission*, he installed such a testimonial space. By using the format of a truth commission to unwrap the cultural trauma of a colonial past, Ben Chikha not only questions the mechanism and the structure of cultural stereotypes, he also critically investigates the particular ways in which a dominant memory regime¹ – and truth commissions in particular – tend to deal with cultural traumas. Shape-shifting between fiction and reality, between history and storytelling, Ben Chikha and his theatre company Action Zoo Humain not only reveal the humiliating discourse and the blunt stereotypical images of the black “other” in the first quarter of the twentieth century. The performance also points at the ongoing racist discourse and the stereotypical ways of portraying the “other” today.

In this contribution, we discuss the artistic strategies of *The Truth Commission* in relation to recent findings in postcolonial studies and trauma studies. Particular attention will be paid to two important paradigm shifts, namely the post-narrative or post-representative shift on the one hand and the post-positivist shift on the other, and the ways in which these shifts are articulated in a post-dramatic aesthetic.

(1) We introduce the notion of a restrictive representational memory in a response to Radstone and Hodgkin’s definition of “memory regime” as “kinds of knowledge and power that are carried, in specific times and places, by particular discourses of memory” (2003, 2).



© Kurt Van der Elst

– Three “authentic”
Senegalese witnesses
in Ghent, 2013.

The Truth Commission is based on exhaustive archival research, and reveals hitherto unknown, staggering material about Europe’s colonial past, more specifically in the city of Ghent. 128 Senegalese and 60 Philippine people were exhibited at the 1913 World Exhibition in Ghent, as part of the so-called human zoos. Under the leadership of a French and American impresario, they would travel from one exhibition to the other, with the approval of the French and American colonial superpowers. At least three people died, and there are clear indications that several of the exhibited were exposed to hunger and cold (Jonckheere 2013).

Action Zoo Humain brings forth historical evidence during the staged “event” of a truth commission so that “the cognizance” or “the ‘knowing’” of the traumatic colonial past is given birth to (Laub 2013, 57). The traumatic experience lies not only in the physical deprivations of the exhibited “other”, but also in the very fact of being exhibited. The exhibition of Senegalese people was mostly supposed to underscore the benevolence of the colonizer. The local press accredited the “excellent” behaviour of the Senegalese to the French colonizer who rescued them from barbarism and Arab slave traders, and provided them with certain education. However, the stereotypical actions of the exhibited “other” in these human zoos in fact consolidated the Western racist discourse of the subordinate black “other” versus the white colonizer’s superiority. Bell hooks called this the “colonial imperialist paradigms of black identity which represent blackness one-dimensionally in ways that reinforce and sustain white supremacy” (1990, 28).

Several experts were consulted in the creative process of the performance to provide authentic material that testified of the cultural trauma of the exhibited “other”, and these experts are staged as such during the performance, among them an art historian, Dr. Evelien Jonckheere, and an expert in African Languages and Cul-

ture, Dr. Annelies Verdoolaeghe. Their status as experts guarantees the scientifically sound character of the evidence put on stage. In the end, Ben Chikha's intention is to gather knowledge about the colonial past and to let the spectator become co-owner of that knowledge.

MIMETIC SHIMMERING IN A TRUTH COMMISSION AS THEATRICAL FORMAT

The experts on stage may not be professional actors, but they are definitely gifted speakers. First and foremost, they are playing themselves. Their lack of a background in acting doesn't seem to be a problem. Ben Chikha consciously decided to involve untrained actors into the performance. Herman Balthazar, cast as the president of the Truth Commission, is not a professional actor either. He actually is the former governor of the Province of East-Flanders. Three "authentic" Senegalese, supposed direct descendants of the people who were put on show at the World Exhibition in 1913, listen to the testimonies on the witness stand.

By making use of experts, "authentic" witnesses and archival material as historical evidence on stage, Ben Chikha comes close to the "*neuen Reality Trends auf den Bühnen*" (Le Roy 2012, 248), also called theatre of the real (Martin 2012). This reality-aspect is important in order to testify to the traumatic events and to record them in history.

At first glance, *The Truth Commission* resembles the positivist documentary theatre. Positivist documentary theatre, such as the documentary Agitprop theatre of Erwin Piscator, is founded on exhaustive (archival) research in order to convince the spectator of a truth behind a historical event, a truth that needs to be recovered from the folds of history:

This theatre reports: it presents facts, shows authentic documents (which are often re-enacted), and draws connections and attempts to convince the audience of a seemingly objective representation of reality. (Le Roy 2012, 248)

This kind of documentary theatre adopts a positivist historiography (Le Roy 2012, 248) and a representational memory regime. Memory scholar Jill Bennett observed how to narrate a traumatic event is connected with representational memory, "with the thinking process and with words – the realm in which events are rendered intelligible, pegged to a common or established frame" (2003, 28; see also Stalpaert 2016, 56).

However, Ben Chikha's theatre takes a post-positivist and post-representative turn. His *Truth Commission* does not claim to reveal the Truth, despite the title of the performance. Ben Chikha is more interested in truth functions than the Truth itself; he is mostly investigating "the conditions of its creation".² That is why *The Truth Commission* profoundly unsettles the binary oppositions that are the foundation of a representational memory regime: fiction versus reality, victim versus perpetrator, object versus subject, past versus present, etc.

(2) The "truth" is called truth function in Deleuze's thinking: "a concept always has the truth that falls to it as a function of the conditions of its creation" (Patton 1997, 5).



© Kurt Van der Elst

– Herman Balthazar as the president of the Truth Commission.



© Kurt Van der Elst

– Ousmane N'Diaye in a dancing scene.

An important unsettling artistic strategy that Action Zoo Humain employs is indeed the blurred distinction between fiction and reality in the mode of acting and the choice of actors. A substantial number of the staged “experts” in *The Truth Commission* are also professional actors or performers in real life. Nonetheless, they profile themselves as ordinary people of flesh and blood. Marijke Pinoy may be a celebrated actress, but she is presenting herself as a mother of five children in the first place. Koen Augustijnen, choreographer of the Sarah Baartman scene, is remarkably present during the performance as both choreographer and spectator. The three “authentic” Senegalese witnesses turn out to be exceptionally skilled performers as they demonstrate their performative capacities in singing and dancing scenes. Their dance training partly explains their confident presence on stage during the performance. The spectator may be less familiar with the fact that Herman Balthazar, the former provincial governor, is also a former actor. He even had a role in plays of Cyriel Buysse, the author who, during the testimonies on stage, is heavily criticized for his inappropriate account of the people he had seen at the 1913 World Exhibition in Ghent. Moreover, the rhetorical qualities developed by Balthazar during his career as provincial governor appeared to be very useful for his role as president of the truth commission. His use of the gavel actually fits him like a glove, drawing from his body-as-archive³ for performing gestures and/or habits.

The characters in *The Truth Commission* create an alienating mixture between a “genuine human being” and a “powerful performer”. It is often unclear exactly which particle of the performer is speaking. Is Herman Balthazar acting? Is he just being himself as former provincial governor? Is he deploying his rhetoric skills? Duggan called this the “mimetic shimmering”⁴ at work in a performance:

The reality of the images as representation shimmers, constantly and rapidly in and out of focus with the perception of the representation as violent reality. The spectator is kept

(3) In ‘The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances’, André Lepecki suggests that “a body may have always already been nothing other than an archive” (2010, 34); it constantly gathers techniques, movements, habits, bits and pieces of repertoire that are being stored for later use. See also Stalpaert 2011.

(4) Duggan also refers to the notion of “mimetic shimmering” as “shimmering mimesis” or “unsteady mimesis” (2012, 63).

in a constant state of flux, never deciding on the images as reality or mimesis. [...] The images refuse resolution and definition. Unable to decide if the actions of the performance are real or representational, the spectator might be thought of as caught between equal gravitational pulls at each pole of the three-way tension between present reality – mimesis – imputed presence of the referent, without ever settling at one point or finding equilibrium in the middle. (Duggan 2012, 73)

As a result, the spectators-as-witnesses not only distrust the “reality” status of the actors, they also become suspicious of the “truth” emanating from their story-telling, from their testimonies. In the end, they also become aware of the mechanisms of truth at work in the format of the truth commission itself. The performance hence investigates how “Truth” works in a dominant memory regime by observing the *conditions* of a hyper mastery in *narrating* a traumatic event. In other words, Ben Chikha also seeks to point at the limitations underpinning the narrative, representative and positivist paradigm of the dominant Western memory regime.

Narrative recall is considered the most important tool “in the reconstruction of a life that otherwise suffers from fragmentation and discontinuity” (Butler 2005, 52). As Thompson observed: “constructing a narrative from the pain of the past allows it to be contained or healed” (2009, 45). Master narratives “working through” cultural traumas enable a community “to make meaning out of a chaotic world and the incomprehensible events taking place in it” (Bal 2002, 10). It has been generally acknowledged that truth and reconciliation commissions are an important tool in “acting out” and “working through” cultural traumas. Victims and survivors come to the commission to recount the stories of what happened to them or members of their families, while perpetrators of these abuses can obtain amnesty for the crimes committed if they give full confessions. Truth and Reconciliation Committees therefore deploy a discourse of forgiveness, reconciliation and disclosure. They play a central role in community healing and function as some form of *catharsis*: the community is supposed to come to terms with overwhelming emotions caused by the traumatic past.

However, this inclusive discourse is at the same time exclusive. In her discourse analysis of the South Africa’s TRC, for example, Verdoolaege outlined not only its benefits, but also its imperative discourse. She observed how the dominant therapeutic tool of narrative recall “gears” a community towards truth and reconciliation. This imperative master narrative not only maintains or constructs a group’s homogeneous and coherent identity; it also excludes differential voices:

Testifiers expressed themselves in ways that were, to a greater or lesser extent, either appreciated or ignored by the HRV commissioners. [...] The most-preferred utterances were embodied by [...] *ideal testifiers*. It was the discourse of these testifiers that the TRC wanted to capture, to spread to the nation and to preserve for future generations. (Verdoolaege 2008, 167)⁵

(5) Verdoolaege investigates how the TRC exercised power through a reconciliation-oriented discourse. She observed that particular “power relations were created in the course of the HRV hearings” (2008, 38). She built her argument on Foucault’s *procedures of restriction* and his belief that “truths are ‘normalized’ and it is through these normalized truths that power is exercised very effectively” (169).

Instead of proclaiming judgement, Chokri Ben Chikha's *Truth Commission* seeks to postpone it constantly. Ben Chikha also deliberately uses the term "truth commission" instead of "reconciliation commission", since he is not asking for a consensus about the truth of the colonial past. On the contrary, he consciously installs an ambiguity to keep the debate about the trauma of the colonial past in Ghent open and alive, thereby criticizing the debate-numbing politics of reconciliation and consensus. *The Truth Commission* insists on asking pertinent questions: What are the coded actions at work in truth and reconciliation committees? What are the conditions of its master narrative? What is the strategic memory at work? What kind of narrative is impressed upon the commemorators, upon the "victims" and "perpetrators" testifying within a preconceived format? What is the structuring device that maintains a group's homogeneous and coherent identity? Is the process of reconciliation or integration through a process of reconstruction conducted at the cost of different modes of trauma processing or even different perspectives on the traumatic event? These questions put the spectator-as-witness in "a state of constant tension, a state of being perpetually unsettled, and it is a state which is deliberately constructed by the performance" (Duggan 2012, 73-74). It inaugurates an unsettling *undecidability* in perception in a post-dramatic theatre aesthetic.

UNDECIDABILITY IN PERCEPTION

A particular undecidability in perception concerns the spectator's encounter with Chantal Loial's dance solo in *The Truth Commission*, referring to the story of Saartjie Baartman, more commonly known as Sarah Baartman. This solo in the performance, choreographed by Koen Augustijnen, unleashes "a series of paradoxical rotations" (Duggan 2012, 110) in the gaze of the spectator-as-witness. As we will observe, the unsettling *undecidability* that befalls the spectator not only questions the conditions of the hyper mastery at work in truth commissions, it also dismantles the voyeuristic gaze that lies at the heart of "the exhibitionary complex" that is at work in the exhibition modus of the sensationalist human zoos.

The notion of the "exhibitionary complex" has been coined by Tony Bennett in his book *The Birth of the Museum* (1995), in which he describes the growing popularity of exhibition practices in the nineteenth century. This increase is explained as a strategy to propagate the Western discourse of progress through the voyeuristic gaze in what Vanessa Schwartz calls *Spectacular Realities* (1999) – a "spectacle of difference", to use Ben Chikha's words:

This kind of picture or "*spectacle de la différence*" does not aim at generating more intercultural exchange between the citizens of Ghent and the "exotics". On the contrary, it installs a rigid binary-oppositional division, from a power ratio that is determined by only one of both parties. Staged as an encounter with the Other, the actual intersubjective relationship between exhibited, spectator and maker is a joke. (Ben Chikha 2013)



© Kurt Van der Elst

– Chantal Loial performing Saartjie Baartman.

The “spectacle of difference” is tackled in *The Truth Commission* with a reference to a historical figure and a famous example of such an exhibited “other”. Saartjie Baartman, a black South African woman with stereotypical features – the deep brown colour of her skin, her opulent bosom and her well-set, curving hips – was a popular exhibited “item” in Great Britain at the beginning of the nineteenth century. With a trial in London in 1810, she was the first to raise awareness for the painful living conditions of people like her. The result of the trial was, however, less successful. The court only consolidated power structures in the colonial gaze by reasoning that Baartman was being paid properly for her services and therefore could not be considered as exploited. In Ben Chikha’s *Truth Commission*, Chantal Loial is performing Saartjie Baartman behind glass, next to another exhibited object, namely a painting by an unknown neo-classicist artist. The theatricality of this large-scale painting, representing a scene of human suffering, enforces the dramatic power of the dance by Loial.

This obvious reference to the exhibition modus is also at stake in *Exhibit B* by the South African theatre maker Brett Bailey, in which Saartjie Baartman is impersonated by performer BertheTanwoNjole standing motionless on a slowly rotating

platform. Just like Ben Chikha in *The Truth Commission*, Bailey aims at “unpacking shameful stories of imperialist Europe” (Bailey in an interview on Canvas 2012) by having his performers and visitor-spectators re-enact the blunt voyeuristic gaze of the exhibition modus. Baily takes the performance further by showing how the colonial “we” versus “them” discourse is still at work in contemporary society. A *tableau vivant* displaying the barbarian history of Black slavery is put next to a *tableau vivant* uncovering the painful death of the Nigerian “illegal immigrant” Sémira Adamu, who, chained to airplane seats, (was) suffocated in a pillow on 22 September 1998 after being forcefully put on a plane in Brussels in order to be repatriated. Not much has changed, so Baily seems to say.

Like Ben Chikha, Bailey aims at a blurred distinction between fiction and reality in *Exhibit B*. For the Kunstenfestival Des Arts in 2013, he chose the Gésu church as the location for his performance because “illegal” refugees turned that space into their temporary home some years ago. In doing so, Bailey also pointed at the paradoxical coexistence of high vacancy rates in Brussels and homelessness. In these static re-enactments, the exhibition format unambiguously re-stages an oppositional discourse aligning “victims” and “perpetrators” alongside “performers” and “spectators”.

In contrast to Bailey, *The Truth Commission* aimed at inaugurating a more heterogeneous connection of the “we” with the “other” by profoundly unsettling the rigid binary oppositional modus operandi that founds the corner stone of representational memory and stereotypical thinking. In an open letter to Bailey Ben Chikha wrote:

Is it artistically or socially enriching to use the “zoo humain” to saddle the spectators with a unilateral feeling of guilt? If so, this artistic strategy appears to be pretty successful, judging on the reactions of the audience, myself included. Can guilt, however, be considered as a way to deconstruct the phenomenon of intercultural identity politics? And isn’t this, again, a way of excluding the “Other”, of disempowering or victimizing him by locking him up in a golden cage [...]? (Ben Chikha 2013)

Following Ben Chikha, the mere re-staging of stereotypes not necessarily deconstructs the mechanism of the imperialist gaze. The historical figure of Saartjie Baartman in *The Truth Commission* is therefore deliberately not stereotypically staged as the “other”, nor univocally as “victim”. First, she is not wearing the “primitive” grass skirt and she is not half naked. Her brown skin, her bare feet, her voluptuous bottom and her headscarf are nevertheless reminiscent of stereotypical images of black women. Do we project these stereotypes onto the dancing body? Is the colonizing gaze still at work in contemporary theatre performances?

The “kinesthetic power” of the dancing body⁶, with Chantal Loial/Saartjie Baartman confidently returning the spectator’s gaze, renders an ambiguity in perception that in fact challenges the binary oppositional mechanism of the voyeuristic gaze. The expressive power of Chantal Loial/Saartjie Baartman as performative subject is overwhelmingly unsettling and cannot merely be appropriated by a voyeuristic gaze. This ambiguity in motion is in contrast with the clear-cut stereotypes in and

(6) Dance scholar Susan Manning describes the expressive dance of Isadora Duncan and her contemporaries as the projection of kinesthetic power. This power challenges the male spectator to see the female dancer as an expressive subject rather than an erotic object. “The kinesthesia of early modern dance challenged the voyeuristic gaze”, she says (Manning 1997, 163).

the static nature of the *tableaux vivants* in Brett Bailey's *Exhibit B*, where the rotating platform is in fact the only thing "moving". The dancing body of Chantal Loial not only represents the character of Saartjie Baartman as victim. Next to representing a black body on display, she also presents the joy of dancing in itself. Her ambiguous body operates "on a variety of levels" (Fischer 1993, 30). On the one hand, this dancing body is beautiful; it offers "a lush visual surface. The actress is gorgeous and can be appropriated by the male heterosexual look." (Fischer 1993, 30) On the other hand, the kinesthetic power of this dancing body cannot be reduced to a mere object: "something more than this happens. The sequence communicates *her* desire to us, her wish to *act* in a sexual way." (Fischer 1993, 30)

The stereotypical image is mobilized on a number of levels in this scene. First, Chantal Loial is conscious of her role as a performer. She is not simply representing Saartjie Baartman as a representative of a "real black spectacular body". She also demonstrates that she is a very skilful artist. The spectator subsequently cannot simply "read" the dancing body as an image of an African woman testifying of her objectified position on stage, calling upon a long history of colonialism. We read her as a witness and, rapidly thereafter, as a performer mimicking a victim/witness on stage. This immensely powerful image, presented in the exhibition modus of a former Court House in Ghent, rendered theatrical, gives us a strong sense of a stereotypical image *as* theatre performing. As Duggan would put it: "the reality of the event is registered in the bodies of the audience before its mimetic quality is recognized" (2012, 82). He calls this "mimesis in reverse"; the spectator knows the female dancer is put on stage as a "genuine" black women, that she is "part of the theatrical apparatus", but at the same time we cannot deny her performative qualities. This dancing woman-as-witness becomes "entangled in a sticky web": between being herself, being a theatrical sign performing Sarah Baartman and imputing the reality of the existence of other black women on display – in history as well as on the contemporary stage, including *The Truth Commission*.

Second, the theatrical modus of the truth commission has the spectator positioned in a particular way. In contrast to the distant gaze in the human zoos, the spectator in *The Truth Commission* is not only looking; he is also being looked at. Spectators are seated at three sides of the "stage" and some of the actors blend into the audience. Moreover, the dance solo takes place in the back of the auditorium behind the middle part of the audience. The spectators sitting in that area therefore become part of the décor of the dance solo taking place behind them. As such, while watching the solo, the spectator is not only very much aware of the exhibition modus at work in the performance; one also feels the eyes of the other spectators. Being a witness hence also and at the same time means "to be witnessed" – audience to performer, performer to audience and, crucially, audience to audience" (Duggan 2012, 86).

Third, when Chantal Loial has finished her dance solo, she appears from behind the glass, steps down from the platform on which she has danced, and takes a seat amongst the spectators with the intention to follow the rest of the performance.



© Kurt Van der Elst

– Chikri Ben Chikha
and Zouzou Ben Chikha
in Ghent, 2013.

She shape-shifts in other words from performer-witness into an implicated spectator-as-witness herself. Moreover, a discussion with Koen Augustijnen, choreographer of the dance solo, is started. One of the experts, the actress Marijke Pinoye, reproaches Augustijnen for exploiting the dancer's black body in a contemporary version of the human zoo. Shortly after that, Chokri Ben Chikha, constantly present in the courthouse as a kind of master of ceremony, is blamed for doing exactly the same. We now share Loial's gaze, looking amused at the choreographers put "on trial". At the same time, we also, as implicated spectators are "on trial" here and this has everything to do with implication: we are "not only aware of our ontological presence in the room but also of our complicity in the actions presented" (Duggan 2012, 90). Duggan calls this viewing position the "double being-seen-watching" that constitutes "a basic *implication effect*": "we enter into implicated complicity with what we are seeing and are no longer justified in objectifying ourselves as 'outside' the performance event" (*Ibid.*)

The spectator's gaze is not a univocal voyeuristic gaze, but one full of confusion and unease. In *The Truth Commission*, the visitor-spectator turns into a "spectator", a term introduced by Augusto Boal. By being positioned on a real space rendered

theatrical, and by hence sharing the “stage” with the performers, one feels situated in what Boal calls “a dual reality” (2000, xxi). We exist in the scene, in the theatrical modus of a truth commission and in the real modus of a former court house.

Whereas Bailey’s *Exhibit B* forces the spectator to play the game along the pole of the passive onlooker, the dual reality is not geared by oppositional thinking in Ben Chikha’s *The Truth Commission*. The tangled web between subject and object, expert and witness, fiction and reality, perpetrator and victim generates a play of super diversity, rather than a play of oppositions. A consequence of this unsteady viewing position for the spectator is a “mimetic shimmering” in perception, “a more complex circulation of tensions than just the dialectic of mimesis and reality” (Duggan 2012, 64-65). The moments of blurred perception are so persistent that there is a fundamental collapse in the mimetic ordering of the performance, disrupting the mechanism of stereotypical thinking.

MANY POSTCOLONIES

The moments of mimetic shimmering and undecidability in (blurred) perception refrain catharsis to take place. In *The Truth Commission*, there is no closure and no “settlement” of mixed emotions as is the case in a dramatic aesthetic. The result is a “post-dramatic” shock to thought, with a culture reconsidering its own mechanisms of oppositional and stereotypical thinking. In that way, Chokri Ben Chikha sides with contemporary postcolonial author-thinkers such as Erwin Jans, Édouard Glissant, Antonio Benítez-Rojo, Wilson Harris, Mohammed Dib en Adrian Johnson who follow the reasoning of Achille Mbembe. Mbembe observed that the word “postcolonial” should be systematically replaced by “postcolony”, thereby indicating that “‘the’ postcolony is, in fact, many postcolonies, and the position one holds in that place is multiple, complex, and in some cases, even contradictory” (Mbembe quoted in Janz 2012, 28).

This radical terminological choice indicates how current postcolonial thinking, such as Ben Chikha’s, is distancing itself from the univocal message of an anti-discourse, of “the political ideologies of racial sovereignty and black internationalism of the nineteenth and twentieth centuries” (*Ibid.*). In *The Truth Commission* this univocal anti-discourse is replaced by an account of a complex individual experience in an equally complex constellation of postcolonies. Following this current postcolonial thinking, people should not be convinced of one Truth, but instead possibilities are being created for developing a perpetual dialogue with heterogeneity. This becoming-postcolonial (Burns and Kaiser 2012, 13), however, does not imply that the colonial past should be neglected, on the contrary. By moving away from a fixation with the colonial past, differential futures can be imagined from an experimental engagement with the present.

Chokri Ben Chikha’s performance is then a highly nuanced evocation of the fluctuating oppositions between “us” and the “other”. As the oppositional model erodes

in current postcolonial thinking, Rick Dolphijn points out, moralism is replaced by an ethical call for accountability (Dolphijn 2012, 199-216). *The Truth Commission* does not only evolve from a catastrophical past but inaugurates, above all, unpredictable encounters and constantly shifting linkages with social bodies, including the spectator. Ben Chikha's own childhood experiences, his insights into Ghent's colonial past, his vision of Flemish migration policy and his hope for the future are gathered in a constellation where the experience of the dancers and performers may well be informed by the colonial past, but is no longer determined by it. The persistent belief in the possibility of moving forward despite, or even thanks to, the catastrophical past and present of colonization and migration, is in stark contrast with the pessimistic undertone in *Exhibit B*, in which Brett Bailey is merely accusing the "colonizing" spectator. By deconstructing the imperialist gaze and disrupting the spectator's position, *The Truth Commission* exposes the complexity of the debate, thus generating an interesting shift from moralism to ethics. ■

WORKS CITED

- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Bailey, Brett, interview on Canvas, 6 May 2012, <http://cobra.be/cm/cobra/podium/podium-recensie/1.1293341> (accessed 20 January 2015).
- Ben Chikha, Chokri, 'Open brief van Chokri Ben Chikha aan Brett Bailey', *De Wereld Morgen*, 16 December 2013, <http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2013/09/16/open-brief-van-chokri-ben-chikha-aan-brett-bailey> (accessed 8 December 2014).
- Bennett, Jill, 'The Aesthetics of sense Memory: Theorising Trauma Through the Visual Arts', in Susannah Radstone & Katharine Hodgkin (eds.), *Regimes of Memory*, London: Routledge, 2003, 27-39.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, New York: Routledge, 1995.
- Boal, Augusto, *Theater of the Oppressed*, London: Pluto Press, 2000.
- Burns, Lorna & Birgit M. Kaiser, 'Introduction: Navigating Differential Futures, (Un)making Colonial Pasts', in Lorna Burns & Birgit M. Kaiser (eds.), *Postcolonial Literatures and Deleuze. Colonial Pasts, Differential Futures*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, 1-20.
- Butler, Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, New York: Fordham University Press, 2005.
- Dolphijn, Rick, 'Undercurrents and the Desert (ed): Negarestani, Tournier and Deleuze Map the Polytics of a "New Earth"', in Lorna Burns & Birgit M. Kaiser (eds.), *Postcolonial Literatures and Deleuze. Colonial Pasts, Differential Futures*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, 199-216.
- Duggan, Patrick, *Trauma-tragedy. Symptoms of Contemporary Performance*, Manchester: Manchester University Press, 2012.
- Fischer, Lucy, 'Ecstasy: Female Sexual, Social, and Cinematic Performance', *Women and Performance* 6(2), 1993, 26-40.
- bell hooks, *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*, Boston: South End Press, 1990.
- Janz, Bruce B., 'Forget Deleuze', in Lorna Burns & Birgit M. Kaiser (eds.), *Postcolonial Literatures and Deleuze. Colonial Pasts, Differential Futures*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, 21-36.
- Jonckheere, Evelien, "'Ach, waarom zou ik het u ook verzwijgen? ...' Ontbering achter de schermen van de "zoos humains"', in Christophe Verbruggen & Wouter Vanacker (eds.), *Gent 1913. Op het breukvlak van de moderniteit*, Gent: Snoeck, 2013, 96-111.

- Laub, Dori, 'Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening', in Soshana Felman & Dori Laub (eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, London: Routledge, 2013, 57-74.
- Lepecki, André, 'The Body as Archive. Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance', *Dance Research Journal* 42(2), 2012, 28-48.
- Le Roy, Frederik, *Verknoopte tijd, verfrommelde geschiedenis. Een theaterwetenschappelijk en geschiedfilosofisch onderzoek naar theater en performance als politiek van de herinnering in het modern en presentistisch historiciteitsregime*, unpublished doctoral thesis, UGent, 2012.
- Martin, Carol, *Theatre of the Real*, London: Macmillan, 2012.
- Patton, Paul, 'Introduction', in Id. (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford: Blackwell Publishers, 1997, 1-17.
- Radstone, Susannah & Katharine Hodgkin, 'Regimes of Memory: an introduction', in Id. (eds.), *Regimes of Memory*, London: Routledge, 2003, 1-22.
- Schwartz, Vanessa, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- Stalpaert, Christel, 'Re-enacting Modernity: Fabian Barba's A Mary Wigman Dance Evening (2009)', *Dance Research Journal* 43(1), 2011, 90-95.
- -, 'Towards an Embodied Poetics of Failure. Some Sideway Glances to Violence and Trauma in Needcompany's Marketplace 76', *Performance Research* 20(2), 2015, 56-71.
- Thompson, James, *Performance Affects: Applied theatre and the end of effect*, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.
- Verdoolaege, Annelies, *Reconciliation Discourse: The Case of the Truth and Reconciliation Commission*, Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2008.



Between word, image and movement: performative critiques of colonial ethnography

→ Yvette Hutchison,
University of Warwick

This paper is concerned with the role artists may play in contemporary engagements with colonialism, particularly ethnography, and the issues involved in revisiting sensitive histories.

Diana Taylor's analysis of the ways in which externally formulated narratives of memory, "the *archive* of supposedly enduring materials (i.e. texts, documents, buildings, bones)", interacts with "the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e. spoken language, dance, sports, ritual)" (2007, 19, her italics) suggests that theatre and performance can play an important role in negotiating between formal, collective and individual memories. Because embodied performances require the presence of an audience, in whom diverse memories reside, they have the potential to place various systems of knowledge and memory in dialogue with one another.

I begin my analysis of contemporary artistic responses to colonial ethnographies against the background of historic, sociological and anthropological revisionings of modes of curation, critical reflections and approaches to reinterpreting imperial histories (Sauvage 2010), and contemporary attempts to analyse what a post-race discourse would imply (Anoop 2006). It is worth noting that there are no commemorative European sites that engage with colonial histories overtly.

Artistic engagements with ethnographic archives include Mexican born Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's *The Couple in the Cage* (1992-1993) and *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992-1994), performances in which the two artists were exhibited in a cage in museums and at arts festivals as "authentic" Amerindians from a previously undiscovered island off the Mexican coast. More recently, South African Brett Bailey's controversial *Exhibits A and B* revisited African colonialism, and has toured in South Africa and Namibia in 2010, and in various European cities (2010-2014). Another South African, Steven Cohen, has explored the intersections between slavery, colonialism and apartheid, with overt references to Sarah Baartman, in *The Cradle of Humankind*, which toured Europe in 2011 and was

performed at the National Arts Festival, South Africa, in July 2012. Historian Pascal Blanchard curated *Exhibitions. L'invention du sauvage* at the Quai de Branly Museum in Paris (29 November 2011 - 3 June 2012); and European Attraction Limited restaged a human zoo in Oslo from May to August 2014, to mark the 100th anniversary of the Norwegian Jubilee Exhibition of 1914. These performances have met with varying degrees of protest, because of the traumatic nature of the material and, I would argue, the aesthetics through which they chose to explore it.¹

The two following performances' critical engagement with colonial ethnography suggests how a carefully crafted aesthetic can simultaneously problematize past ethnographic issues, while situating an audience actively in the present. This facilitates what Fabian, drawing on Dell Hymes and Eric Wolf's work, calls "intersubjective time" (Fabian 1983, 24), which rejects the older anthropological approaches to "temporalize" cultures, and thereby distance them from the time of the observer, and implicates the present in the past, the observer in the installation.

ACTION ZOO HUMAIN: THE TRUTH COMMISSION, GHENT, 2013

Action Zoo Humain is an artistic collective formed around director/researcher Chokri Ben Chikha and director/actor Zouzou Ben Chikha that engages directly with Belgium's colonial past, and how it resonates in the present. Their play *De Waarheidscommissie/The Truth Commission* was first staged in Ghent in 2013, at the 100th anniversary of the Ghent World fair, which is its critical focus. The website, "Ghent, 1913-2013, the century of Progress", articulates the official Belgian position on this event. It describes this exhibition as "the 28th in a long row of exhibitions which had been organized in Europe and America since 1851", and highlights its scale and backing "by pacesetters from the private sector, by eminent industrials and representatives of the social elite in Ghent". The section entitled "Ark of Mamon" defends its place in the 19th century scramble for Africa, suggesting that "Belgium showed the world that it was absolutely right to seize the enormous territory in Central Africa from the hands of the severely contested 'owner' king Leopold II". Under the title "Exotic amusement", it narrates how "the visitors could also enjoy themselves on the world exhibition". This "ark" also included references to exotic specimens on display in a Filipino and a Senegalese village, where visitors came to gaze at "these savages' with their bizarre way of life", before suggesting the salacious content had provoked strong resistance from the church on moral grounds.

In contrast, the play's titular reference to the South African Truth and Reconciliation Commission (TRC, 1996-1998) highlights the company's intention to use this play to engage critically with this colonial history and its resonances in contemporary Belgium, while placing the personal narratives of survivors and perpetrators at the heart of it. It also signals this as verbatim or documentary theatre, which blurs the boundary between what is "real" and what is fictional, while provoking questions about how we access truth, and ascertain veracity. The structure itself defines the function of the form, as verbatim plays interrogate a formal version of a traumatic

(1) See James Thompson (2009) on the compulsion and complexities of retelling unspeakable stories, and the impact of aesthetic form on affect.



© Christophe Callewaert

– Mourade Zeguendi, Tom Lanoye, Bodé Owa and (above left) Marijke Pinoye in South Africa.

event – here the 1913 World Fair in Ghent – in an attempt to challenge the findings formally accepted by the State, while simultaneously allowing a collective exploration of the trauma for survivors, in this case descendants of the Senegalese people exhibited, and by association other formerly colonized peoples. Martin suggests that verbatim “self-consciously blends into and usurps other forms of cultural expression such as political speeches, courts of law, forms of political protest and performance in everyday life” (2006, 10), thereby highlighting the failure of these institutions and proposing a gravitas for the theatrical event. This reference to other cultural forms is signalled in this production by the characters represented in the play and the venues chosen for the performances.

The play’s Commission is chaired by a significant public figure, Herman Balthazar, an academic and ex-governor of East-Flanders. In South Africa his co-Commissioners were Mrs Josiane Rimbaut, a news reporter, Mrs Marijke Pinoy, an actress and mother of five, Christopher Kudyahakudadirwe, an African historian and activist, and Ilse Marien, who is responsible for the social inclusion of immigrants in Belgium. Bodé Owa played a relative of the Senegalese man, Madi Diali, who died in the Ghent exhibition and whose remains, represented in South Africa by a skeleton, and in Belgium by moulded heads, he wants the Belgium government to repatriate. Dr. Verdoolaege (Ghent University) is a researcher who presents “facts” regarding the conditions and experiences of the Senegalese people in the 1913 Exhibition. Tom Lanoye, Flanders’ best known and highly acclaimed playwright, plays the role of Cyriel Buysse, a Flemish naturalist and playwright who fought for the rights of the

Flemish language, but whose writing also included racist passages. This mixture of identifiable people and actors representing historic characters or contemporary figures indicates various positions in the debate regarding Belgium's colonial past and how it continues to resonate in the present, as signalled by references to its programmes for integration and language policies for immigrants.

The performances took place in specific, resonant spaces: in Belgium *De Waarheidcommissie* was performed in April 2013 in the former Court House on the Koophandelsplein in Ghent; and in South Africa it was performed in February 2014 in the Senate building at the University of the Western Cape, which was the former "coloured" Chamber of the Tricameral Parliament of South Africa between 1984–1994. These spaces invoked the venues' histories and socio-political roles, both in the past and present. They also denied audiences the comfort of passively watching the proceedings, as in both contexts audiences faced one another – on the traverse in Ghent, and square formation in Cape Town – which meant that audiences actively saw one another's reactions to the proceedings, especially when they were directly addressed by those testifying.

Both the spatial arrangements and testimonial form invited audiences to "bear witness", a term that conjures a law court, where witnesses' testimonies become the basis for a verdict; community support groups where individuals publicly acknowledge faith or a taboo secret, like alcohol dependence; or where one is called upon to report on a significant event at which one has been an agent or bystander. All of these instances require individuals to actively speak out and take a position regarding an issue or event. Action Zoo Humain overtly invited audience members "to take part in the Truth Commission [...] and] watch and listen to the witnesses to [sic] the dubious event of 1913, testifying in word, image and movement" (Invitation, February 2014, Cape Town).

The fact that testimony is given in "word, image and movement", transcends the privileging of spoken testimony of most Commissions, although the South African TRC did include songs and hymns. Embodied forms are important because they facilitate complex and fluid meaning making that must be completed by audience members as they interpret what they see and/or hear in relation to what they already do/not know or believe. So, for example, Owa's ritual drumming or Chantal Loial's dance as testimony is interpreted against other experiences or knowledge audience members may have of the histories being incorporated into the testimony. Thus the performances and how their meanings are arrived at are placed against fixed narratives of identities, histories and memories created during and after colonialism, and disseminated via school curricula, museums or other collective formulations of the past. This places "then" and "now" in dialogue and blurs specific temporal-spatial referents and performance modes, thus invoking Fabian's intersubjective temporality, and destabilizing the way audiences make meaning about the past. After Loial's dance the actress-Commissioner indeed raised concerns about this performance which left her feeling "disturbed, confused, like a voyeur", and she suggested that "this dance was maybe not in the right place as it was not a theatre or museum,



© Kurt Van der Elst



© Kurt Van der Elst

– Chantal Loial
and Ousmane N’Diaye
in Ghent, 2013.

but a commission”. The whole scene demonstrates the ethical issues involved in re-representing subjugated people from the past in the present, as the past and its representations segue into the present, and issues of representation and reproduction re-emerge and converge.

Another way in which the play segues the past and present is by means of Mourade Zeguendi’s participation as a contemporary Moroccan immigrant to Belgium who constantly interrupted proceedings with requests for translation of what was being said, and objections to Belgium’s immigrant integration programme, which irritated the Belgian commissioners. However, the audience realizes that language is at the heart of much of Belgium’s politics, as the status of French and Dutch has long been debated. This segue overlays issues of cultural hegemony experienced by previously subjugated European minority groups with contemporary issues related to immigration, thereby questioning the extent to which we are truly “post-colonial”. And the xenophobic attacks on immigrants in South Africa that have continued since 2008 suggest that the colonial legacies of separating African people along linguistic and cultural lines continues to resonate in the present (see Mamdani, 2001).

However, Zeguendi also highlights broader assumptions about what is African, and the complexities involved in interpreting unfamiliar embodied performances when he objects to the Senegalese man’s impassioned ritual dance between the first and second hearings. Zeguendi accuses him of dancing “like a monkey” for white people, as his ancestors did in the zoo. The irate Owa insisted that neither the audience nor Zeguendi had understood the ritual he had performed for his ancestors; and that he neither wants to perform for whites, nor does he need anyone to defend or moderate him, thereby forcing the audience to consider how their expectations regarding the performance context and their own previous knowledge of African performance and cultures had influenced their understanding of the dance and the histories with which it was engaged.

These challenges regarding audience positionality and their processes of interpretation are important, as they demonstrate how a performance can offer more than a polemical viewpoint on complex colonial issues if the aesthetic is significantly nuanced. South African theatre director Mark Fleishmann suggests that performance can involve a kind of transformation when “a physical action or gesture begins as one thing and metamorphoses into something else passing through a range of possibilities in between” (1997, 204). This is most evident in the embodied performances, which remain ambiguous in this play. The physical action “opens up a plural field of possibility for the spectator. Each image is in this sense dialogical: a play of open-ended possibilities interacting between two fixed poles which exist in some form of dialogue with each other” (*ibid*, 205). For example, Loial’s dance and Owa’s ritual dance and drumming appear to be expressions of specific cultural memories and identities; but within the frame of this debate and the play as a whole play, they encourage audiences to reflect on what they know about these cultures and assume about the identities. The embodied performances thus provoke audience members to consider how and from where they have received the knowledge that informs their assumptions regarding these repertoires, while facilitating an awareness of alternative possibilities and perspectives on these cultures. This challenges our assumptions that colonialism is just past history, and makes us aware of how colonial hegemonies of knowledge and representation continue to resonate in the present.

However, the documentary style is complex insofar as it proposes itself as a live, authentic event, despite its being clearly scripted (with translations projected onto the screen in South Africa). Assumptions are important – we presume that a theatrical event occurs in the safe space of fiction, while a public hearing is presumed to have consequences beyond the performance. The fact that the play ended with the commission proposing to hand specific recommendations regarding the processing of African artists’ visas, reparations of wages for Senegalese descendants of those in the Human Zoo of 1913, and the inclusion of this aspect of Flemish history in the school curricula to Belgian government officials, raises questions regarding the potential efficacy of theatre beyond facilitating awareness to suggest that it could impact on cultural policy-making regarding the colonial past. This seemed utopian to me, but may be an extension of documentary theatre’s attempt to “construct the past in service of a future the authors would like to create” (Martin 2006, 10).

Nevertheless, this play’s commitment to actively engage audiences beyond their consideration of the past was evidenced at the end, when Chokri and Zouzou Ben Chikha wished the performers a good evening in Cape Town, and then required the visiting performers to hand over their passports to prevent the possibility of their illegal disappearance. The audience were asked to speak for or against this control of foreign visitors, and in some performances in Ghent and Cape Town the debate became quite heated. This move into invisible theatre shifted the show from the realm of ideas to action, as people had to analyze their attitudes to contemporary “others” against the backdrop of the show’s engagement with the Ghent human zoo, and actively take a stand on this current issue. It *engaged* spectators as active

witnesses whose speech acts for or against the African performers had real implications in the present, and potentially in the future insofar as this could be seen as a rehearsal for civil action, potentially leading to new cultural policy on immigrants' mobility rights.

It is clear that the ways in which this performance critically reflected on the history of Ghent's 1913 human zoo, and segued past and present time and space, facilitated a dialogic revisioning of contemporary audiences' values and senses of accepted history. It highlighted gaps in knowledge and the different experiences of contemporary lived experiences in Belgium or South Africa. It also demonstrated the difference context makes for establishing values, which further complicates how we re-evaluate the past. The performance form was itself important, creating a space out of time, which allowed audience members to engage with the past and/ in the present, without accusing or alienating them.

How though, does one engage an audience with potentially offensive ethnographic material?

**INSTALLATION - BETWEEN WORDS AND IMAGES,
CAPE TOWN, 10 OCTOBER 2013 - 31 JANUARY 2014**

Ernestine White, with oral poet Toni Stuart, created *Between Words and Images* specifically for IZIKO's Rust en Vreugd Museum. The museum currently houses the William Fehr (1892-1968) Collection, consisting of European art works dating from the late 17th to the early 19th centuries, including ethnographic drawings of "native" peoples of South Africa. It sought to engage visitors with issues surrounding ethnographic writing and drawings from the 18th century onward, particularly the work of French explorer François Le Vaillant.²

In 1963 H.J. Klopper, Speaker of the House of Parliament in South Africa, authorized the Librarian of Parliament to purchase "a collection of 165 water-colour drawings illustrating the travels in South Africa of François Le Vaillant" when these were advertised for sale at Sotheby's auction rooms in London. He also recommended that the Library Committee of Parliament "should grant permission to the South African National gallery to exhibit the pictures in order that as many of the general public as possible may have the opportunity of viewing them" (South African National Gallery, 1965, Foreword). Today Le Vaillant's aquarelles and travelogues in two volumes, translated and reproduced in English and German from the original French manuscripts, are kept in a closed archive in the South African Parliament because they contain material considered racially and gender "sensitive". It is from this material that artist Ernestine White drew for her installation, particularly the account of Le Vaillant's encounter with an "unknown Hottentot woman".

The installation sought to consider the role Le Vaillant's ethnographic drawings and writings played in the European colonial narrative. Ian Glenn, curator of the exhibition "The King's Map, Francois le Vaillant in Southern Africa: 1781-1784", argued that "Le Vaillant played a major role in establishing how Europe saw the

(2) Le Vaillant was born of an old and distinguished family of a French jurist of Verdun origin. However, when his father, an official of high rank in the Court of Metz, eloped with a girl, they fled to the Dutch colony of Suriname in South America where he became the French consul, and a wealthy merchant. François spend his childhood in this village and accompanied his father on journeys into the interior, but when his family returned to Europe, he completed his education in Metz and spent years travelling in western Europe. He became a crack marksman and also made a study of all the large "cabinets" of animals and birds.

Cape”, and could be considered “a founding figure of South African culture” (Iziko, 2013). However, this analysis is silent regarding the legacy of Le Vaillant’s depictions of the indigenous peoples of South Africa, particularly the Hottentot women as highly sexualized and aberrant.

What is important about the installation is the ways in which White and Stuart raise these issues without replicating the images and voyeurism of the original work. Firstly, White demonstrates a keen awareness of the significance of Rust en Vreugd: originally the house of Willem Cornelis Boers, a high-ranking official of the VOC (Dutch East India Company), it was built in 1778, and was the base from which Le Vaillant catalogued his collections. Although it now houses art dating from a significant period of South Africa’s colonial history, it does not overtly engage with this context or history as the IZIKO Slave Lodge does.

White’s aesthetic choices demonstrate her acute awareness of her potential audience: predominantly European tourists who come to see colonial furniture and pictorial Africana, and thus would “accidentally” engage with her installation.³ The artist engaged her audience in just one room, toward the front of the house, which displays ethnographic prints/lithographs of two English naturalist painters, George French Angas (1822-1886) and Samuel Daniell (1775-1811). In the corner of the room White placed a floor to ceiling plaque with extracts from the travels of Francois Le Vaillant that relate his experience of seeking out a Hottentot woman to confirm and record the “peculiar conformation” of her genitalia (1790, 349-351). Towards the centre of the room White placed two chairs: one roped off facing another temptingly available to sit on. When a visitor sits down, perhaps to contemplate the paintings, an eight and a half minute poem, “the woman” by Toni Stuart, is triggered, which offers her imagined response to the Hottentot woman’s experience with Le Vaillant. However, if at any time the visitor gets up, the soundscape stops.

The whole aesthetic is subtle: first, the visitor contemplates the images and reads extracts from Le Vaillant’s travelogue, as is usual in a museum or gallery space. However, the aural soundscape shifts the installation into performance. The *mise en scene* simultaneously places the empty chair, signifying the absent subject, in this case, the Hottentot woman, alongside other ethnographic images and the aural narrative. Thus the visitor inhabits an imaginative space between Le Vaillant’s words and the ethnographic images that are part of his legacy, without White replicating his images.

The poem engages the visitor with the consequences of the colonial gaze, which has rendered its subject nameless. It begins

i want to tell you my name
whose sounds you stripped and shattered
whose letters you scraped from my skin

Its use of first person narration and direct address directly implicates the hearer, while blurring the time-frames, and making the past immediate in the present.

(3) A secondary audience were the ancestors of the indigenous people and slaves of Cape Town, who were invited to the opening of the installation, but whose responses I will not analyze here.



© Performance Documentation



© Performance Documentation

The woman outlines her intention to use

rhythm and chorus
until my voice seeps under your skin like a shadow
and its echoes trace a path up your neck
to burn the unseeing from your eyes

This suggests the power of art to “get under our skins”, and touch us viscerally, in order to engage us personally in the disavowed aspects of the colonial endeavour. The “unseeing” includes recognizing that European men brought gifts “not to honour me, but to beg for my humiliation”, and implicated indigenous men in supporting their requests for access to their women:

my brothers’ voices join with yours
speaking words that betray their souls and mine
your voices rise, knives against my flesh

The second stanza invites the visitor to imagine the woman’s response to this experience, while implicating the viewer who is gazing at ethnographic paintings as the woman says:

your science strips me of my sacredness
your gaze desecrates my flesh
and the shattering of my name is complete

The third stanza poses sharp questions regarding the destination of colonial ethnographic collections like these, asking

– Ernestine White sitting
facing the empty chair,
Between Words and Images,
2013.

what have you done with my pictures?
 whose eyes pierce, sear and defile my flesh
 a second, a third, a hundredth time [...]
 and what of the other women's bodies
 – pulled apart in death, to unpack our sacredness –
 whose drawings of flesh

you printed in the name of science
 black women's bodies pulled apart
 to prove your prejudice. to justify your hate

Here the visitor is challenged to consider the implications of their engaging with colonial ethnography as a passive cultural experience, which in reality played a significant role in justifying the subjugation and oppression of colonial subjects. The stanza's refrain clearly articulates the artists' positions on contemporary ownership of ethnographic drawings or body parts, like those of Sarah Baartman,⁴ as the voice calls for us to "cover me please".

The poet's voice, breathe and pauses are important. They break silences on dis-avowed experiences and histories, and thus challenge the tyrannical hold of the original story of the coloniser, and the dominant view of the artefacts. It highlights such ethnographic images as being both problematic representations of subjugated peoples, and part of the state apparatus that normalised attitudes to race and gender in ways that continue to inform the lived experiences of these people, especially women.⁵

The aesthetics of this installation are innovative and point the way towards how artists may engage with colonial ethnography without replicating the imagery. The soundscape raises complex questions regarding the legacies of colonial ethnography both literally and conceptually, without accusing or alienating the spectator. This is because the hearer is drawn into the speaker's imagined recollection of this violation of privacy and personhood. It is in their own imagination that the visitors perceive the woman's sense of humiliation and erasure, and its implications. This aesthetic also prevents the artist from having to represent the absent subject.

CONCLUSION

The fact that if a viewer physically got up, silence resumed in White and Stuart's installation, and the voting could affect the mobility of performers in *Truth Commission*, suggests how a performance lens can "open the space between analysis and action, and [...] pull the pin on the binary opposition between theory and practice" (Conquergood 2002, 145).⁶ Both performances suggested the potential for future civic action by spectators.

Both performances challenged the ways in which nations define themselves through coherent historical narratives and visual representations of a shared past that is not "past". Fanon has argued that the native is always in the process of one form

(4) Many scholars argue that Baartman was "a foundational figure in the rise of racial science and cultural perceptions of the black female body", see Scully & Crais 2008.

(5) This is particularly significant in South Africa where The Post-Rape Care Centre reported in 2008 that "a female born in South Africa has a greater chance of being raped in her lifetime than learning how to read". See <http://ubuntunow.org/2008/09/child-rape-in-south-africa/> (accessed 1 July 2012), http://rapecrisis.org.za/rape-in-south-africa/#_ftn1 for 2011-2012 figures.

(6) Conquergood argues that this is because "the root metaphor of the text underpins the supremacy of Western knowledge systems by erasing the vast realm of human knowledge and meaningful action that is unlettered" (2002, 147). The strong and diverse feelings expressed both in protest on 23 September 2014 and in the media over the staging of Brett Bailey's *Exhibit B* in London exemplifies these issues, and the debates that can arise from them. For an analysis of this production see Chikha & Arnaut 2013.

of liberation or another, and that the drama unfolds in three stages: assimilation, rejection, and revolution (Fanon 1963, 166-199). In the “fighting” or revolutionary phase, the intellectuals and artists return to engage with their people in the now, apart from notions of “tradition”, or is overwritten by miming the coloniser. Fanon writes:

it is not enough to try to get back to the people in that past out of which they have already emerged; rather we must join them in that fluctuating movement which they are now just giving shape to, and which, as soon as it has started, will be the signal for everything to be called into question. Let there be no mistake about it; it is to this zone of occult instability where the people dwell that we must come; and it is there that our souls are crystallized and that our perceptions and our lives are transfused with light (Fanon 1963, 182-183).

Fanon is here arguing for engaging with the past in such a manner that it opens the way to a future that provides hope for change. However, change is dependent on action. He argues for the ideologies of a national culture to be more than conceptual, but rather the means by which national culture can deconstruct colonialism and formulate itself in the present (*Ibid.*, 188-191). It is thus crucial that artists highlight this “zone of instability” when re-engaging with colonial histories and ethnographies. Bhabha argues that

[it] is from this instability of cultural signification that the national culture comes to be articulated as a dialectic of various temporalities – modern, colonial, postcolonial, “native” – that cannot be a knowledge that is stabilized in its enunciation. (Bhabha 1994, 218-219)

Performance can highlight these various temporalities simultaneously in the present. Their chosen aesthetic can resist merely re-presenting colonial histories, and shift the focus to highlighting the hegemonic processes involved in such representations. By creating an aesthetic that involves spectators, performances can help contemporary spectators to actively position themselves in relation to the material, analyzing what hegemonic knowledges have informed their sense of the colonial past, and how this knowledge has impacted on the formulations of their present value systems and potential future policy.

Both pieces demonstrate the multiplicity of memories in relation to the colonial event, and the importance of acknowledging specific historic and geographical contexts when engaging with them. The mobilization of a repertoire of embodied performance forms (dance, drumming, song, poetry) in relation to archives (documents, art, artefacts) is one way to destabilize a fixed narrative of the past. In highlighting different kinds of subjectivities regarding the past and present, the performances facilitate intersubjective dialogue between them, implicate the spectator and suggest their potential agency in engaging with the issues raised. The intersubjectivity I refer to here is not within a person as in Lacan and Foucault, but with the mechanisms that work *between people*, as the location for the negotiation of representations,

narratives and meanings that are affected by various hegemonies, which in turn affect our subjectivity (Holloway 1989; Passerine 2007). So we revisit the Ghent exhibition of 1913, or ethnographic drawings of the 18th and 19th centuries, not only to explore what they meant “then”, but to ask how “then” impacts on “now”, and how the “now” will impact on tomorrow. The theatrical frame allows us to imagine this possibility and, as Jill Dolan argues, collectively “share experiences of meaning making and imagination that can describe or capture fleeting intimations of a better world” (2005, 2). ■

WORKS CITED

- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994.
- Chikha, Chokri Ben & Karel Arnaut, ‘Staging/caging “otherness” in the postcolony: spectres of the human zoo’, *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27(6), 2013, 661-683.
- Conquergood, Dwight, ‘Performance Studies: Interventions and Radical Research’, *TDR* 46(2), 2002, 145-156.
- Dolan, Jill, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- Fabian, Johannes, *Time and the Other: How anthropology makes its object*, New York: Columbia University Press, 1983.
- Fanon, Frantz, *The Wretched of the earth* [1961], translated by C. Farrington, preface by Jean-Paul Sartre, New York: Grove Press, 1963.
- Fleishman, Mark, ‘Physical Images in the South African Theatre’, *South African Theatre Journal*, 11(1&2), 1997, 199-214.
- Holloway, W., *Subjectivity and Method in Psychology: Gender, Meaning and Science*. London: Sage 1989.
- Le Vaillant, François, *Travels into interior parts of Africa by way of the Cape of Good Hope in the years 1780, 81, 82, 83, 84, 85*, vol 2, London: printed for G.G. and J. Robinson, 1790.
- Mamdani, Mahmood, ‘Beyond Settler and Native as Political Identities: Overcoming the Political Legacy of Colonialism’, *Comparative Studies in Society and History*, 43(4), 2001, 651-664.
- Martin, Carol, ‘Bodies of Evidence’, *TDR* 50(3), 2006, 8-15.
- Passerini, Luisa, *Memory and Utopia – The Primacy of Intersubjectivity*, London: Equinox, 2007.
- Sauvage, Alexandra, ‘To be or not to be colonial: Museums facing their exhibitions’, *Culturales* 6(12), 2010, 97-116.
- Scully, Pamela & Clifton Crais, ‘Race and Erasure: Sara Baartman and Hendrik Cesars in Cape Town and London’, *Journal of British Studies* 47(2) 2008, 301-323.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham & London: Duke University Press, 2007.
- Thompson, James, *Performance Affects* (2009), Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Websites

- Action Zoo Humain, <http://www.actionzoohumain.be/en>, accessed 2 January 2015.
- ‘Ghent, 1913-2013’, the century of Progress, <http://1913-2013.gent.be/en/ghent-wants-have-largest-world-fair>, accessed 22 July 2014.
- Edinburgh Festival 2014, <http://www.eif.co.uk/2014/exhibitb>, accessed 15 August 2014.
- IZIKO, Ian Glen, ‘A map fit for a king’, 19 March 2013, <http://www.medioclubsouthafrica.com/culture/3288-a-map-fit-for-a-king181#ixzz38HpDKwU>, accessed 2 January 2015. See also <http://www.iziko.org.za/calendar/event/francois-le-vaillant>



Kunst moet schuren

Interview met Chokri Ben Chikha

→ Evelien Jonckheere,
UGent



© Action Zoo Humain

Tussen 2007 en 2013 bereidde Chokri Ben Chikha aan het KASK en de UGent een doctoraatsproject voor dat hem uiteindelijk de titel van ‘doctor in de kunsten’ zou opleveren. Via diverse theatrale experimenten onderzocht hij het gebruik van stereotypen in het theater. Daarbij ging hij na hoe je, via systemen van constructie en deconstructie, stereotypen als theaterteken kunt inzetten om een kritische reflectie uit te lokken bij de toeschouwer.

De experimenten binnen dit project monden uit in de oprichting van het gezelschap Action Zoo Humain in 2009. Een jaar later staat de Heldentrilogie op punt. Eén stuk daarvan speelt zich af in Senegal (*L'Afrique c'est chic*), een ander in de straten van Vlaanderen (*De ceremonie: heldendood voor de beschaving*) en nog een in de theaterzaal (*De finale: een stand-uptragedie*). Uiteindelijk vormt *De Waarheidscommissie* in 2013 het slotstuk van de theatrale experimenten binnen Ben Chikha's doctoraatsonderzoek. De toneelmaker was hiermee echter niet aan zijn proefstuk toe. Onder de vleugels van het gezelschap Union Suspecte creëerde hij eerder een familiedrieluik bestaande uit *De leeuw van Vlaanderen* (2003), *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* (2005) en *Broeders van Liefde* (2007). Reeds in die eerste trilogie speelt Ben Chikha met stereotypen, en merken we zijn verlangen om op die manier het debat rond identiteit en migratie aan te wakkeren.

In een gesprek met Ben Chikha gaan we op zoek naar ervaringen en ontmoetingen uit het verleden die bepalend waren voor de strategieën die hij toepast in zijn oeuvre en dat van Action Zoo Humain.

In je doctoraat beschrijf je dat je het gegeven van de *zoo humain* als een prisma beschouwt om naar ander werk en naar je eigen voorstellingen te kijken. Je beschouwt het als een 'historisch format van stereotiepe culturele representatie'. Hoe kwam je terecht bij het historische fenomeen van de *zoo humain*?

Chokri Ben Chikha: Na twee jaar onderzoek had ik het gevoel dat ik in een cirkeltje aan het draaien was. Ik had een zekere afstand nodig om het gegeven van stereotypen op theater te onderzoeken. Tijdens de lezing *Pourquoi travailler sur les images et stéréotypes d'hier? Les enjeux d'une décolonisation du regard* (Brussel, 24 juni



© Kurt Van der Elst

– *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen, Union Suspecte*, 2005.

2008) van de Franse historicus Pascale Blanchard werd ik voor het eerst geconfronteerd met het gegeven van de *zoo humain*. Het was een lezing zonder enige vorm van beeldmateriaal, maar die liet niettemin een grote indruk na. Al gauw zag ik in dat ik het gegeven van de *zoo humain* als paraplu kon gebruiken. Net als bij de *De leeuw van Vlaanderen*, waar ik aan de hand van een historische roman met voldoende afstand mijn verhaal kon doen, kon ik met de *zoo humain* als onderzoeksinstrument opnieuw vanuit een historisch gegeven met enige afstand de stereotypen in theater blootleggen.

Kunstenars als Brett Bailey maken eveneens gebruik van het gegeven van de *zoo humain* om theatervoorstellingen te maken. Je schreef zelfs een brief aan Bailey waarin je aangeeft dat je niet akkoord gaat met zijn werkwijze in de voorstelling *Exhibit B* (2012). Nochtans werd Bailey in de Vlaamse pers nauwelijks bekritiseerd. Hoe verklaar je dit?

C.B.C.: Dat Vlaamse cultuurjournalisten niet begrijpen dat Bailey een commotie teweegbrengt, geeft aan dat er hier in Vlaanderen een tekort is aan kennis over de continuïteit en het voortdurende effect van het koloniale denken op ons huidige postkoloniale denken. Toen ik die voorstelling zag, wist ik dat er iets niet

klopte. Door het feit dat hij de Afrikanen op dezelfde manier tentoonstelt als 150 jaar geleden, maar daarbij geen context aanreikt of zichzelf niet in vraag stelt als theatermaker die dergelijke zaken ensceneert, stereotypeert hij net als de historische *zoo humain* de 'exoot'. Niet door de Ander als wild of achterlijk voor te stellen, maar als passief slachtoffer. Had hij bijvoorbeeld zichzelf als blanke Afrikaan actief in de voorstelling betrokken, was de voorstelling heel wat interessanter geweest. Men begrijpt niet hoe choquerend dergelijke voorstellingen voor bepaalde groepen zijn, ook vandaag nog. Het stereotiepe beeld van de zwarte die monddood wordt gemaakt, wordt hier gewoon herhaald, want er komt geen andere stem in de performance voor, er is geen gelaagdheid. Nochtans zie je internationaal wel veel kritiek op Bailey. In Engeland, Frankrijk en Duitsland is de discussie veel heviger, terwijl critici en programmatoren in Vlaanderen niet verder gaan dan: 'Waw, wat een toffe aanklacht tegen racisme.' Dat ze in Engeland de voorstelling afgelasten vind ik dan weer een brug te ver. Maar een debat koppelen aan de voorstelling, dat vind ik noodzakelijk.

Hoe sta je dan bijvoorbeeld tegenover de documentaire *Enjoy Poverty* (2008) van Renzo Martens? De maker legt daar op cynische wijze de scheefgetrokken machtsverhoudingen bloot tussen het Westen en Congo. De tegenstelling 'zij die kijken' vs. 'zij die bekeken worden' brengt een zekere gelaagdheid in de documentaire.

C.B.C.: In vergelijking met Bailey was Renzo Martens veel inspirerender. Martens neemt zelf actief deel aan het gebeuren. Waar ik het dan wel weer moeilijk mee heb bij *Enjoy Poverty* is het feit dat de maker geen enkele kritische Afrikaan in beeld brengt. Denk je nu echt dat er geen enkele Congolees is die kritische analyses kan maken over ontwikkelingshulp? Zo bevestig je natuurlijk weer de stereotypen. Zowel *Exhibit B* als *Enjoy Poverty* komen voor vele zwarten als blank paternalisme over, terwijl beide artiesten dit menen aan te klagen. De werken op zich zijn zeer interessant, maar de analyse en de kritiek errond vind ik steevast nog veel interessanter.

In je doctoraat geef je aan dat de voorstelling *Missie* (2007), een monoloog geschreven door David Van Reybrouck en gebaseerd op tientallen getuigenissen van missionarissen, jou als 'documentair theater' wist te inspireren voor *De Waarheidscommissie*. Toch werd ook deze voorstelling volgens jou te weinig kritisch onthaald.

C.B.C.: Bij *Missie* zag ik de kracht van de subjectieve en de feitelijke waarheid, en van de mix daarvan. Het verhaal wordt voorgesteld als de waarheid van een zogenaamde autoriteit, iemand die het heeft meegemaakt, in dit geval diverse missionarissen. De mensen waren ervan overtuigd dat het stuk 'waar' was, omdat het was gebaseerd op een verzameling van 'autoritaire' getuigenissen. Terwijl het overgrote deel natuurlijk subjectieve (koloniale) waarheid is. Dus ook deze voorstelling ontbrak het aan meerstemmigheid. Met uitzondering van Bambi Ceuppens stelde niemand in de Vlaamse pers zich vragen bij de eenzijdigheid van het verhaal, of de manier waarop zwarten werden voorgesteld in *Missie*. Ik wist niet dat mensen zo goedgelovig waren. Ik zag dus de kracht in van de zogenaamde 'waarheid', en de kracht van autoriteit. Vandaar dat ik voor *De Waarheidscommissie* inzette op waargebeurde historische feiten. Ik deed dat met behulp van jouw onderzoekswerk¹ en door beroep te doen op een andere autoriteit, namelijk voormalig gouverneur van Oost-Vlaanderen en professor geschiedenis Herman Balthazar. Door waargebeurde feiten en autoriteiten vervolgens te laten clashen met subjectieve waarheden in getuigenissen van Senegalese, Franse en Belgische artiesten in woord, dans en muziek, kreeg je een gelaagde complexiteit.

Zo wordt de toeschouwer in *De Waarheidscommissie* geconfronteerd met verschillende waarheden. Je ziet bijvoorbeeld hoe Mourade, zelf een soort van slachtoffer van de hedendaagse maatschappij, op een bepaald moment tekeergaat tegen de Senegalezen en ook hen slachtoffer maakt. Ik vind dat kritiek op mensen met een migratieverleden ook moet kunnen. Beweren dat het allemaal slachtoffers zijn, is



– *Broeders van Liefde*, Union Suspecte en Cie Cecilia, 2007.

(1) Evelien Jonckheere onderzocht de historische context van de *zoo humain* in Gent in 1913 aan de hand van documentatie uit het vreemdelingenregister in het Rijksarchief te Brussel. De resultaten van dit historische onderzoek verschenen in het boekhoofdstuk 'Ach, Waarom zou ik het u ook verzwijgen? ... Ontbering achter de schermen van de "zoos humains"' in Wouter Van Acker & Christophe Verbruggen (red.), *Gent 1913: op het breukvlak van de moderniteit* (Gent: Snoeck, 2013, 96-111). Als 'expert' trad ze vervolgens aan als getuige in *De Waarheidscommissie* om het historische kader tijdens de voorstelling toe te lichten.

een vrijgeleide. Die kritiek op de eigen afkomst was ook een belangrijk en uitdagend aspect in de *De leeuw van Vlaanderen*, waar we afgeven op onze autoritaire vader. De werkelijkheid is complexer dan één waarheid. In de werkelijkheid grijpen immers de feitelijke, de subjectieve en de intersubjectieve waarheid in elkaar. Door hiermee een performatieve waarheid te creëren, krijg je, als het meezit, iets helends.

Die zin voor complexiteit, bijvoorbeeld via kritiek op de eigen afkomst, deel ik met de schrijver Arnon Grunberg. Ook hij vertrekt vanuit autobiografische elementen maar durft af te rekenen met zijn Joodse afkomst. Ook hij heeft geen behoefte aan de verheerlijking van de underdog, want de underdog kan evenzeer dader zijn. Ook bij hem zie je het gebruik van stereotypen die worden uitvergroot tot ze absurd worden. Zo vervaagt de grens tussen fictie en realiteit. Net als ik zoekt hij naar de clash van diverse waarheden. Daarachter gaat een enorm engagement schuil. Dat absurdisme, en dat opzoeken van kritiek, vind ik zeer interessant. Dat is misschien waarom ik volgens sommigen een halve charlatan ben, en volgens anderen vernieuwend.

Waarom is Vlaanderen niet altijd 'mee' met voorstellingen als *Exhibit B* en *Missie*? Komt dat door het feit dat het Vlaamse theaterlandschap en haar publiek overwegend blank is? Wat kan het Vlaamse theater doen om daar verandering in te brengen?

C.B.C.: Het blanke gegeven van het Vlaamse theater is het gevolg van het feit dat men in de theaterwereld goed zorg draagt voor elkaar. Dat is ook normaal, want iedereen zoekt telkens naar het eigen referentiekader. Maar daardoor durf ik bijna te stellen dat theater geen progressief circuit is, eerder eentje dat zichzelf in stand houdt. Wat volgens mij zou helpen is de invoering van quota om meer vrouwen en mensen van andere origine aan de bak te brengen. Zeker in de hogere regionen van het theater is er behoefte aan diversiteit. Want enkel als je de leiding neemt, kan je veranderingen doorvoeren. En gewoon wat meer kleur op het podium brengen, betekent nog niet dat je met interculturaliteit bezig bent.

Maar begrijp me niet verkeerd. Ondanks deze kritiek op het Vlaamse theater hou ik er erg veel van en vind ik het belangrijk dat theater overal zichtbaar is. We hebben alternatieven nodig voor internet en YouTube. De belastingbetaler heeft er trouwens recht op. Maar vele theaterhuizen en -gezelschappen zijn hun maatschappelijke betekenis aan het verliezen. Wil theater in de toekomst nog relevant zijn, dan moet zij op een artistieke manier kunnen bijdragen om het 'spel' binnen de gepolariseerde en superdiverse (groot)steden speelbaar te maken. Wat gaat het theater doen als binnenkort vijftig procent van de stedelingen een andere origine hebben? Of als verschillende bevolkingsgroepen elkaar naar de keel grijpen uit angst, wraak of soms stomweg door een misverstand? Viool spelen op de Titanic?

Hoe ben jij eigenlijk in het theater gerold? Werd dit van thuis uit gestimuleerd?

C.B.C.: Nee. Ik rolde in het theater vanuit mijn liefde voor Afrikaanse dans. Ik kwam hiermee in contact toen ik in het kader van mijn geschiedenisopleiding op Erasmusuitwisseling ging naar Amsterdam. Al snel wilde ik lessen volgen bij dansers en choreografen die opgeleid waren aan de Mudra-Afrique school, die in 1977 door

Maurice Béjart werd opgericht in Dakar. Om mijn reis te bekostigen, gaf ik zelf lessen Afrikaanse dans aan studenten en moeders. In Senegal kreeg ik les van zogenaamde ‘dansmeesters’ die toen nog werkten in een internationale context. Hun dans was doorspekt met veel West-Afrikaanse tradities: veel mime in een expliciet en interdisciplinair spektakel dat je nog het best met opera kan vergelijken. Via Béjart kwamen daar elementen uit de klassieke dans bij. Hij wist het dansspektakel bovendien te commercialiseren. De school reisde de wereld rond, wat vandaag jammer genoeg onmogelijk geworden is vanwege het feit dat Afrikaanse artiesten heel snel de benen nemen zodra ze in Europa of de Verenigde Staten aankomen.²

Terug in Europa ging ik verder op zoek naar een innovatieve manier om met Afrikaanse dans om te gaan. Ik won de tweede prijs in Parijs op het ‘Concours International d’inspiration africaine’. De jury werd voorgezeten door Germaine Acogny, voormalig directrice van Mudra-Afrique. Na een mislukte auditie bij Hans Van Den Broeck van Ballets C de la B maakte ik uiteindelijk in 1999 mijn overstap naar de Belgische scène als percussionist en danser bij de voorstelling K’Dar van het gezelschap Hush hush hush onder leiding van Abdelaziz Sarrokh. Bij deze voorstelling stond de mengeling van genres en stijlen centraal. De mix van breakdance met opzweepende Afrikaanse dans bracht een nieuwe kijk op hedendaagse dans en bereikte een breed publiek. Niettemin was de voorstelling naar mijn mening inhoudelijk zwak. De choreograaf zei toen: kun je het beter, doe het dan zelf! Zo ontstond uiteindelijk Union Suspecte in 2003. Samen met mijn broer Zouzou maakte ik de voorstelling *De leeuw van Vlaanderen* en het jongerenstuk *Vive!Aldi*, waarin we de Aldi parodieerden met mensen van de tweede en derde generatie als goedkope producten.

Waren er theaterfiguren in het Vlaamse theaterlandschap die je inspireerden?

C.B.C.: Alain Platel had een grote invloed op mij. Bijvoorbeeld in de voorstelling *Iets op Bach* zag ik het vermengen van stijlen, het thema van de grootstad en de kracht van gelaagdheid in een stuk. Toch vond ik dat er nog iets ontbrak. Er was ontroering, esthetiek, maar het schuurde voor mij nog niet genoeg. Volgens mijn broer en mij moest een voorstelling hard schuren. We hadden een harde jeugd meegemaakt en wilden die realiteit onverbloemd op scene zetten. Ook wilden we verhinderen dat het publiek achterover ging leunen. Toen ik uiteindelijk na de opvoering van *Vive!Aldi* felicitaties per sms van Alain Platel ontving, was ik uiteraard in de zevende hemel.

Uiteindelijk konden we ons gezelschap Union Suspecte laten uitgroeien onder de vleugels van het Nieuwpoorttheater. Geert Opsomer was daarbij zeer invloedrijk. Het was tegelijk de periode dat ook Benjamin Verdonck en Abattoir Fermé er een werkplek kregen. Heel boeiende tijden waren dat. We gingen samenwerkingen aan, bijvoorbeeld met theatermakers als Arne Sierens voor de voorstelling *Broeders van Liefde*. We hadden immers vele zaken gemeenschappelijk: belang van humor, spelen



© Action Zoo Humain

– *L’Afrique c’est chic*,
Action Zoo Humain, 2010.

(2) Ook in *De Waarheidscommissie* verkozen de drie Senegalese artiesten de illegaliteit boven een terugkeer naar Senegal na de voorstelling. Het vertrek was, echter zonder medeweten van de ploeg, goed voorbereid. Zo waren er stand-ins opgeleid om de laatste voorstelling af te werken. De hele scène was bovendien nog frappanter omdat er tijdens elke voorstelling werd gevraagd aan het publiek of het gerechtvaardigd was dat de broers Ben Chikha de paspoorten van de drie dansers bijhielden. Het grootste deel van het publiek antwoordde telkens ‘neen’.



© Action Zoo Humain

– *Vive!Aldi,*
Union Suspecte, 2004.

met stereotypen, het ontbreken van een repertoire, fascinatie voor het lukken en mislukken... Toch merkte ik dat we een aantal theatercodes anders interpreteerden. Hij speelde op de ontroering, zelfs verheerlijking van de kleine mens. De kleine Vlaming, armen, de vrouw, de underdog... Dat was voor mij uiteindelijk problematisch. Met de verheerlijking van de sukkelaar op het podium bewijs je volgens mij de sukkelaar geen dienst. Toch was die samenwerking heel erg leerrijk, want zo beseften we dat we elk onze eigen stijl hebben en dat er geen recept is voor goed theater. Ik merkte dat theater niet zo universeel is en dat iedereen werkt met eigen codes, met zijn of haar eigen realiteit. Met een migratieachtergrond bekijk je de zaken soms anders. Je bent gevoeliger voor bepaalde stereotypen, die uiteindelijk zeer natuurlijk zijn omdat alle mensen in hun hoofd op zoek gaat naar vormen van simplificatie. En die vormen hangen samen met de gemeenschap waartoe je behoort, en met je opvoeding.

Met de voorstelling *We People* (2007) koos *Union Suspecte* nochtans niet voor de kritische benadering van stereotypen, maar werd via de strategie van *Publieksbeschimpung* het stereotiepe beeld van de woedende en machteloze allochtoon net versterkt.

C.B.C.: Dat klopt. Het was een voorstelling zonder kritiek op de eigen gemeenschap. De kritiek kwam op het publiek te liggen, zonder enige nuances. Voor die

voorstelling werkte mijn broer samen met Ruud Gielens. Met de strategie van *Publieksbeschimpfung* meende Gielens dat de *in your face*-boodschap die we wilden uitdragen beter zou overkomen. De voorstelling speelde bovendien in de periode van de vele migrantenrellen in Antwerpen en Anderlecht, en met de controverserond Abou Jahjah.³ Je kon de voorstelling beschouwen als een overreactie op het werk van Platel dat niet genoeg schuurde. Uiteindelijk vond de pers de voorstelling geweldig en werd ze zelfs geselecteerd voor het theaterfestival.

Maar voor mij was het toen gedaan met Union Suspecte. Dit was mijn artistieke richting niet. We hebben er heel veel discussies over gehad. De voorstelling *bevestigde* volgens mij vooral de stereotypen, terwijl de essentie van Union Suspecte net het overstijgen van het wij-zijdiscours was. Het bevestigde het beeld dat in de kranten verscheen, en je voelde dat journalisten daarop kicken. Maar je stimuleert geen dialoog met zo'n voorstelling.

Met Action Zoo Humain zijn jullie in elk geval opnieuw de weg ingeslagen van de dialoog, zoals blijkt uit de voorstelling van *De Waarheidscommissie*. Wat brengt de toekomst?

C.B.C.: Ik weet het niet. Alles is nog open. Momenteel ontwikkelen we een Vlaams Paviljoen voor de volgende wereldtentoonstelling in Dubai 2020. We zijn op zoek naar de identiteit van de Vlaming. Daarvoor starten we in Dilbeek, 'waar de Vlamingen thuis zijn'⁴, en gaan op tournee. We prostitueren onszelf met een transformatie tot 'ondernemer-kunstenaar'. We verzamelen privé-fondsen om ons project te ondersteunen, want dat is toch wat het huidige kunstenbeleid wil: steeds meer privaat kapitaal halen uit systemen als crowdfunding in plaats van de reguliere subsidiekanalen. Dubai is de nieuwe *way of life* geworden, met zijn mystiek van kopen en verkopen, bouwen en verbouwen, van meer en meest. Men kijkt er neer op de Europeanen en dat zorgt voor een heel ander perspectief. Europeanen en Amerikanen die dansen naar de pijpen van islamitische Dubaiers, het is een raar gezicht. En dat terwijl slechts tien procent van de inwoners van Dubai autochtoon is. Dubai is de plaats bij uitstek waar de realiteit één groot theater wordt.

Uiteindelijk is voor mij alles theater. Theatraliteit is volgens mij een wezenlijk onderdeel van de realiteit, en van haar diverse waarheden. Maar pas op: ik ben geen postmodernist! *Die Wahrheit ist konkret*, zo stond te lezen boven het bureau van Bertolt Brecht. Om de waarheid kun je niet heen, ook al kent die waarheid veel nuances. ■

(3) Dyab Abou Jahjah treedt tot op heden op als de fel gecontesteerde spreekbuis van de Arabische migranten in de Belgische media. In 2007 werd hij veroordeeld tot één jaar effectieve celstraf omwille van het aanzetten tot rellen. Die rellen braken op 26 november 2002 uit op de Turnhoutsebaan in Borgerhout nadat een islamleraar was neergeschoten door een buurman. Een groep allochtonen meenden dat racistische motieven aan de basis van de moord lagen. Uiteindelijk werd Abou Jahjah in 2008 in hoger beroep vrijgesproken.

(4) In de gemeente Dilbeek worden bezoekers op diverse plaatsen verwelkomd met borden waarop het opschrift 'Waar Vlamingen THUIS zijn' te lezen staat, en die verwijzen naar een campagne uit 1978 naar aanleiding van het Egmontpact. Met dit pact, dat de regering uiteindelijk deed vallen, werd de basis gelegd van de omvorming van België naar een federale staat met taalgemeenschappen. Vlamingen in de Brusselse rand meenden dat door de verfransing het Nederlandstalige karakter van hun gemeente onder druk kwam te staan.