

Requiems in post-apartheid-mineur¹²

Sofie de Smet en Marieke Breyne

Het opzet en de positieve werking van de Zuid-Afrikaanse Truth and Reconciliation Commission (TRC) wordt internationaal erkend. Desalniettemin kaart een recent kritisch debat in toenemende mate ook haar tekortkomingen aan. Vooral de meta-narratieve houding van de commissie en haar unilateraal zeggenschap over het cultureel trauma van apartheid kent veel kritiek. Betekenis geven aan schokkende gebeurtenissen kan troostend werken, maar het is nooit gevrijwaard van het gevaar een eenzijdig discours in te leiden met vastgelegde karakters, acties en plaatsen. Dit is niet onschuldig – al wat niet past binnen het masterverhaal wordt immers verloochend en vergeten.

In dit artikel onderzoeken we de exclusieve mechanismen van het masterverhaal van de TRC met *forgiveness*, *reconciliation* en *disclosure* als wezenlijke verhaallijnen. In dit allesomvattende verhaal treedt de vooruitgang van de natie naar voren als de belangrijkste meta-actie. Dit legt een verlangen naar geheugenverlies en een radicale breuk tussen het verleden en het heden bloot. De modernistische boodschap van de TRC om het verleden van het heden te scheiden, verliest echter haar validiteit in de nasleep van het Marikana Massacre dat in 2012 plaatsvond. Als een flashback stuurt Marikana Zuid-Afrika terug naar haar traumatische verleden van apartheid. Het verleden blijkt nog steeds deel uit te maken van het heden en tart zo de modernistische tijdsnotie met het oog op traumaverwerking.

Dit artikel onderzoekt het vermogen van de podiumkunsten om zo'n modernistische tijdconstructie in een masterverhaal rond traumatische

¹ Een Engelstalige versie van dit artikel verschijnt in december 2015 ook in het tijdschrift *South African Theatre Journal* met als titel "When the Past Strikes the Present: Performing Requiems of the Marikana Massacre".

² Dank gaat uit naar Prof. Dr. Christel Stalpaert voor haar advies bij het schrijven van dit artikel binnen de context van het FWO-NRF onderzoeksproject *Masks, Puppets and Performative Objects as Tools of Critique, Resistance and Agency in South Africa. Developing a Situational, Embodied and Postdramatic Approach for Dealing with the Cultural Trauma of Apartheid* (2014-2017).

gebeurtenissen te vermijden. Het gaat voorbij aan de ultieme beheersing van traumatische herinneringen met behulp van één coherent verhaal. De podiumkunsten behelzen op een niet-juridische en efemere wijze meerdere verhalen en dagen een unilaterale verhaalstructuur uit. Zo formuleren ze een alternatief op het masterverhaal van de TRC. Twee opmerkelijke hedendaagse Zuid-Afrikaanse voorstellingen, *MARI and KANA* (2015) en *Iqhiya Emnyama* (2015), brengen de diverse aangrijpende getuigenissen van slachtoffers en overlevenden van het Marikana Massacre samen. Ze roepen op tot een kritische reflectie op de constructie van een masterverhaal over het traumatische verleden van apartheid.

On That Day It Came Back

Een mijnwerker en overlevende van het Marikana Massacre getuigt:

Hey my man, my head was not working on that day and I was very, very numb and very, very nervous, because I was scared. I never knew of such things. I only knew of them like what had happened in 1976 and what happened in 1992, because of history. I would hear about massacres you see. I usually heard of that from history, but on that day it came back, so that I can see it. Even now, when I think back, I feel terrible, and when I reverse my thinking to that, I feel sad, still. (Alexander et al. 122)

Deze woorden verwijzen naar de pernicieuze gevolgen van een brutale legale politieactie die Zuid-Afrika en de internationale gemeenschap verbijsterde – en dit niet enkel door het verlies van de vele levens. Om de dimensie van deze schok volledig te onderkennen is een culturele en historische omkadering van deze traumatische gebeurtenis noodzakelijk.

Op 16 Augustus 2012 verloren 34 Lonmin mijnwerkers het leven in Marikana in Zuid-Afrika. Ze werden vermoord door de politie die – na gefaalde, genegeerde en verhinderde onderhandelingen met de stakende mijnwerkers – door het

Lonmin bestuur en de mijn vakbonden aangesteld werden om de stakende massa aanwezig op het Marikana gebied te mobiliseren en te ontmantelen.

Tien jaar vóór Marikana sprak Desmond Tutu, voorzitter van de Truth and Reconciliation Commission, de volgende woorden: “When we look around us at some of the conflict areas of the world, it becomes increasingly clear that there is not much of a future for them without forgiveness, without reconciliation. God has blessed us richly so that we might be a blessing to others”. Deze woorden geven uiting aan een discours van *forgiveness* en *reconciliation*, erg aanwezig aan het eind van de twintigste eeuw. Het is binnen dit discours, en naar aanleiding van de vele mensenrechtenschendingen, dat overal ter wereld waarheidscommissies werden opgericht. Steunend op het principe van transitionele rechtvaardigheid en justitie begeleiden de waarheidscommissies nieuwe naties van een autoritair regime naar een democratisch land (Cole). In de plaats van straf en vonnissen proclameerden ze een discours van vergeving en verzoening. De landen-in-transitie trachtten zichzelf opnieuw uit te vinden als een liberale democratie. Enkele van hen namen daarenboven een “extra” (Avruch 35), meer uitdagende taak op. Die landen streefden naar een post-conflictueuze vrede met behulp van verzoeningsprocessen. Zuid-Afrika besloot zo’n “semi-judicial body” (Bevernage 111) of zelfs “non-judicial body” (Christiansë 372) op te richten en voegde aan zijn waarheidscommissie expliciet de term ‘Reconciliation’ toe. Dit resulteerde in de oprichting van de *Truth and Reconciliation Commission* of TRC (1995-1998).

De TRC verkondigde een discours van vergeving en verzoening door het vertellen van dé ene waarheid. Die ene waarheid zou Zuid-Afrika verlichting en genezing brengen. De absolute waarheid over het verleden moest voor eens en voor altijd aan het licht gebracht worden. Met het oog op de verwerking van allerhande trauma’s werd het vertellen van de individuele trauma-ervaring beschouwd als de beste methode. “They play a central role in community healing and function as some form of *catharsis*: the community was supposed to come to terms with overwhelming emotions caused by the traumatic past” (Stalpaert and Jonckheere 112).

Hoewel de positieve effecten van de TRC algemeen gekend zijn, duidt een

groeïend debat op de restricties van een meta-narratieve benadering van *forgiveness*, *reconciliation* en *disclosure* in de ‘mastering’ van het culturele trauma van apartheid. De TRC convergeerde enkelvoudige verhalen in één gedeelde sociale waarheid of een “grand narrative” (Avruch 38), in dit essay als ‘masterverhaal’ omschreven. Er moet ruimte zijn om aan traumatische ervaringen betekenis te geven en zodoende verder te leven. Maar een masterverhaal kent steeds een gevaar van een unilateraal discours met gedefinieerde karakters, acties en plaatsen dat elk alternatief verhaal uitsluit.

In dit artikel worden de exclusieve mechanismen van het masterverhaal van de TRC onderzocht. Dit unilateraal masterverhaal schept een homogeen collectief lichaam van burgers die vergeven en verzoenen met het oog op de oprichting van een democratisch, post-transitioneel Zuid-Afrika. De vooruitgang van de natie treedt naar voren in het allesomvattende verhaal als de belangrijkste meta-actie en legt een verlangen bloot naar geheugenverlies en een radicale breuk tussen het verleden en het heden. Historicus Berber Bevernage identificeert dit als een modernistische notie van tijd dat een collectief geheugen van het verleden dat volledig gescheiden is van het heden veronderstelt. Hij gebruikt de term ‘modernity’ om te verwijzen naar een “worldview, experience or set of mentalities” (113), gekarakteriseerd door een radicale orientatie op de toekomst en vooruitgang. Hij verwijst daarbij naar Habermas die stelt: “modernity expresses the conviction that the future has already begun: it is the epoch that lives for the future, that opens itself up to the novelty of the future” (Bevernage 114). Zo’n modernistische breuk tussen het verleden en het heden wordt echter problematisch in de nasleep van het Marikana Massacre. Dit traumatische event daagde de modernistische tijdsnotie in het verwerken van culturele trauma’s uit gezien het Zuid-Afrika herinnerde aan een traumatisch verleden van apartheid door een manifestatie van dit verleden in het heden.

Dit artikel onderzoekt hoe het Marikana Massacre – als onthutsende getuigenis van het verleden in het heden – het masterverhaal van de commissie, gericht op vertellen, vergeven en verzoenen, uitdaagt. In dit artikel analyseren we twee hedendaagse Zuid-Afrikaanse voorstellingen, *MARI and KANA* van Mandisi Sindo en *Iqhiya Emnyama* van Cindy Mkaza-Siboto, die oproepen tot een kritische reflectie op de constructie van een masterverhaal over het traumatische

verleden van apartheid. Voor we overgaan tot die analyse, verhelderen we eerst de narratieve structuur van dit masterverhaal.

Een heersende macht over het cultureel trauma van apartheid

What works best for psychotherapy is a flexible process of meaning-making that fits the unique experience of the individual. What works best for political influence toward restorative justice may be a powerful, coherent, and consistent narrative that ignores the vagaries of individual experience. (Kirmayer, Gone and Moses 313)

Wetenschappelijk onderzoek omtrent traumaverwerking hecht belang aan de helende functie van fysieke en psychische wonden via de (re)constructie van narratieve structuren waarbij een bepaald beeld van een natie bevestigd wordt. Zo een visie vindt men ook weerspiegeld in het werk van waarheidscommissies. Zoals James Thompson observeert: “constructing a narrative from the pain of the past allows it to be contained or healed” (45). Masterverhalen *working through* culturele trauma’s maken het een gemeenschap mogelijk om orde te scheppen in een chaotische wereld: “to make meaning out of a chaotic world and the incomprehensible events taking place in it” (Bal 10). Vanuit dit dominante wetenschappelijke traumaperspectief opereerde ook het publieke discours van de hoorzittingen van de TRC. Via *disclosure*, *forgiveness* en *reconciliation* tussen Zuid-Afrikaanse slachtoffers en daders had men een ultieme louterende *working through* apartheid voor ogen.

De katharsis-ervaring binnen het verwerken van trauma had in de TRC minder te maken met een individueel verwerkingsproces. De TRC deed beroep op de individuele lijdens-ervaringen om een coherent verhaal te creëren. Het justitieel lichaam van de TRC spoorde de Zuid-Afrikaanse natie aan te vergeven en prioriteit te geven aan zijn “obligations as a citizen rather than as a violated person” (Villa-Vicencio qtd. in Rothfield 219) als essentiële basis voor een nieuwe toekomst. De vooruitgang van de natie, als belangrijkste meta-actie van het narratief, getuigt van een diep verlangen om te vergeten en een radicale breuk tussen het verleden en het heden te construeren. Bevernage benadrukt dat de Zuid-Afrikaanse waarheidscommissie haar geïnduceerd collectief geheugen

van het verleden uitdrukkelijk en zelfs gedwongen op afstand en gescheiden houdt van het heden.

De Zuid-Afrikaanse TRC voltrok zich daarenboven openbaar, in het oog van de gemeenschap. Het masterverhaal was meer dan ooit een publiekelijk vertoond verhaal met een uniek historisch niveau van transparantie naar de media toe (Verdoolaege, *The Audience as Actor*). De hoorzittingen werden live uitgezonden op televisie en radio en de gedrukte pers updateerde dagelijks de Zuid-Afrikaanse bevolking. De TRC was genoodzaakt het verleden coherent en zonder contradictorische verhaallijnen te vertellen om een nieuw nationaal geheugen te bewerkstelligen (Hutchison, *Truth or Bust*). De verslagen van de publieke hoorzittingen werden openbare verslagen die het collectieve geheugen vormgaven met behulp van typische narratieve elementen als personages, acties, plaats en tijd (Mohatt et al.). Verzoening en nationale eenheid werden gedefinieerd als de twee belangrijkste pilaren van het ideologische masterverhaal van de TRC (Verdoolaege, *Reconciliation Discourse*). De gloednieuwe democratie trachtte een coherent masterverhaal van verzoening te vertellen voor het luisterbereide oor van een regenboognatie die naar eenheid in diversiteit streefde.

Kritische bronnen beschuldigen de commissie tevens van een al te snelle afhandeling, waardoor een gedegen analyse van structurele ongelijkheid en dagdagelijkse schendingen verwaarloosd werd (Stanley; Wilson). Volgens Wilson, bijvoorbeeld, stichtte de TRC een masterverhaal terwijl het een historische analyse van concrete sociale (wan)toestanden uit de weg ging. “Idiosyncratic and unique individual psyches disappear into the melting pot of a new official collective memory” (Wilson 370). Zo’n instandhouding van socio-economische ongelijkheid en institutioneel geweld kan het herstel van posttraumatische stress, veroorzaakt door pre-post-apartheid gebeurtenissen, verhinderen. Bijgevolg impliceert het de problematische eenzijdige lokalisering van traumatische gebeurtenissen in het verleden. Tijdens de hoorzittingen wezen getuigenissen al op de continuïteit tussen het verleden en heden. In de dagdagelijkse leefwereld was immers niets structureels veranderd in hun actuele post-apartheid-situatie: “Even now I can’t walk alone at street. I am scared. (...)

Even now I don't know what to do" (Verdoolaege, *Reconciliation Discourse* 100).

Recente studies in transculturele psychiatrie en psychologie richten zich op de noodzaak verder te kijken dan een categorische constructie van trauma begrensd in ruimte en tijd. Zo'n zienswijze slaagt er immers niet in vat te krijgen op diepgewortelde structurele problemen in de samenleving zelf (Kirmayer, Gone and Moses). "Understanding the ways in which trauma impacts mental health requires a broader view of identity, community, adaptation and resistance as forms of resilience" (Kirmayer, Gone and Moses 313).

Opmerkelijk is ook de dominante aandacht van de TRC voor spectaculair geweld. De commissie focuste op event-gerelateerde geweldplegingen, waar 'event-gerelateerd' verwijst naar de aanwezigheid van concreet geweld, veelal fysieke gebeurtenissen als een moord of marteling. Bijgevolg verwaarloosde de commissie meer structurele vormen van geweld en raciale discriminatie in het leven van alledag (Ross). Wetenschappelijk onderzoek wees reeds op de uiteenlopende beperkende implicaties van de dominante focus op *eventfulness* in traumastudies waarbij continu en dagelijks geweld verwaarloosd wordt. Traumatische ervaringen die niet gelinkt zijn aan één specifiek event beperkt in tijd en ruimte zoals bijvoorbeeld racisme en seksisme kunnen echter evenzeer een traumatiserend effect hebben (Stalpaert, *Towards an Embodied Poetics of Failure*; Summerfield). Het masterverhaal van de TRC verwaarloosde niet enkel de complexiteit van de sociale structuren, maar herleidde al het kwaad tot één ultieme bron. Het abstracte apartheid-systeem werd als het ware gepersonifieerd als enige oorzaak van het kwade en verklaarde elke manifestatie van geweld (Wilson). Door de focus op spectaculair event-gerelateerd geweld herleidde de TRC het lijden ten tijde van apartheid tot al wat letterlijk het lichaam met (lit)tekens markeerde (Ross). Dit bracht een sterke dichotomie in de verschillende rollen en subjecten in het masterverhaal tot stand. De subjecten of protagonisten van het masterverhaal waren of slachtoffer of dader van lichamelijk geweld. Door deze sterke binaire as in het verhaal bleven de rollen van de gewone begunstigde subjecten in de apartheid-maatschappij buiten beschouwing.

Wanneer dit lichamelijk geweld vervolgens in het verleden werd geplaatst via verzoening en vergeving, werd die binaire oppositie tussen slachtoffer en dader ontbonden en maakte ze plaats voor een eenduidig gedeeld bewijs van erkentelijkheid van hét apartheid-systeem (Rothfield). Daarenboven verwaarloosde de TRC door haar focus op het lichamelijk lijden singuliere traumatische ervaringen doorheen de tijd en voorbij de sporen op het louter fysieke lichaam.

Tot slot, het masterverhaal onderwaardeerde de traumatische ervaringen van de vrouwen tijdens apartheid (Ross 2003). Het vertelde het verhaal van apartheid vanuit de lens van de zwarte mannelijke ANC politieke strijder. Hutchison noemt het “the dominant black male ANC struggle narrative” (178). De traumatische ervaringen van de vrouwen tijdens apartheid en hun strijd verdween bijgevolg in de schaduw van een eenzijdig verhaal van een mannelijke vrijheidsbeweging (Coombes).

Een groot aantal vrouwen getuigden voor de commissie. Hun getuigenis zette echter voornamelijk het lichamelijke lijden van de man, hun zonen of echtgenoten, uiteen. In het masterverhaal werden vrouwen gereduceerd tot secundaire getuigen of “secondary witnesses” (Ross 17). Die rol slaagde er echter niet in dagdagelijkse persoonlijke ervaringen van de vrouw tijdens apartheid te vatten. Bovendien benadrukte de taal van vergeving dat de pragmatische rol van de vrouw op de eerste plaats inhoudt echtgenote, moeder of grootmoeder te zijn (Gobodo-Madikizela). In de beschrijving van de dagdagelijkse uitdagingen van het gezinsleven in afwezigheid van de man en de confrontaties met dagelijkse wreedheden van apartheid hadden de getuigenissen van de vrouwen meer de dieperliggende sociale ontwrichting van apartheid kunnen ontsluiten (Ross).

De faalbaarheid van een masterverhaal in de nasleep van Marikana

Het Marikana Massacre, als traumatisch culminatiepunt van de socio-economische ongelijkheid en “the massacre of our illusion” (Gentle) wees Zuid-Afrika op de nog steeds af te leggen *long way to freedom*. Marikana belichtte georganiseerd geweld, gelijkaardig aan het geweld ten tijde van apartheid. Marikana trad zo op als een schokkend anachronisme, als een pijnlijke

herinnering aan het ‘verwerkte’ verleden dat echter nog steeds aanwezig was in het zogenaamde post-transitioneel Zuid-Afrika. Een historisch trauma zoals apartheid vormt doorheen de jaren en over generaties een publiekelijk gedeeld verhaal. De overlevingskracht van zo’n verhaal is echter afhankelijk van de verbinding tussen het historisch trauma – hoe het verteld wordt in de gemeenschap – en de dagdagelijkse ervaringen (Mohatt et al.). Na Marikana werd het publieke verhaal van de TRC en haar oproep tot individuele transcendentie problematisch voor veel burgers. De boodschap van collectieve eenheid boven het welzijn van het individu, ten voordele van een vreedevolle toekomst, kreeg voor velen een bittere nasmaak.

In de nasleep van Marikana ontkende de Zuid-Afrikaanse regering hardnekkig elke vergelijking met analoge bloedbaden uit de voltooide apartheid-tijd. Soortgelijke beklivende beelden circuleerden echter razendsnel in de media. Beelden van “singing protesters dancing in the faces of uniformed, well-armed police, followed by shots and slowly settling dust” (Magaziner and Jacobs 138) besmeurden het symbool van de TRC als ultieme overgang naar een vreedevolle en veilige post-apartheid-era. De bovenstaande getuigenis van een overlevende van Marikana toont de faalbaarheid aan van een masterverhaal dat het verleden van het heden strikt scheidt. Zo een verhaal verliest ook zijn waarde wanneer het schokkende verleden weer letterlijk optreedt in het heden.

Een historisch traumaverhaal blijft een belanghebbend deel uitmaken van een samenleving indien het relevant en betekenisvol blijft in het heden en de toekomst (Mohatt et al.). De publieke ervaring van Marikana echter resulteerde in een waardeverlies van het masterverhaal opgelegd door de TRC. Het deconstrueerde een essentieel element van het verhaal, namelijk de afstand tussen verleden en heden. “Whatever one believes, Marikana will live with us as the greatest blight on our democracy to date” (Desai et al.). De staking in Marikana resulteerde in het grootste bloedbad van Zuid-Afrikaanse burgers sinds Soweto in 1976 (Alexander et al.) en gaf aanleiding tot de eerste nationale publiekelijke traumatische ervaring gelijkend op vroegere schokkende gebeurtenissen. Marikana wordt zo gezien als een emblematische publieke reminder van het radicaal falen van een masterverhaal van verzoening.

Tegelijk is Marikana als traumatische gebeurtenis een mogelijke kiem van een nieuw dominant masterverhaal dat schokkende ervaringen in het verleden plaatst. Tijdens en na de schrijnende moorden in Marikana versterkten de media, de regering en NUM (National Union of Mineworkers) elkaar in het voortbrengen van een beeld over de mijnwerkers als onredelijk en gewelddadig (Alexander et al.). Het vermogen van de Marikana Commission of Inquiry – opgericht kort na het bloedbad om waarheid en gerechtigheid te verstrekken – om dit dominante media-discours om te keren, is discutabel. Desgelijks, gezien de commissie aangestuurd was om een lineair coherent verhaal over het bloedbad te (re)construeren, kunnen de parallellen met de TRC en haar modernistische tijdsnotie moeilijk genegeerd worden. De inspanningen om één masterverhaal te creëren, blind voor de complexiteit van de traumatische gebeurtenis, zijn opnieuw manifest.

Theater daagt het masterverhaal uit

Het volgende deel van dit essay exploreert het opmerkelijke vermogen van theater om – binnen het verwerken van culturele trauma's – een dergelijk masterverhaal te ontwijken. We onderzoeken hoe de voorstellingen *MARI and KANA* en *Iqhiya Emnyama* alternatieven aanreiken binnen het actuele debat over de beperkende implicaties van een masterverhaal van *disclosure*, *forgiveness*, en *reconciliation*.

Vooreerst, theater kent het voordeel dat het 'de Waarheid' van een traumatische ervaring niet moet en kan opeisen. Aangezien het podium geen officieel en juridisch instrument is, kan theater de ene waarheid niet claimen zoals een officiële TRC. Maar het kan wel juridische instrumenten ensceneren en zodoende de mechanismen en beperkingen van een dominant masterverhaal onderzoeken. Bij het opvoeren van waarheidscommissies binnen een theatraal format, zoals bijvoorbeeld in *Ubu and the Truth Commission* (William Kentridge, 1997) en *De waarheidscommissie* (Chokri Ben Chikha, 2013), kan een theatervoorstelling de modaliteiten van zo een 'Waarheid' binnen een dominant geheugenregime ontmantelen en een diepgaande ethische oproep tot verantwoordelijkheid inluiden (Stalpaert and Jonckheere).

In plaats van het publiek naar een consensus te dirigeren, kan de voorstelling duiden op de complexiteit van het proces van betekenisgeving. Het theater bezit de vrijheid om contradicties en multipale verhalen te integreren als deel van een (postdramatisch) esthetisch universum. Hutchison (*Truth or Bust*) wijst op dit primordiale doel van theater: “to present and problematize plural, complex narratives and perspectives” (360). Als men de esthetische kracht van theater om een veelheid aan verhalen in het heden te bediscussiëren herkent, kan men de culturele diversiteit demonstreren (Hutchison), via – zoals in beschreven casussen geïllustreerd – een weergave van cultureel gedefinieerde rollen en complexe traumatische herinneringen zonder een *consensus* (in de zin van een exclusieve verzoening) of *catharsis* (in de zin van een exclusieve openbaring en getuigenis) te moeten bereiken.

Ten tweede heeft theater een uniek vermogen om een bijzondere tijdservaring te genereren, die verschilt van de modernistische poging het verleden van het heden te scheiden. Het modernistische tijdsregime van de TRC manifesteert een verlangen om de geesten van het verleden te verdrijven (Bevernage). Dit verschilt fundamenteel van de ontologische status van tijd in het theater. Theatervoorstellingen ontwikkelen zich in het hier en nu en in de simultane aanwezigheid van de acteurs en de toeschouwers. In plaats van de levendigheid en de efemere kwaliteit van theater te linken aan “a linear temporality that moves from a past through a present to a future in which it dissolves” (Schneider 142), observeert Schneider hoe een performance in feite altijd *remains*: het moment van spelen en kijken naar een voorstelling is altijd “punctuated by, syncopated with, indeed charged by other moments, other times” (Le Roy 32-41; Schneider 92). Theater belichaamt dus een continuïteit tussen het verleden en het heden: een “cross- or multi-temporal engagement” (Schneider 35).

Theater beduidt ook een unieke ervaring van de ruimte. Dit is in het bijzonder het geval bij locatieprojecten zoals *MARI and KANA* en *Iqhiya Emnyama*. In deze voorstellingen kan de performatieve ruimte zelfs als derde acteur of toeschouwer worden beschouwd. Met de begrenzings van het traditionele theater brekend, gaan deze voorstellingen bewust een dialoog aan met welgekozen gebouwen of urbane landschappen. Dit brengt een particuliere

performativiteit teweeg van – en zodoende ook een particuliere lichamelijke ontmoeting met – het bemerkbare verleden in de historische gebouwen die de voorstellingsruimte omringen. Het levert niet enkel een andere ervaring van tijd op, maar ook een integratie van het dagelijkse leven in de voorstelling. Voorbij de grote gebaren van traumatische gebeurtenissen, wordt de aandacht veeleer gevestigd op de “sedimented” acts van rouwen: “a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time” (Butler, *Performative Acts and Gender Constitution* 523; Le Roy 39-40).

***MARI and KANA* blijft rondspoken**

In het kader van het openluchtfestival *Infecting the City* komt het publiek aan in de Company’s Garden van Kaapstad. De toeschouwer wordt begroet door een *unheimliche* transformatie van deze gekende tuin tot een begraafplaats met witte grafkruisen. Wachtend op de performance *MARI and KANA* telt het publiek de kruisen, ordelijk geplant tussen het natuurhistorisch museum SAM en het Parlement. De kruisen, die een lijdzaam achterdoek vormen voor de publieke performance, verwijzen naar de vermoorde mijnwerkers in Marikana. Het festivalprogramma beschrijft *MARI and KANA* als volgt: een trip van twee jonge mannen die uitzonderlijk de gevangenis verlaten om een Xhosa ceremonie bij te wonen rond de graven van hun vaders. De performance werd gecreëerd door Theatre4change Therapeutic Theatre, onder leiding van regisseur Mandisi Sindo en in samenwerking met Lingua Franca Poetry Movement, een poëzievereniging uit de township Khayelitsha.

Nadat de aanwezige muzikanten een absorberende soundscape inzetten die de hele voorstelling doordringt, arriveren de twee jonge gevangenen in een politiewagen. Twee politieagenten begeleiden hen en verlossen hen van hun handboeien. Deze entree, alhoewel in de verte, maakt indruk. Maar onze aandacht wordt constant teruggebogen naar twee vrouwen, knielend tussen de graven. Ze zijn gekleed in lange zwarte doeken en zijn duidelijk in rouw, gezien ze repetitieve rituele acts, zoals het maken van vuur, afwisselen met expressieve bewegingen van wanhoop en verwoesting. Via het echoën van het continue zingen van het koor en hun repetitieve dans lijken ze, in een diepste staat van treurnis, de dode mannen terug op te wekken. Het lied *Vuka Mntomnyana*



MARI and KANA van Mandisi Sindo
Infecting The City 2015 geproduceerd door Africa Centre © Oscar O’Ryan

(vertaald als *Wake up Blackman*) weerklinkt over de scène. De gespiegelde lichamelijke interactie tussen de jonge mannen en de vrouwen beeldt de vrouwen niet enkel als weduwes af, maar ook als moeders van de zonen. Dit wordt duidelijk geïllustreerd in de scène waarbij de vrouwen de jonge mannen pogen te wassen.

De gehele voorstelling is een stroom van auditieve en corporele expressies die het publiek onderdompelen in de emotionele trip van de spelers. De intense bewegingen van de performers, de rondspokende muziek en realistische setup van de grafzerken neigen een gedeelde emotionele staat van wanhoop te creëren. Wanneer de muziek zachtjes uitdooft en de nacht de Company's Garden in duisternis omhult, realiseert men zich dat de voorstelling voorbij is, doch men voelt deze nog lang nazinderen na het applaus.

Van de toeschouwers wordt verwacht dat ze de rouwende vrouwen naar de volgende voorstelling in de Company's Garden volgen. Dit doet de grens tussen realiteit en fictie, tussen voorbijganger en performer en dus ook tussen de traumatische ervaring van Marikana en het heden, vervagen. Zo lijkt de integratie van het traumatische verleden van Marikana in het heden, al ruim bespeeld tijdens de voorstelling, voortgezet zelfs na het officiële einde van de voorstelling.

Freuds notie van *Nachträglichkeit* wees reeds op het belang om de traumatische ervaring niet louter te beschouwen als een "factual purity" gelokaliseerd in het verleden (Bistoën, Vanheule and Craps 677). Traumatische gebeurtenissen uit het verleden maken deel uit van het geheugen van het subject dat voortdurend onderhevig is aan een synchronisch veld van continue wisselende betekenissen. Bijgevolg kunnen nieuwe betekenissen in de betekeniswereld van het subject retroactief de impact van vroegere ervaringen bepalen. Met andere woorden, de directe en simplistische lineaire verhouding tussen het onder woorden brengen van een trauma en de helende werking hiervan wordt via het concept van *Nachträglichkeit* in vraag gesteld. Zodoende wordt ook de veronderstelde helende werking van een coherent lineair masterverhaal, door de TRC geconstrueerd, betwistbaar. De voorstelling *MARI and KANA* biedt daarentegen een niet-hiërarchisch spel van lichamelijke, auditieve en visuele motieven aan,

die aan elke coherente logica en rigide narratieve structuur ontsnappen. De poëtische teksten zijn geschreven in Xhosa, en zodoende niet voor alle toeschouwers verstaanbaar. Maar omdat alle woorden emotioneel geladen zijn, vormen ze valabele onderdelen van de gecreëerde audiovisuele kosmos. In deze kosmos is de hegemonie van één waar verhaal of masterverhaal vertroebeld, wat discrepanties veroorzaakt in de door de toeschouwer waargenomen verhalen.

Recente wetenschappelijke traumastudies wijzen erop dat vele getraumatiseerde overlevenden te kampen hebben met gevoelens van absurditeit en betekenisloosheid in de nasleep van door de mens veroorzaakt geweld en wreedheid (De Haene, Grietens and Verschueren). Traumatische ervaringen tasten drastisch het vermogen van taal aan om betekenis te geven, een persoonlijk coherente getuigenis te construeren en bijgevolg de gebeurtenis volledig in het verleden te lokaliseren (Rousseau and Measham). Hoewel het coherent vertellen van de trauma-ervaring en het omzetten van fragmenten in één getuigenis in het dominante traumamodel nog steeds zeer sterk benadrukt wordt, krijgt in de kritische marge het belang van “anti-narratives” steeds meer steun. “Anti-narratives” onthullen de strijd om het onbegrijpelijke te begrijpen en de weigering om zin te geven aan menselijke wreedheden (Uehara et al. 34). In dergelijke chaotische verslagen ontbreken elke vorm van structurele coherentie en tijdschronologie.

Een eenstemmige coherente stem van het subject maakt plaats voor een postmodern zelf waarbij “polyvocality”, “fluidity” en “indeterminacy” hoogtij vieren (Kirmayer 739). Een actueel westers discours vraagt aandacht voor net die afwezigheid van structurele coherentie en masterverhalen binnen hedendaagse performances. In postdramatisch theater vormen woorden, dialogen en teksten ook niet langer de basis voor een begrijpelijke narratieve structuur (Boenisch). Het toont de waarde aan van een esthetisch universum dat voorbijgaat aan representatie en Aristoteles’ klassieke dramatische theaterstructuur steunend op mimesis en katharsis. Postdramatisch theater (Lehmann) verenigt daarentegen de faalbaarheid van één traumaverhaal en één betekenis, van taal en begrip van schokkende gebeurtenissen in zijn articulatorisch vermogen om traumatische ervaringen in een artistiek product te weerspiegelen (Stalpaert, *Towards an Embodied Poetics of Failure*).

De esthetische raakvlakken tussen *workshop theatre* als oppositionele theatervorm in transitioneel Zuid-Afrika (Fleishman) en de westerse notie van postdramatisch theater zijn opmerkelijk. Beide dagen de westerse theatrale hegemonie uit van *text-based theatre*, respectievelijk in Zuid-Afrika en in Europa. Maar de destabilisatie van het dominante *text-based* discours in post-transitioneel en post-koloniaal Zuid-Afrika duidt ook op het herkennen van orale systemen als een meer inheemse vorm van culturele expressie, al eeuwenlang in gebruik in Zuid-Afrika. *Workshop theatre* integreert expliciet de actie van orale compositie in het artistieke creatieproces en verhoogt de lichamelijke en participatorische relatie met het publiek. In wat volgt worden deze esthetische congruenties belicht en wordt een postdramatische esthetiek beschreven van de Zuid-Afrikaanse performances die focussen op traumaverwerking na Marikana. Dit paradigma belichaamt vooral een falen tot betekenisgeving, tot volledig begrijpen en tot het navertellen van traumatische levensgebeurtenissen binnen een analytisch kader.

Sindo's productie herbergt een dergelijke esthetiek, door het vermengen van uiteenlopende elementen als traditionele Xhosa rituelen, hedendaagse dans, opera, poëzie, live muziek en visuele beeldspraak (Fleishman and Pather). *MARI and KANA* huldigt fragmentatie en verduistering van de perceptie van de toeschouwers op een postdramatische manier, gebruik makend van een veelheid aan tekensystemen en culturele vormen van expressie voorbij het gesproken woord. Het lijden van de vrouwen wordt verteld via een gestiek die niet enkel de dramatische tekst illustreert. De performance voedt een veelheid aan tekens, en doet een beroep op vele zintuigen van het publiek. Wanneer de vrouwen een vuurtje maken nabij het graf, wordt onze audiovisuele ervaring verrijkt door de reukzin. Het rouwen van de moederfiguren krijgt gestalte in de fysieke en muzikale choreografie. De vrouwen vergroten, herhalen en vertragen rouw- en gebedsgebaren, zoals het opwaarts richten van ogen en handpalmen of het neerbuigen en -knielen. Tegelijkertijd wordt hun fysieke postuur beïnvloed door hun hartverscheurend zingen. Deze overweldigende fysiek georiënteerde rouw-energie belicht het belang van het lichaam in een post-TRC Zuid-Afrika. Het is opmerkelijk dat de TRC individuele verslagen afstemde op één coherent niet-

belichaamd nationaal verhaal. Wanneer het verhaal echter niet meer gebonden is aan het fysieke lichaam, kan het subject de controle over zijn/haar eigen getuigenis en een veilige omgeving voor expressie verliezen. Van primordiaal belang voor het traumaverwerkingsproces is echter het bieden van een veilige omgeving om te getuigen (Herman).

De performance *MARI and KANA* beweegt zich van een publieke shock-ervaring naar een veelheid aan stemmen, terwijl het de belichaming als basis voor een subjectieve perceptie van het verleden affirmeert. In tegenstelling tot het lichaam, falen immers de taal en betekenisvolle woorden om “the successive series of singular corporeal states that constitute the individual” (Rothfield 229) weer te geven. In plaats van één masterverhaal over Marikana vertelt *MARI and KANA* een ambigu verhaal. Het erkent verstoring, chaos en het “shuttering of the human and cosmic orders” (Kirmayer 736) als deel van de traumatische ervaring en het herstelproces.

MARI and KANA verwacht de toeschouwers en hun mimetische kijkgewoonte op velerlei manieren. In het bijzonder genereren de *dramatis personae* van de vaders een vervreemdende spanning. De vaders worden enerzijds voorgesteld als fysieke karakters. Ze zijn aanwezig op de scène, volledig in het wit gekleed, inclusief een witgeverfd gelaat. Anderzijds spelen ze mee als teruggeëiste niet-levendenden en de protagonist-geesten van een rouwritueel. Zo een mix van menselijke en niet-menselijke, levende en dode spelers brengen bij het publiek “confused ideas of bodily mixtures” teweeg die getuigen van een “unrepresentable yet irrevocable past” (Stalpaert, *Towards an Embodied Poetics of Failure* 64).

Deze vervreemdende spanning kent zijn climax in het afroepen van de echte namen van de dode mijnwerkers. De fictieve kosmos stort hier radicaal ineen en daarmee ook elke optie tot ultieme katharsis. De toeschouwer ervaart een *unheimliche* soort van *double bind* waarbij het verleden het heden een slag in het gezicht geeft en plots weer helemaal deel uitmaakt van het heden. Bijgevolg kunnen we niet spreken van een louterend katharsis-effect, maar veeleer van een Deleuziaanse schok of zogenaamde “shock to thought” (Stalpaert, *Towards an Embodied Poetics of Failure* 57). Die *double bind* drijft de toeschouwer in een modus van contemplatie en verplicht hem/haar zich te bezinnen over de politieke, modernistische tijdsnotie van vertellen en exclusief verzoenen.

Het masterverhaal van de TRC gaat uit van een sterke dichotomie tussen het slachtoffer en de dader, mede veroorzaakt door het lijden te beperken tot fysieke en lichamelijke schade (Ross). In *MARI and KANA* is het precies deze substantiële divisie die wordt bespeeld. Van bij het begin worden de twee mannelijke hoofdrolspelers als gevangenen herkend. Niet op zijn minst door hun oranje jumpsuits en handboeien – tekens die meteen de herkenbare rol van dader oproepen. Maar op het moment waarop de toeschouwers deze mannen ook als zonen van de rouwende vrouwen lezen en dus begrijpen dat ze de gevangenis verlaten om een ceremonie rond de graven van hun vaders bij te wonen, worden de toeschouwers verplicht de strikt verdeelde rollen te herzien. Het choreografische materiaal versterkt de opmerkelijk verenigbare slachtoffer- en dader-rol. Een agressieve lichaamstaal doorspekt met authentieke gevangenis-slang alterneert met een houding van zorg en toenadering ten opzichte van de moeders. Wanneer beide mannen hun gevangenisoutfit afstrippen in functie van het wassen, worden ze, voorbij elke andere mogelijke rol, vooral de zoon van een moeder. De vele betekenissen die *MARI and KANA* omvatten, dagen voortdurend ons cognitieve verlangen tot categorisering in rigide binaire opposities uit.

Gouvernementele getuigen in de Company's Garden

Mari en Kana ontmoeten hun moeders en de geesten van hun overleden vaders in de Company's Garden, recht tegenover het natuurhistorisch South African Museum (SAM). Dit museum wordt in de voorstelling niet letterlijk betrokken in de handelingen van de acteurs, maar de aanwezigheid van het gebouw is toch dwingend aanwezig. Terwijl we kijken naar de graven, de vechtende mannen, de zingende vaders en de knielende vrouwen blijft het museum immobiel en imposant present.

Het museum is sterk geassocieerd met het tentoonstellen van de Bushmen, de inheemse bevolking van zuidelijk Afrika. Binnen deze tentoonstellingsmodus werden de Bushmen gereduceerd tot fysiologisch te onderscheiden types van een primitief ras (Davison). Hoewel de rol van musea in het tonen van één verhaal van de dominante culturele groep recentelijk werd bekritiseerd en ook gradueel

afgebouwd wordt in Zuid-Afrika (Fleishman and Davids; Hutchison, *Memory and Desire in South Africa*), draagt het museum die weinig charmante geschiedenis met zich mee en belichaamt het nog steeds een dominante Europese hegemonie in monumenten (Hutchison, *Memory and Desire in South Africa*). In een uiteenzetting over verlies en temporaliteit van het sociale en politieke leven, wijst Butler (*After Loss, What Then?*) erop dat een absolute nieuwheid van een plaats onbestaande is. Een plaats wordt fundamenteel gedetermineerd door het verleden, omdat het verleden die plaats altijd zal blijven bepalen. Het South African Museum blijft zijn apartheids-ideologie als zo'n "animating absence in the presence" (Butler, *After Loss, What Then?* 437) binnen een gouvernementele context reproduceren en wordt, zodoende, een gouvernementele getuige in *MARI and KANA*. Het museum acteert binnen *MARI and KANA* als het ware als derde speler die een particuliere plaats-specificiteit installeert waarin het verleden en het heden zich verstrengeld weten.

Ook de tweede voorstelling geïnspireerd op het Marikana Massacre, *Iqhiya Emnyauma*, vindt plaats in de Company's Garden tijdens het *Infecting the City Festival* 2015.

Iqhiya Emnyauma verbeeldt het lijden van de Marikana-weduwe en, meer algemeen, van de zwarte vrouw en exploreert de relatie tussen de rouwende vrouw, haar typische dresscode – *the black cloth* – en haar nabije omgeving. Regisseur Cindy Mkaza-Siboto wou nadrukkelijk recht tegenover het Zuid-Afrikaanse parlement spelen, in de Government Avenue. "We are literally bringing our baggage in front of the parliament, and they have to deal with it", verduidelijkt de regisseur. De media en academische rapporten – in tegenstelling tot het ontgoochelend vage rapport van de onderzoeksc commissie dat door president Zuma openbaar gemaakt werd op 26 juni – bevestigen dat het merendeel van de mijnwerkers, op de vlucht voor de politie, in de rug werden geschoten (Satgar). Dit kleurt niet enkel de claim van de politie op zelfverdediging problematisch. Het maakt ook de ambigue positie van de regering binnen het Marikana Massacre kenbaar. De artistieke keuze om in Company's Garden te spelen, in de schaduw van genoemde institutionele gebouwen, is bijgevolg politiek geladen. Beide voorstellingen vinden plaats in het kloppende hart van historisch Kaapstad en bewerkstelligen een performatieve

dialogoog met de omringende omgeving. Een artistieke output in de stad creëert een *playground* waarin de grenzen tussen verschillende ruimtes en tijden, tussen buitengewone performatieve acts en alledaagse gedragingen vervagen (Kruger 2014). Via het spelen in en met de omgeving die zo sterk naar het verleden refereert, lijken *MARI and KANA* and *Iqhiya Emnyama* de scheiding tussen een traumatisch verleden en het verzoende heden uit te vlakken. Ze spelen met de breuk tussen het traumatische verleden en het heden, alsook met het efemere moment tussen speler en toeschouwer in een ruimte die zo sterk naar het verleden verwijst. Het traumatische lichaam van de performer in beide voorstellingen “smuggles its materiality into a charged presence that defines subjection” (Lepecki 6) en manifesteert bijgevolg niet enkel een “visceral matter” (Lepecki 6) maar ook een actieve socio-politieke *agent* in een post-TRC en post-Marikana samenleving.

Quasi onopgemerkt verschijnen drie performers in het publiek, herkenbaar aan hun zwarte kledij, serene expressie en trage pas. Elk van deze drie vrouwen draagt een ogenschijnlijk zware matras op de rug. Alhoewel de publieksmassa om hen heen zwermt, behouden ze hun trage pas, geconcentreerd en perfect in lijn. Samen met de performers wandelt het publiek langs de Government Avenue. De vrouwen hullen zich in stilte, dit in tegenstelling tot het ophopende publiek. Men vraagt zich voortdurend af hoe zich te gedragen in deze ambigue performatieve setting: Is het wenselijk hun particuliere wandelen te spiegelen? Wanneer een muzikant de toeschouwers met inheemse geluiden verwelkomt, realiseert men zich dat de plaats van de voorstelling is bereikt. Maar de staat van licht ongemak zet zich voort, aangezien men zelf een staande of zittende positie moet kiezen om de vrouwen, inmiddels geen vreemden meer, verder te aanschouwen.

Wanneer de voorstelling *Iqhiya Emnyauma* start, worden de toeschouwers gevraagd mee te wandelen met de performers. Naarmate ze het pad van de vrouwen volgen langs de Government Avenue, richten de vrouwen zich langzaam maar zeker tot het Zuid-Afrikaanse parlement. De Certeau vergelijkt het chorus van voetstappen in de stad met ‘speech acts’ van de voetgangers, en erkent vandaar het wandelen als een cruciale dynamische determinant in het urbane systeem. Volgens de Certeau verplichten de rigide lijnen van een stadsplan de



MARI and KANA van Mandisi Sindo
Infecting The City 2015 geproduceerd door Africa Centre © Oscar O’Ryan

voetganger een bepaald traject af te leggen en leiden ze in de stad zo tot zogenaamde “procedures of forgetting” (de Certeau 97). In *Iqhiya Emnyauma* loopt dit traject langs de Gouvernement Avenue. Aangezien *Iqhiya Emnyauma* in deze ‘speech act’ van wandelen al onze zintuigen aanscherpt, stimuleert het de toeschouwer om zich bewust te worden van de transgressieve functie van het wandelen. “Walking affirms, suspects, tries out, transgresses, respects, etc., the trajectories it ‘speaks’. (...) They therefore cannot be reduced to their graphic trail” (de Certeau 99). Via de vraag naar een staande, wandelende en zittende positie van de toeschouwer vereist *Iqhiya Emnyauma* daarenboven de volledige participatie van het lichaam van de toeschouwer, wat een verhoogde ‘ontvankelijkheid’ van lichamelijke reacties toelaat (Stalpaert, *Dancing and Thinking Politics with Deleuze and Rancière*). De performance overhandigt zo de toeschouwer een subliminaal element van performativiteit (Bal). Kortom, *Iqhiya Emnyauma* moedigt een lichamelijke participatie van de toeschouwer aan in de herdenking van Marikana en vormt zo een tegengewicht voor een enkelvoudig talige getuigenis die de complexiteit van de traumatische ervaring wegwuift.

Vele van onze ontmoetingen met *Iqhiya Emnyauma* zijn niet afgestemd op taal en kunnen eerder omschreven worden als sensorïële ervaringen. In het midden van de voorstelling worden de toeschouwers uitgenodigd om deel te nemen aan een ritueel waarbij aarde op het graf wordt gegooid. Op het einde starten de performers een gebedslied. Onmiddellijk vallen vele toeschouwers in. Sommigen sluiten de ogen of vouwen de handen, anderen omhelzen elkaar. Al deze ervaringen doen een beroep op een corporele *co-presence*, een alertheid en gewillige performativiteit van de toeschouwer. Zodoende is de toeschouwer medeverantwoordelijk voor de verbinding van het verleden en het heden binnen het verwerkingsproces van culturele trauma’s.

De strijd van de zwarte doek

MARI and KANA brengt de coherente vertelling aan het wankelen. Het vervaagt immers voortdurend de oppositie tussen fictie en realiteit, slachtoffer en dader, object en subject, verleden en heden. In de voorstelling *Iqhiya Emnyama* wordt die artistieke kritische reflectie nog verder doorgedreven. De voorstelling

bespeelt niet louter de antithese van twee categorieën, namelijk slachtoffer versus dader, maar speelt ook met de contradicties binnen één categorie, namelijk ‘de rouwende vrouw’.

Beide voorstellingen presenteren vrouwelijke rouwende karakters voorbij de rigide relationele identiteit van echtgenote of moeder. In *MARI and KANA* dansen twee vrouwelijke performers op de voorgrond; in *Iqhiya Emnyama* is heel de cast vrouwelijk. Terwijl *Marikana – The Musical* (2014) van regisseur Aubrey Sekhabi letterlijk een gezicht geeft aan de gevallen broers, zonen, vaders en nonkels, kiezen Sindo en Mkaza-Siboto ervoor om de focus te verleggen van de mijnwerkers naar diegenen die achtergebleven zijn. Ze ensceneren de weduwes van de mijnwerkers in functie van een exploratie van uiterst individuele coping-strategieën ten aanzien van verlies. Dezelfde keuze zien we ook in andere artistieke projecten rond Marikana, bijvoorbeeld in de documentaire *Marikana* van de Zuid-Afrikaanse regisseuse Alike Saragas en de Khulamani Support Group die via artistieke workshops steun tracht te geven aan de vrouwen die familieleden verloren. Deze initiatieven kunnen gelezen worden als een kritiek op de “gender-blindness” (Miller 314) van de TRC. De TRC slaagde er niet in een gendergevoelig analytisch kader op te richten en was blind voor gendergerelateerde kwesties ten tijde van apartheid.

Beide voorstellingen verhalen in de eerste plaats de dagelijkse en niet-eventgerelateerde impact van geweld. *Iqhiya Emnyama* onderzoekt de rouwmodi van zwarte vrouwen en staat bijgevolg bol van tekengevers die refereren aan het dagelijkse leven van een rouwende vrouw in de Xhosa cultuur. Weduwes worden geacht tijdens de rouwperiode een ‘Iqhiya Emnyama’ (isixhosa voor ‘zwarte doek’ of ‘doekie’ in het Afrikaans) te dragen. Ze mogen niet publiekelijk spreken en moeten gedurende verscheidene weken van hun rouwperiode op een matras blijven zitten. Dat vernauwt hun leefwereld tot de beperkte ruimte binnenshuis. Door de nadruk op deze individuele, dagdagelijkse praktijk ontmantelt de voorstelling het collectieve, gemediatiseerde discours van het Marikana Massacre. Tegelijk roept het op tot een reflectie over de (culturele) waarde en haalbaarheid van de representatie van die dagelijkse levensstrijd.

Miller brengt de representatie van dagdagelijkse objecten in verband met de relatie tussen heroïsme en gender in functie van de creatie van een vrouwelijk heroïsme. Ze verwijst naar het verwaarloosde *Momument of the Woman* in Zuid-Afrika dat de Imbokodo uitbeeldt. De Imbokodo is een steen die vrouwen gebruiken om mais te malen. Volgens Miller vraagt dit kunstwerk door de aandacht voor de alledaagse leefwereld een alternatief begrip van vrouwelijk heroïsme. Het spoort ons aan oog te hebben voor “the small things forgotten behind everyday people” (307). Aandacht voor de dagdagelijkse praktijk van de vrouw kan de afwezigheid van de vrouw in herdenkingsmonumenten en – praktijken aankaarten (Miller) en kan misschien de dominant aanwezige “black male struggle narrative” (Hutchison, *South African Performance and Archives of Memory* 178) van de TRC bekritisieren.

Door het insceneren van alledaagse objecten, gebaren en tradities lijken beide voorstellingen op zoek te gaan naar de mogelijkheid om een rouw-act te delen met het publiek. “I wanted to orchestrate a ritual for the public to be able to participate in the mourning”, licht Mkaza-Siboto toe. De keuze om *Iqhiya Emnyama* te eindigen met een gebedslied illustreert dit krachtig. Een lied maakt deel uit van een culturele taal: “an ease of public knowledge of ,how to behave’ that cut across region, ethnicity, even class” (Gunner 33). Het eindlied in *Iqhiya Emnyama* roept een gedeelde ervaring op. Tegelijk opent het, als voorbeeld van een menselijk antwoord op trauma, een reflectie op de idee van trauma als de eigenlijke link tussen culturen. We merken hierbij op dat dit gebedslied, ingebed in de Xhosa cultuur, toch vooral leek te spreken tot de toeschouwers die in deze cultuur opgroeiden.

De culturele grond van de vertoonde dagelijkse gebruiken ondervraagt niet enkel de notie van een humane essentie, maar ook de legitimiteit om net deze gebruiken als exemplarisch voor het dagelijkse leven te presenteren. Aangewakkerd door de via het Departement van Kunst en Cultuur ondersteunde #WearADoek campagne, contesteert een recent debat het gebruik van de zwarte doek. Het beschouwt de doek als een patriarchische constructie van vrouwelijkheid (Ngubane).

In *Iqhiya Emnyama* worden rouwende vrouwen duidelijk door deze particuliere culturele kleding gesymboliseerd. In het begin verschijnen de spelers in stilte, gekleed in het zwart. Maar wanneer ze de Toyi-toyi verbeelden, doorbreken ze de



Iqhiya Emnyama - The Black Cloth by Cindy Mkaza-Siboto
Infecting The City 2015 geproduceerd door Africa Centre © Oscar O’Ryan

stilte en ontbloten ze hun hoofd. Mkaza-Siboto tracht dus het groeiende kritische debat te bevorderen door een breuk in het dragen van de zwarte doek in haar voorstelling te integreren. Ze verwijst hierbij expliciet naar de grensverleggende daad van Grace Machal, die publiekelijk sprak tijdens haar rouwperiode.

Verder zijn ook de matrassen, als precedenteren van de rouw, op een genuanceerde en veelvoudige manier geësceneerd. Ze zijn leesbare notaties van het huishoudelijke veld van de rouwende vrouw. Maar tegelijk overstijgen ze hun eigen scenografische mogelijkheden en verworden ze tot performatieve objecten in een constant spel van betekening. Ze kunnen achtereenvolgens geïnterpreteerd worden als een zware last gedragen door de vrouwen, als verloren of nieuwgevonden liefdes, of zelfs als de regering waarop de weduwes trappelen als een expressie van hun frustratie, getriggerd door de laconieke houding van de regering ten opzichte van de gepleegde moorden.

Iqhiya Emnyama daagt ook de culturele elementen die de rouwende vrouw identificeren uit en beoogt ook de geconstrueerde identiteit van de vrouw zelf te herzien. Het is mogelijk dat deze revisie, die Mkaza-Siboto redt van kortzichtige feministische kritieken, een interessant vertrekpunt biedt voor verder onderzoek naar de gendergerelateerde basis van het lijden en rouwen van vrouwen.

Besluit

De voorstellingen *MARI and KANA* en *Iqhiya Emnyama* duiden op een tijdsnotie die verschilt van de modernistische tijdsindeling van de geschiedenis en die gebaseerd is op (exclusieve) sociale en politieke verzoening. Ze belichamen een continuering van het verleden in het heden. Hun specifieke locatie, nabij het Zuid-Afrikaanse Parlement en het SAM in de Company's Garden, activeert een dialoog met de historisch beladen omgeving. Beide voorstellingen hanteren in tegenstelling tot de TRC niet de taal der (exclusieve) verzoening om het complexe fenomeen van rouwen te onderzoeken. Ze ontwikkelen een corporele esthetiek, die de toeschouwer in al zijn zintuigen aanspreekt. In *MARI and KANA* is dit onderzoek gestuurd door een jagende soundscape en aangrijpende choreografieën. *Iqhiya Emnyama* roept een meer radicale participatie op gezien de performers en toeschouwers de gebaren van rouw en de handelingen van wandelen, zingen en protesteren delen. *MARI and KANA* en *Iqhiya Emnyama*

presenteren aldus een niet-hiërarchisch spel van lichamelijke, auditieve en visuele motieven, dat aan elke coherente logica en rigide narratieve structuur ontsnapt. Met ambigüiteiten en fragmentatie doorvlochten, verbeelden de voorstellingen verstoring en chaos als kenmerkende elementen van traumatische ervaringen en herstelprocessen.

In *MARI and KANA* elimineert deze ambigüiteit de oppositionele rolverdeling van slachtoffer en dader. *Iqhiya Emnyama* gaat zelfs nog een stap verder en reviseert de geconstrueerde categorie van 'de rouwende vrouw' via een multipele en genuanceerde presentatie van rouw. Door het vervlechten van het verleden in het heden, door het betrekken van vele verhalen, en door het uitblijven van een consensus, poneren beide voorstellingen een grondige kritiek op de constructie van een exclusief masterverhaal.

Uiteindelijk, als men de witte grafkruisen in Company's Garden natelt, stopt het tellen niet bij het verwachte officiële nummer 34, het dodental van het Marikana Massacre op 16 augustus 2012. Men wordt verrassend verplicht verder te tellen, en om niet enkel diegenen te herdenken die al dood waren, maar ook diegenen die mogelijk nog volgen. De eindliederen van beide voorstellingen, die ons hoopvol toespreken met een boodschap over een veerkrachtige toekomst, achtervolgen ons tot op de dag van vandaag. Ze doen ons denken aan een opmerkelijke en pakkende scène uit de documentaire van Rehad Desai waarin de Lonmin mijnwerkers, na gebarricadeerde onderhandelingen met het bestuur, spreken: "Let's just sing until we reach our homes".

Bibliografie

Alexander, Peter, et al. *Marikana: A View from the Mountain and a Case to Answer*. Johannesburg: Jacana Media, 2013.

Avruch, Kevin. "Truth and Reconciliation Commissions: Problems in Transitional Justice and the Reconstruction of Identity." *Transcultural Psychiatry* 47:1 (2010): 33-49.

Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Bevernage, Berber. "Writing the Past out of the Present: History and the Politics of Time in Transitional Justice." *History Workshop Journal* 69:1 (2010): 111-31.

Bistoën, Gregory, Stijn Vanheule, and Stef Craps. "Nachtraglichkeit: A Freudian Perspective on Delayed Traumatic Reactions." *Theory & Psychology* 24:5 (2014): 668-87.

Boenisch, Peter M. "Towards a Theatre of Encounter and Experience: Reflexive Dramaturgies and Classic Texts." *Contemporary Theatre Review* 20:2 (2010): 162-+.

Butler, Judith. "Afterword: After Loss, What Then?" *Loss: The Politics of Mourning*. Eds. Eng, David L and David Kazanjian. Berkeley: University of California Press, 2003. 467-73.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Gender Constitution." *Theatre Journal* 40:4 (1988): 519-31.

Christiansë, Yvette. "Passing Away: The Unspeakable (Losses) of Postapartheid South Africa." *Loss: The Politics of Mourning*. Eds. Eng, David L and David Kazanjian. Berkeley: University of California Press, Ltd., 2003. 372-95.

Cole, Catherine M. *Performing South Africa's Truth Commission: Stages of Transition*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Coombes, Annie E. *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*. Durham: Duke University Press, 2003.

Davison, Patricia. "Museums and the Reshaping of Memory." *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*. Eds. Sarah Nuttall and Carli Coetzee. Cape Town: Oxford University Press, 1998.

De Certeau, Michel. *Practice of the Everyday Life*. Transl. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

De Haene, Lucia, Hans Grietens, and Karine Verschueren. "Holding Harm: Narrative Methods in Mental Health Research on Refugee Trauma." *Qualitative Health Research* 20:12 (2010): 1664-1676.

Desai, Rehad, et al. "Open Letter from the Marikana Support Campaign To: His Excellency President Jacob Zuma." 01/05/2015. Laatst geraadpleegd op 21/07/2015. <https://msdnews.wordpress.com/2015/05/08/open-letter-from-the-marikana-support-campaign-to-his-excellency-president-jacob-zuma/%3E>.

Fleishman, Mark. "Workshop Theatre as Oppositional Form." *South African Theatre Journal* 4:1 (1990): 88-118.

Fleishman, Mark, and Nadia Davids. "Moving Theatre: An Exploration of the Place of Theatre in the Process of Memorialising District Six through an Examination of Magnet Theatre's Production Onnest'bo." *South African Theatre Journal* 21:1 (2007): 149-65.

Fleishman, Mark, and Jay Pather. "Performing Cape Town: An Epidemiological Study in Three Acts." *Performing Cities*. Ed. Nicolas Whybrow New York: Palgrave Macmillan, 2014. 99.

Gentle, Leonard. "Marikana Miners: The Massacre of Our Illusions." 2012. Laatst geraadpleegd op 19.05.2015. <<http://www.redpepper.org.uk/marikana-miners-the-massacre-of-our-illusions/%3E>.

Gobodo-Madikizela, Pumla. "Intersubjectivity and Embodiment: Exploring the Role of the Maternal in the Language of Forgiveness and Reconciliation." *Signs* 36:3 (2011): 541-51.

Gunner, Liz. "Jacob Zuma, the Social Body and the Unruly Power of Song." *African Affairs* 108:430 (2009): 27-48.

Hauptfleisch, T. "Eventifying Identity: Festivals in South Africa and the Search for Cultural Identity (Festivals, Their Audiences and Identities, and the Plays They Attract)." *New Theatre Quarterly* 22:86 (2006): 181-98.

Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.

Hutchison, Yvette. "Memory and Desire in South Africa: The Museum as Space for Performing Cultural Identity." *African Theatre: Southern Africa*. Eds. Martin Banham, et al. Oxford: James Currey Ltd, 2004.

Hutchison, Yvette. *South African Performance and Archives of Memory*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

Hutchison, Yvette. "Truth or Bust: Consensualising a Historic Narrative or Provoking through Theatre. The Place of the Personal Narrative in the Truth and Reconciliation Commission." *Contemporary Theatre Review* 15:3 (2005): 354-62.

Kirmayer, Laurence J. "The Refugee's Predicament." *Evolution Psychiatrique* 67: 4 (2002): 724-42.

Kirmayer, Laurence J, Joseph P. Gone, and Joshua Moses. "Rethinking Historical Trauma." *Transcultural Psychiatry* 51:3 (2014): 299-319.

Kruger, Loren. "Performance, Production and Other Spatio-Temporal Practices in the Edgy City." *Themes in Theatre* 8 (2014): 85-109.

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*. Gent: Ghent University, 2012.

- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.
- Lepecki, André. *On the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- Magaziner, Daniel, and Sean Jacobs. "Notes from Marikana, South Africa: The Platinum Miners' Strike, the Massacre, and the Struggle for Equivalence." *International Labor and Working-Class History* 83 (2013): 137-42.
- Miller, Kimberley. "Selective Silence and the Shaping of Memory in Post-Apartheid Visual Culture: The Case of the Monument to the Women of South Africa." *South African Historical Journal* 63:2 (2011): 295-317.
- Mkaza-Siboto, Cindy. "Iqhiya Emnyama: An Interview with Cindy Amila Mzaka." Ed. Marieke Breyne. unpublished, 2015.
- Mohatt, N. V., et al. "Historical Trauma as Public Narrative: A Conceptual Review of How History Impacts Present-Day Health." *Soc Sci Med* 106 (2014): 128-36.
- Ngubane, Sandiso. "Head Gear: Tribute to the Widows of Marikana." 21/05/2015. Laatst geraadpleegd op 21/07/2015. <http://www.timeslive.co.za/thetimes/2015/03/17/head-gear-tribute-to-the-widows-of-marikana%3E>.
- Ross, Fiona C. *Bearing Witness: Woman and the Truth and Reconciliation Commission in South Africa*. London: Pluto Press, 2003.
- Rothfield, Philipa. "The Singular Case of Jean Améry." *On Jean Améry: Philosophy of Catastrophe*. Ed. Magdalena Lanham Żółkoś. Maryland: Lexington Books, 2011. 217-33.
- Rousseau, Cécile, and Toby Measham. "Posttraumatic Suffering as a Source of Transformation: A Clinical Perspective." *Understanding Trauma: Integrating*

Biological, Clinical and Cultural Perspectives. Eds. Laurence J. Kirmayer, Robert Lemelson and Mark Barad. New York: Cambridge University Press, 2007. 275-93.

Satgar, Vishwas. "Beyond Marikana: The Post-Apartheid South African State." *Africa Spectrum* 47:2-3 (2012): 33-62.

Schneider, Rebecca. *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.

Stalpaert, Christel. "Dancing and Thinking Politics with Deleuze and Rancière. Performing Hesitant Gestures of the Unknown in Katarzyna Kozyra's Rite of Spring." Relay. *Theories in Motion*. Eds. Thomas DeFrantz, and Philipa Rothfield. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2016, forthcoming.

Stalpaert, Christel. "Towards an Embodied Poetics of Failure. Some Sideway Glances on Violence and Trauma in Needcompany's Marketplace 76." *Performance Research* 20:1 (2015): 56-71.

Stalpaert, Christel, and Evelien Jonckheere. "The Truth Commission According to Chokri Ben Chikha. Performing Differential Futures from a Traumatic Colonial Past." *Testimony: Between History and Memory* 121 (2015): 108-120.

Stanley, Elizabeth. "Evaluating the Truth and Reconciliation Commission." *The Journal of Modern African Studies* 39:3 (2001): 525-546.

Summerfield, Derek. "'My Whole Body Is Sick... My Life Is Not Good': A Rwandan Asylum Seeker Attends a Psychiatric Clinic in London." *Forced Migration and Mental Health: Rethinking the Care of Refugees and Displaced Persons*. Ed. David Ingleby. New York: Springer, 2005.

Thompson, James. *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Palgrave Macmillan: London, 2009.

Tutu, Desmond. "Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report: Volume 6." 2003. <<http://www.justice.gov.za/trc/report/finalreport/vol6.pdf>&3E.

Uehara, Edwina S, et al. "'Eloquent Chaos' in the Oral Discourse of Killing Fields Survivors: An Exploration of Atrocity and Narrativization." *Culture, Medicine and Psychiatry* 25:1 (2001): 29-61.

Verdoolaege, Annelies. "The Audience as Actor: The Participation Status of the Audience at the Victim Hearings of the South African TRC." *Discourse Studies* 11:4 (2009): 441-63.

Verdoolaege, Annelies. *Reconciliation Discourse: The Case of the Truth and Reconciliation Commission*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008.

Wilson, Richard Ashby. "Anthropological Studies of National Reconciliation Processes." *Anthropological Theory* 3:3 (2003): 367-87.