

DOCUMENTATIECENTRUM VOOR DRAMATISCHE KUNST V.Z.W.

RAAD VAN BESTUUR

Jozef De Vos (voorzitter), Freddy Van Besien (ondervoorzitter), Dirk Willems (secretaris), Jan Hoeckman (penningmeester).

REDACTIE DOCUMENTA

Jozef De Vos (hoofdredacteur), Luc Lamberechts, Annick Poppe, Freddy Decreus, Ton Hoenselaars, Jürgen Pieters, Mieke Kolk, Johan Callens, Yvonne Peiren, Johan Thielemans, Karen Vandevelde, Christel Stalpaert, Ilka Saal.

* *
*

DOCUMENTA is een driemaandelijks tijdschrift van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, v.z.w. en het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, Universiteit Gent.

Bijdragen, boeken ter recensie, bibliografische informatie en alle redactionele correspondentie dienen te worden gericht aan Dr. Jozef De Vos, Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, Universiteit Gent, Rozier 44, 9000 Gent.

Alle correspondentie betreffende abonnementen, betalingen, enz. dient te worden gericht aan de heer Jan Hoeckman, Bromeliastraat 28, 9040 Gent (Sint-Amandsberg).

Een jaarabonnement kost €25 (België) of €40 (Nederland) te storten op rekening 447-0069151-12 van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, Gent.

Voor betalingen vanuit het buitenland gelden volgende code en nummer:

SWIFT: KREDBEBB
IBAN: BE 1944700691 5112

Losse nummers zijn verkrijgbaar tegen €7.

ISSN 0771-8640

SLAPENDE HONDEN DIE BIJTEN: DE GETUIGENISSEN VAN DE WAARHEIDS- EN VERZOENINGSCOMMISSIE IN THEATER

Nele DE SLOOVER

Afrekenen met het verleden

Na de val van het apartheidsregime in 1994 ging het verscheurde Zuid-Afrika op zoek naar methodes om met het collectieve trauma om te gaan dat werd veroorzaakt door vier decennia van racisme, uitbuiting en geweld. Zoals ook in Europa bleek na de Tweede Wereldoorlog is het helen van het verleden na traumatische gebeurtenissen een noodzakelijke maar zeker geen evidente opdracht. Hoewel de nieuwe Zuid-Afrikaanse regering aanvoelde dat de apartheidsmisdaden aangepakt moesten worden, ontstond er veel discussie over de manier waarop dat moest gebeuren.

Annelies Verdoolaege schetst verschillende mogelijkheden om met misdrijven uit het verleden af te rekenen en de transitie naar een democratisch regering mogelijk te maken. Het verleden met rust laten en algemene amnestie verlenen (zoals in Spanje na de burgeroorlog) was in postapartheid Zuid-Afrika een onbespreekbare optie omdat het African National Congress (ANC) vond dat er op die manier geen gerechtigheid zou geschieden voor de talloze (veelal zwarte) slachtoffers. De tweede mogelijkheid, het oude regime strafrechtelijk vervolgen zoals we dat kennen uit de Neurenbergrechtszaken na de Tweede Wereldoorlog of bij de Rwandatribunalen, werd eveneens ongeschikt bevonden. De kans dat de apartheidsmisdadigers werkelijk bestraft zouden worden was immers bijzonder klein omdat vele ambtenaren nog aan de macht waren en er veel bewijsmateriaal vernietigd was. Er kan ten derde ook een regeringscommissie aangesteld worden die de mensenrechtenschendingen onderzoekt zoals in Israël in 1982-'83 maar ook deze mogelijkheid werd verworpen omdat men de betrouwbaarheid ervan betwijfelde. Na lange onderhandelingen tussen het ANC en de Nationale Partij (NP) opteerde men in Zuid-Afrika voor een waarheidscommissie naar het voorbeeld van enkele Latijns-Amerikaanse landen (Argentinië, Ecuador en Chili) die het dictatoriale verleden van zich wisten af te schudden. Aartsbisschop Tutu breidde de naam uit tot de Waarheids- en Verzoeningscommissie om aan te geven dat de commissie, naast het blootleggen van de waarheid, verzoening tussen blank en zwart wilde bewerkstelligen. (2005: 7-8)

Op de hoorzittingen van deze Waarheids- en Verzoeningscommissie¹ werden zowel slachtoffers als daders uitgenodigd om getuigenis af te leggen van de gruwelijke gebeurtenissen tijdens de apartheidperiode. Terwijl dergelijke rechtszaken normaal achter gesloten deuren plaatsvinden, deden de getuigen op de WVC hun verhaal op een podium in openbare plaatsen als culturele centra, scholen, kerken,... Tegelijkertijd werden ze live uitgezonden op de nationale televisie en radio. Het is daarom niet verbazingwekkend dat de WVC wel eens vergeleken wordt met theater:

The Commission itself is theatre, or at any rate, a kind of ur-theatre. [...] In each venue the same set is created. A table for the witnesses (always at least as high as that of the Commissioners so the witnesses never have to look up to the Commissioners); two or three glass booths for the translators. A large banner hangs on the wall behind the commissioners: 'TRUTH THROUGH RECONCILIATION'. One by one witnesses come and have their half an hour to tell their story, pause, weep, be comforted by professional comforters who sit at the table with them. [...] This is exemplary civic theatre. (Kentridge in Taylor 2004: VIII-IX)

De rituele aard van de hoorzittingen draagt bij tot de opvatting dat de WVC een inherente theatraliteit kent. Catherine Cole classificeert de WVC als "an extraordinary example of the theatricalization of traumatic memory on a national scale" (2004: 219) en Jill Bennett benadrukt dat "testimony is both performed by perpetrators and witnesses and received by an audience that plays its own role in the unfolding drama" (2005: 104).

Net zoals toeschouwers in een theaterzaal overmand kunnen worden door hevige emoties, bewogen ook de verhalen van de WVC vele gemoederen, zeker wanneer ware verhalen de verbeeldingskracht overstijgen: "if presented in a work of fiction, the tale would hardly be believed" (Cole 2004: 220). De emotionele atmosfeer die de WVC omgaf werd ook bekritiseerd, onder meer door de Zuid-Afrikaanse journalist David Beresford die zich afvraagt hoe de WVC eigenlijk benoemd kan worden: "A judicial commission? Church service? Theatre? Group therapy?" (geciteerd in Graybill 2002: 81). Verwijzend naar het in tranen uitbarsten van Desmond Tutu werd de WVC honend de "Kleenex Commission" genoemd (ibid: 26). De theatrale aard van de WVC belette haar succes niet; de commissie kreeg een enorm aantal aanvragen te verwerken omdat zowel blank én zwart na 1994 een onweerstaanbare drang voelde om 'het hart te luchten' en de traumatische voorvallen van tijdens de apartheidperiode naar buiten te brengen. Het trauma van een hele natie werd blootgelegd: slachtoffers, daders en andere betrokkenen kwamen getuigen. De onrechtvaardigheden van de apartheid werden een onontkoombare realiteit voor iedereen dankzij de openbare zittingen die

bovendien ook uitgezonden werden op radio en televisie. (Van Der Watt 2005: 6) De structuur van deze traumagetuigenissen is geanalyseerd in filosofie, psychoanalyse en in film. Volgens Shane Graham kunnen we twee belangrijke aspecten terugvinden in een getuigenis; het dient in de eerste plaats als bewijsmateriaal en zou bovendien ook een helend effect hebben op de getuige.

De gehele waarheid en niets dan de waarheid

Wanneer we aan getuigenissen de waarde van bewijsmateriaal toekennen, impliceert dit dat we veronderstellen dat de getuige de waarheid spreekt, een aspect dat een getuigenis onderscheidt van een verhaal. Stephanie Marlin-Curiel vergelijkt getuigen met "a performance where the intention to tell the truth and the effect that its truth be accepted is all important" (1999: 10). In een verdere uitwerking van dit citaat definieert ze een getuigenis als volgt:

Testimony is defined by narrating a true story from one's own remembered experience. As an act of telling the truth, testimony is accepted as true unless something carrying the same weight of truth such as another testimony contradicts it. The reason testimony is solicited is that the witness is thought to have first-hand knowledge [...] giving them the 'authority or authenticity' to speak. (ibid: 12)

Zelfs als een getuige de autoriteit heeft om te spreken omdat hij of zij de informatie uit eerste hand heeft, kunnen we ons afvragen of iemand wel ooit de objectieve waarheid kan spreken. Traumaslachtoffers kunnen immers verwrongen percepties van het traumatisch gebeuren hebben:

It took the war to teach it, that you were as responsible for everything you saw as you were for everything you did. The problem was that you didn't always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored there in your eyes. (Michael Herr, geciteerd in Caruth 1996: 201)

De activiteit van het zien bracht bij vele slachtoffers die tijdens traumaverwekkende gebeurtenissen toekeken enkel een visuele impressie teweeg. De epistemologische implicaties van 'zien', namelijk het begrijpen, het mentaal onderscheiden, het doorzien van de situatie ontbrak bij hen volledig. Wat visueel te onderscheiden was, heeft zich in het netvlies gebrand als een onveranderlijke foto maar deze visuele indruk is nooit emotioneel beleefd, nooit 'doorleefd'. De band tussen zien en begrijpen is bij vele traumaslachtoffers radicaal verbroken. In onze Westerse opvatting impliceert een 'ooggetuige' zijn automatisch de geobserveerde situ-

atie of gebeurtenis verstandelijk begrijpen en doorzien maar doordat er bij traumaslachtoffers een transmissieprobleem tussen zien en verklaren kan optreden, kan een ooggetuige eenvoudigweg niet altijd 'authentieke' getuigenissen leveren. (Van Alpen 2004: 164-165)

Bovendien bevatten getuigenissen steeds een esthetiseringselement omdat de realiteit onderworpen wordt aan een bepaalde perceptie, die vaak gekleurd is: "describing reality in narrative form [...] is already to have perceived and shaped it" (Marlin-Curiel 1999: 16). Antjie Krog geeft in haar boek *De kleur van je hart* toe dat zij tijdens het neerpennen van haar ervaringen tijdens de WVC een heel subjectieve opvatting van het begrip waarheid hanteerde:

I am busy with the truth . . . my truth. Of course, it's quilted together from hundreds of stories that we've experienced or heard about in the past two years. Seen from my perspective, shaped by my state of mind at the time [...]. In every story there is hearsay, there is grouping together of things that didn't necessarily happen together, there are assumptions, there are exaggerations to bring home the enormities of situations, there is downplaying to confirm innocence. And all of this together makes up the whole country's truth. So also the lies. And the stories that date from earlier times.

Volgens Antjie Krog kan men nooit de objectieve en authentieke waarheid weer-geven omdat vertellen nooit neutraal is en selectie en ordening bijdragen tot de interpretatie van de verhalen (2000: 114). De complexiteit van het concept waarheid kwam ook ter sprake in de debatten die plaatsvonden voor en tijdens het functioneren van de WVC. De commissie erkende dat er iets is als een "personal or narrative truth" ter aanvulling van een "factual or forensic truth" (Final Report 1.5: 110-112). Toch vroeg de WVC aan de getuigen te zweren dat ze zich zouden houden aan 'the truth, the whole truth and nothing but the truth, so help you God' wat impliceert dat men verwachtte dat de getuigen toch de 'true truth' zouden spreken. Voor de amnestieaanvragers was dit zelfs verplicht om hun vrijheid terug te winnen, terwijl berouw tonen niet tot de noodzakelijke voorwaarden hoorde. Nochtans voelden vele Zuid-Afrikanen dat de waarheid niet genoeg was. Mhleli Mxenge, een familielid van de vermoorde Griffiths Mxenge drukt zijn ongenoegen uit: "I felt even more bitter because he does not show any signs of remorse. It is as if, you know, he really feels that it was an achievement to do what he did." (SABC 2000: cd 3, nr. 5)

Het helen van het verleden

Ondanks de fundamentele onmogelijkheid om een authentieke, waarheidsgetrouwe getuigenis af te leggen, is het trauma in een narratieve vorm omzetten (of met andere woorden: getuigen) een essentiële stap in het proces van (post-)traumatische genezing. Daartegenover draagt het verzwijgen van een trauma bij tot de bestending van de tirannie van het trauma (Felman en Laub 1992: 79). Vaak proberen slachtoffers van traumatische gebeurtenissen om geen slapende honden wakker te maken. Maar feit is dat slapende honden op een dag toch wakker worden, dat trauma's uit het verleden niet zomaar verdwijnen met de tijd. De reactie op een trauma wordt volgens Cathy Caruth inderdaad gekenmerkt door "the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena" (1996: 11). Caruth beweert dat traumaslachtoffers met een gebeurtenis leven die niet tot voltooiing kon worden gebracht, die geen begin heeft, geen einde kon bereiken en zich daarom verderzet in het heden en aanwezig is in elk aspect van het leven van de overlevende (ibid: 11). De overlevende heeft geen voeling met de kern van zijn traumatische realiteit en evenmin met het bepalen van de gevolgen ervan en blijft daardoor verstrikt in beide. Een therapeutisch proces, dat onder meer bestaat uit het verhaal construeren en naar buiten brengen, moet in beweging gezet worden om het slachtoffer uit deze verstrikking te helpen.

Volgens verschillende getuigen (slachtoffers én daders) kunnen er werkelijk helende krachten worden toegeschreven aan de activiteit van het verhaal in het openbaar vertellen. Getuigen zou een catharsis stimuleren, het is een therapeutische techniek voor zowel slachtoffer als dader. Ook mensen die op de WVC hun verhaal deden over de apartheidgruwel bevestigden meermaals de geneeskrachtige effecten van getuigenis afleggen. Tim Ledgerwood bijvoorbeeld vertelde op de hoorzitting van 23 juli 2007 in Kaapstad dat de commissie zijn leven grondig veranderd had: "It has begun a healing process in all sorts of relationships in my family and has enabled me to begin on [sic] my own road to inner healing. [...] As if I've been freed from a prison in which I have been for eighteen years" (Final Report 5.9: 353). Ook Marlene Bailey, die getuigde over de executie van haar zoon, deelt deze ervaring: "I am grateful to the commission that we can tell our story. That we don't have to keep it inside. And I can tell you, I feel better now that it is out" (geciteerd in Cole 2004: 222). Lukas Baba Sikwepere, die blind werd door een schot van een veiligheidsagent, verbindt zijn WVC-getuigenis zelfs met zijn lichamelijke genezing: "I feel that what has been making me sick all the time is the fact that I couldn't tell my story. But now it feels like I got my sight back by coming here and telling you the story" (Final Report 5.9: 352). Een dame die de Holocaust overleefde, getuigde voor het *Fortunoff Video Archive for Holocaust*

Testimonies van de universiteit van Yale: “We wanted to survive so as to live one day after Hitler, in order to be able to tell our story”. Het omgekeerde blijkt volgens Dori Laub evenwel te gelden: de overlevenden moesten niet alleen overleven om hun verhaal te kunnen vertellen, ze moeten ook hun verhaal vertellen om te kunnen overleven. De imperatief van vertellen en gehoord worden is dus een levenstaak. (Felman en Laub 1992: 78)

Toch zijn er ook gevallen waarin de imperatief om het verhaal te vertellen verhinderd wordt door de onmogelijkheid om het trauma uit te drukken in taal. Het verbale medium volstaat niet om uitdrukking te geven aan een trauma, een ervaring die representatie ontvlucht en dus niet gemakkelijk gereduceerd kan worden tot een taal of een verhaal. (Graham 2003: 13) Het is zelfs zo dat sommige slachtoffers een posttraumatische weerstand vertonen ten opzichte van taal omdat ze beseffen dat vertellen het trauma van folteren of extreem geweld onvermijdelijk integreert in “the circuit of common nouns” (Avelar 2001: 262). De slachtoffers proberen het trauma te onderdrukken en bijgevolg blijven vele ‘non-narratives’, onmogelijke of geconfisqueerde verhalen, bestaan in post-apartheid Zuid-Afrika (Felman en Laub 1992: 78).

Ethische problemen met het representeren van trauma’s in kunst

Trauma’s die niet omgezet kunnen worden in narratieve vorm moeten langs een andere weg uitgang vinden. In het voorwoord van haar toneelstuk *Ubu and the Truth Commission* schrijft Jane Taylor dat kunst een rol kan spelen bij het werkingsproces van traumatische gebeurtenissen: “it is my feeling that through the arts some of the most difficult and potentially volatile questions, such as why we betray or abuse each other, could be addressed” (2004: III). De reden waarom kunst vaak geprefereerd wordt als een adequaat uitdrukkingmiddel voor pijn en verdriet zou kunnen zijn dat traumatische gebeurtenissen, die volgens sommigen inherent ontoegankelijk en dus ook ‘onrepresenteerbaar’ zijn, beter uitdrukking kunnen vinden in experimentele, artistieke ‘talen’. Door esthetisering overschrijdt kunst immers ‘the ethics of the unrepresentability’:

Art as a way to work through the memories of traumatic past and to build a new society. (Van Dongen 2001: 121). Art is one of the spaces in which memories of collective experiences come together. Literature, and other forms of art as well, are ways to remember the past or to forget; they are means to come to terms with trauma and unrepresentable events. (ibid: 124-127)

Hoewel kunst dus voor velen aanzien wordt als een geschikte vorm om af te rekenen met een pijnlijk verleden, blijft de meest prangende vraag *hoe* iemand een kunstwerk kan maken dat iets probeert uit te drukken over geweld en verlies zonder het om te toveren in “either into a voyeuristic narration that arouses audiences, or into kitsch”. Wat gebeurt er precies wanneer we deze ware verhalen over geweld en lijden overbrengen naar een theatrale context, per definitie een fictieve ruimte die neigt naar esthetisering, metaforisering en interpretatie? Hoe kan het onrepresenteerbare toch gerepresenteerd worden? (Woldemariam en Hart 2007: 76)

1. Kunst na apartheid

Antjie Krog drukt in deze quote de paradoxale gevoelens uit waarmee vele kunstenaars of schrijvers geconfronteerd worden wanneer ze aan de slag gaan met de horrorverhalen van de WVC:

Hieruit mag geen poëzie komen. Mag mijn hand eraf vallen als ik hier over schrijf. Dus zit ik maar wat. Natuurlijk en onnatuurlijk zonder woorden. Verbijsterd door de wetenschap dat die mensen zo’n grote prijs betaald hebben voor hun woorden. Als ik hierover schrijf, dan ben ik een uitbuiters en een verrader. Maar als ik er niet over schrijf, ga ik dood. (2000: 72)

Ze voelt dat ze het lijden van de slachtoffers aan het uitbuiten en verraden is door erover te schrijven maar tegelijkertijd voelt ze zich moreel verplicht iets te doen met de vele verhalen die ze hoorde toen ze als radiojournalist werkte voor de WVC. Ze ervaart een “simultaneous pull forward and resistance to representation [...] the stories are so compelling that they demand to be retold, and yet they are in some ways impossible to represent” (Cole 2004: 223).

Antjie Krog’s uitspraak “hieruit mag geen poëzie komen” herinnert ons aan Theodor Adorno’s opmerking over de barbaarsheid van poëzie na Auschwitz. Hij betwijfelt of het moreel aanvaardbaar is om schoonheid te creëren uit pijn en keurt niet de representatie op zich af maar wel de mogelijkheid om esthetisch genoeg te halen uit een bepaalde voorstelling (Van Der Watt 2005: 5). Voorstellingen die “a kind of horror pornography” (Taylor 2004: XVII) scheppen doen immers onrecht aan de slachtoffers van traumatische gebeurtenissen:

The victims are turned into works of art, tossed out to be gobbled up by the world that did them in. The so-called artistic renderings of the naked physical pain of those who were beaten down with butts contain, however distantly, the possibility that pleasure can be squeezed from it. The morality that forbids art to forget this

for a second slides off into the abyss of its opposite. The aesthetic stylistic principle [...] make[s] the unthinkable appear to have had some meaning; it becomes transfigured, something of its horror removed. By this alone an injustice is done to the victims, yet no art that avoided the victims could stand up to the demands of justice. (Adorno in Van Der Watt 2005: 5)

Terwijl hij kunst die esthetisch genot verschaft in de nasleep van trauma's als Auschwitz sterk veroordeelt, is Adorno niettemin aan het pleiten voor een kritische en reflexieve functie voor kunst. In een verdere uitwerking van zijn bekende en vaak verkeerd begrepen stelling dat er na Auschwitz geen poëzie meer geschreven kan worden, stelt Adorno: "Literature must resist this verdict... It is now virtually in art alone that suffering can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it" (Adorno 1982: 312). Kunst heeft dus de noodzakelijke rol om ons te herinneren aan de verschrikkingen van deze wereld maar dan wel op een manier die de lezer of kijker engageert en tot reflectie (of idealiter tot actie) stimuleert.

2. Appropriatie van het lijden

In *De kleur van je hart* wordt er nog een ander debat aangekaart. Antjie Krog vraagt zich af of artiesten die het trauma niet meemaakten de autoriteit hebben om zich de pijn van anderen toe te eigenen. Idelber Avelar waarschuwt hen omdat, in zijn woorden: "the worst insult to the experience of the victims is the rationalization and supposed comprehension of causes, experiences and effects" (2001: 260). Tijdens zijn Albert Verweij-lezing in 2000 stelde Etienne van Heerden dat elke schrijver in Zuid-Afrika even schuldig is als de honderden mensen die dagelijks naar de rechtbank gebracht werden tijdens de hoorzittingen van de Waarheids- en Verzoeningscommissie. De schrijver eigent zich immers de levens van andere mensen en het verleden toe, hij vernietigt en transformeert. De schrijfsters Cathy Caruth, Antjie Krog en Shoshana Felman wordt hetzelfde verweten: ze zouden de plaats van het traumaslachtoffer trachten in te nemen, zich de getuigenis toe-eigenen en trauma behandelen als een 'unclaimed experience'.

Artiesten moeten dus bedachtzaam omspringen met getuigenissen van slachtoffers. Films zoals *La vita è bella* [*Life is beautiful*] (1997) en *Shindler's List* (1993) worden bekritiseerd omdat de representatie niet 'authentiek' zou zijn. Meer zelfs, Roberto Benigni en Steven Spielberg drijven de spot met deze authenticiteitsobsessie door acteurs te gebruiken die de gebeurtenissen naspelen. Acteren is immers de kwintessensische kunstvorm van huichelarij, doen alsof en bedrog.

(Van Alphen 2005: 165) Bovendien verweet men Benigni niet historisch geëngageerd genoeg te zijn omdat hij de Holocaust in *La vita è bella* afbeeldt als een sprookje, als een spannend spel (ibid: 185). Dat ook *Shindler's List* het hard te verduren kreeg, komt in de eerste plaats omdat de film een Hollywoodproduct is en dus behoort tot de 'Shoah-business'². De narratieve techniek, ten tweede, wordt onzinnig genoemd omdat het een vertelstijl vermengt met melodramatische momenten en een eerder 'realistische' benadering (gebaseerd op gerecycleerd Holocaustmateriaal). Dominick LaCapra noemt *Shindler's List* "a fetishistic narrative that denies the trauma that called it into existence by prematurely (re)turning to the pleasure principle, harmonizing events, and often recuperating the past in terms of uplifting messages or optimistic or self-serving scenarios." (2001: 78)

3. De schuldvraag

Om dergelijke verwijten te voorkomen denkt Antjie Krog dat schrijvers in Zuid-Afrika zich misschien een tijdje moeten stilhouden. Niemand heeft volgens haar het recht om zich verhalen toe te eigenen gebaseerd op een leven vol pijn en vernietiging "dus laat dat terrein nu eens over aan degenen die ieder aarzelend woord dat ze uiten voor de Waarheidscommissie letterlijk met bloed betaald hebben" (2000: 299). Als schrijfster zal ze bovendien altijd te kort schieten omdat de verhalen de stoutste verbeelding overtreffen:

Ik wilde weten: is het geen heiligschennis om net te doen alsof je die verhalen kent? Mijn ervaring zegt me dat er geen sprake van kan zijn dat je de taal, het ritme, de beeldenrijkdom van de oorspronkelijke verhalen zelfs maar voor kunt stellen. [...] Is het geen heiligschennis om het verhaal van iemand anders te gebruiken, een verhaal dat hem zijn leven heeft gekost? (ibid: 299-300)

Antjie Krog's naamloze gesprekspartner in *De kleur van je hart* ziet geen andere manier om de gruwelijke waarheid naar buiten te brengen en verwijst naar het taboe over de representatie van Auschwitz na de Tweede Wereldoorlog om zijn mening hieromtrent te verduidelijken:

De weigerachtigheid van de Duitse literatuur om de confrontatie met Auschwitz aan te gaan, de weigering om ermee om te gaan, behalve in schoolboeken, musea en monumenten, is precies de vrees voor heiligschennis waar jij het over hebt. Alsof iedere poging om het onnoembare een vorm te geven het heilige karakter ervan zal trivialisieren. Het is goed om in rechtszalen te luisteren naar de slachtoffers, maar kunstenaars zouden met hun smerige handen van de verhalen af moeten blijven, zo luidt de redenering. Duitse kunstenaars konden geen vorm vinden waar-

mee ze met Auschwitz om konden gaan. Ze weigerden om zich hun geschiedenis eigen te maken. Dus gebeurde het onvermijdelijke. Hollywood nam het van hen af. Een soap-opera nam bezit van Auschwitz... Van het getal, de metafoor, de abstractie. (ibid: 300)

In post-apartheid Zuid-Afrika willen de meeste kunstenaars wel hun geschiedenis eigen maken, maar de blanke kunstenaars in het bijzonder hebben moeite om er een adequate vorm voor te vinden. Naast de vraag of kunstenaars wel het recht hebben om andermans verhalen te gebruiken, is er een bijkomende complexiteit voor blanke kunstenaars: heeft de blanke afbeelder het vermogen en de autoriteit om 'gekleurde verhalen' te vertellen? Daar waar zwarten en kleurlingen in Zuid-Afrika niet moeten omgaan met schuldgevoelens voelen blanken zich doorgaans verantwoordelijk voor het apartheidstijdperk. We kunnen dit verbinden met de ervaringen van beeldend kunstenaar Minnette Vari, die het over 'the helplessness in the face of history' heeft om het gebrek aan macht uit te drukken van een generatie die schuldig is "by proxy and by implication, of a history which they had no part in formulating, yet of which they are the beneficiaries and the heirs" (geciteerd in Van Der Watt 2005: 10).

Ook Antjie Krog behoort tot deze generatie: zijzelf deed niets verkeers maar zij vecht elke dag opnieuw "tegen mijn bloed en de erfenis die het nalaat" (2000: 172). Ze worstelt met haar identiteit als Afrikaner en vraagt zich af wat ze met deze misdadigers gemeen heeft:

Wat doe ik ermee? Ze zijn me vertrouwd als mijn broers, mijn neven, mijn schoolvrienden. Tussen ons is alle afstand uitgewist. Misschien is er zelfs nooit afstand geweest behalve die die ik in al die jaren met grote moeite in mezelf heb opgebouwd? Wat ik met hem gemeen heb, is een cultuur, en een deel van die cultuur begraafde de excessen waar zij verantwoordelijk voor zijn. Op een bepaalde manier zijn het niet die mannen die om amnestie vragen, maar is het een hele cultuur. [...] Ik verafschuw die mannen en ik heb met ze te doen (ibid: 127-128)

Hoewel zij als gewone Zuid-Afrikaanse geen schuld treft, vraagt ook zij om amnestie. Jurgen Habermas, filosoof en socioloog, becommentarieerde het debat in Duitsland over de medeplichtigheid van gewone Duitsers tijdens de Holocaust op een manier die ook een licht kan werpen op bepaalde discussie in postapartheid Zuid-Afrika. Hij vindt dat de huidige generatie kunstenaars moet focussen op de discontinuïteiten en contradicties in de geschiedenis om op die manier medeverantwoordelijkheid af te leggen voor de verschrikkelijke daden uit het verleden die levend moeten gehouden worden in het publieke geheugen:

There is the obligation we in Germany have [...] to keep alive the memory of the suffering of those murdered at the hands of Germans, and we must keep this memory alive quite openly and not just in our own minds. (Habermas in Van Der Watt 2005: 4)

Habermas pleit voor een actieve omgang met het verleden: in plaats van het verleden te vergeten om verlost te raken van een collectieve schuld, zoekt hij naar een collectieve aansprakelijkheid die hij omschrijft als een dynamische doch kritische deelname aan de creatie van een gemeenschappelijke toekomst (Van Der Watt 2005: 4). Ingrid De Kok houdt er een gelijkaardige mening op na: "cultural institutions and artists face an especially challenging task, of permitting contradictory voices to be heard as testimony or in interpretation, not in order to 'resolve' the turbulence, but to recompose it" (1998: 61). Dit is een uiterst moeilijke opdracht in Zuid-Afrika omdat kunst er al te vaak het slachtoffer wordt van de steeds toenemende druk om te vergeten en te vergeven en een verhaal te creëren dat kan bijdragen tot (het cliché van) de 'rainbow nation'.

Er zijn verschillende voorbeelden op te noemen van artiesten die het materiaal van de WVC willen redden van de vergetelheid en het inzetten in hun werk, mét het nodige respect voor de eigenaars van deze verhalen. De hieronder besproken theaterstukken werken met de letterlijke getuigenis, met exact dezelfde zinnen als degenen die in de originele WVC-getuigenis gebruikt werden want "preserving the narration is an integral component to preserving the truth" (Marlin-Curiel 1999: 5). Het toneelstuk *Ubu and the Truth Commission*³ van auteur Jane Taylor en regisseur William Kentridge combineert scènes uit *Ubu Roi* (een stuk gecreëerd in 1888 door de Franse 'poète maudit' en dramaturg Alfred Jarry) met materiaal uit de hoorzittingen van de Waarheids- en Verzoeningscommissie. Met de getuigenissen wordt er niet losjes omgesprongen, Taylor en Kentridge durfden voor het brengen van de verhalen op scène zelfs geen acteurs in te schakelen:

There seemed to be an awkwardness in getting an actor to play the witnesses- the audience being caught halfway between having to believe in the actor for the sake of the story, and also not believe in the story for the sake of the actual witness who existed out there but was not an actor. Using a puppet made this contradiction palpable. There is no attempt to make the audience think the wooden puppet or its manipulator is the actual witness. The puppet becomes a medium through which the testimony can be heard. (Kentridge in Taylor 2004: XI)

In plaats van acteurs te dwingen om zich de getuigenissen toe te eigenen om authenticiteit te claimen, beklemtoonden Kentridge en Taylor door het gebruik van poppen de interferentieniveaus en de afwezigheid van de echte persoon aan wie

het verhaal toebehoort (Cole 2004: 224). Stephanie Marlin–Curiel gelooft dat het onderscheid dat gemaakt wordt tussen poppen en mensen in *Ubu and the Truth Commission* een grens helpt te bepalen tussen ‘de WVC’ en ‘niet-de-WVC’. Het is opvallend dat, hoewel de meeste identificeerbare WVC-elementen (zoals de lange tafels met wit tafellinnen, de microfoons, de glazen water, het WVC-spandoek,...) ontbreken, William Kentridge toch de WVC-sfeer probeert op te roepen. Enerzijds kan men verwijzingen naar de WVC vinden in de menselijke manipulators van de poppen, die de poppen op zo’n zachte manier bedienen dat ze ons doen denken aan de ‘troosters’⁴ op de WVC-hoorzittingen en de douchecabine die duidelijk refereert naar het vertaalhokje op de WVC. Dit WVC-element wordt extra in het licht gezet wanneer de simultane vertaling van de getuigenissen in verschillende Afrikaanse talen uit de douchecabine schalt. (2001: 81) Anderzijds zijn er de poppen, die duidelijk behoren tot ‘not-the-TRC’: zij claimen geen authenticiteit (zoals acteurs veelal doen bijvoorbeeld), ze vestigen eerder de aandacht op hun eigen artificialiteit.

Een ander theaterstuk dat op een integere manier probeert om te gaan met de getuigenissen van slachtoffers is *The Story I am about to Tell*⁵. Hier gebeurt de tegenovergestelde beweging; ook zij willen geen acteurs die zich de pijn van anderen toe-eigenen op het podium, maar opteren ervoor om drie echte slachtoffers⁶ hun getuigenis opnieuw op het podium te laten brengen. Om misverstanden te vermijden werd het verschil tussen de getuigenisscènes en het (fictionele) plot duidelijk afgelijnd. Toen William Kentridge, regisseur van *Ubu and the Truth Commission*, Duma Kumalo (die voor de WVC getuigde over zijn onterechte terdoodveroordeling) opnieuw op het podium bezig zag, ervoer hij “a huge gap between the testimonies at the Commission and its reperformance on stage” (Kentridge in Taylor 2004: XIII). Omdat men zich bewust is van het feit dat de getuigenis niet opgevoerd wordt door acteurs maar gebracht wordt door ‘echte’ getuigen, is er toch een groot verschil: “one is constantly thrown back, through their awkwardness, into realising these are the actual witnesses who underwent the terrible things they are describing” (ibid: XIII). Het meest aangrijpende moment voor Kentridge was:

when one of the survivors [...] had a lapse of memory. How could he forget his own story – but of course he was in that moment a performer at a loss for his place in the script. I have no clear solution to the paradoxes this half testimony, half performance raised. But describe it as one of many possible ways of dealing with the material. (ibid: XIII–XIV)

Stephanie Marlin–Curiel merkte de black-out die Kentridge hierboven beschrijft ook bij de twee andere getuigen in *The Story I am about to Tell*. Wanneer ze het over hun traumatische gebeurtenissen hadden op het podium, bedekten ze allen hun gezicht, wreven ze zich in de handen of bewogen ze naar voren en achteren op een stoel. Deze lichamelijke acties, “that proceed from, but also precede, and exceed beyond speech” kunnen opgevat worden als een ‘distancing device’: “speaking conjures an embodied memory of violence, from which the body tries to protect or comfort itself” (Marlin–Curiel 2001: 85). Een ander ‘distancing device’ dat gebruikt wordt door de getuigen in *The Story I am about to Tell* is taal. Zowel op de WVC als in het toneelstuk konden getuigen hun verhaal doen in een taal naar keuze. Thandi Shezi bijvoorbeeld, een van de WVC-getuigen die meespeelde in *The Story I am about to Tell*, besloot Engels te gebruiken hoewel ze van oorsprong Zulu is. Haar officiële motivatie was dat ze op die manier meer vrouwen zou kunnen aansporen om ook hun verhaal te doen, maar Marlin Curiel merkte dat haar keuze voor het Engels ook ingegeven werd door emotionele drijfveren; Shezi gaf toe dat het verhaal te pakkend was in Zulu en dat ze in haar moedertaal haar tranen niet zou kunnen bedwingen. Uit deze bekentenis blijkt dat Engels voor Shezi louter een vertelvehikel is, losgekoppeld van haar lichaam waarin het geweld verderleeft. (2001: 85–86)

Ook in *Ubu and the Truth Commission* kan men het gebruik van poppen beschouwen als een ‘distancing device’. Volgens Judith Butler is het menselijke lichaam deels verantwoordelijk voor wat zij het controleverlies over taal noemt. De poppen, die heel beperkt zijn in beweging en gevoelsuitdrukking en bovendien geen geheugen hebben, dienen als een soort container voor de getuigenis. De pop in *Ubu and the Truth Commission* voegt zijn eigen levende lijf en geheugen niet toe aan het verhaal en slaagt er op die manier in te communiceren zonder daarbij te appropiëren.

4. ‘The Evil Other’: identificatie met de dader

Wanneer kunstenaars aan de slag gaan met pijnlijke getuigenissen van slachtoffers, is er altijd een gevaar dat men zich te veel laat leiden door de emoties die zulke verhalen oproepen. De Duitse toneelschrijver Bertolt Brecht streefde ernaar alle emotionaliteit uit te roeien en elke sentimentele identificatie tegen te werken omdat dit hem de meest adequate techniek leek om tot bewustwording gemotiveerd te worden. Door vervreemdingstechnieken in te zetten (die elke vorm van identificatie beletten), hoopte hij dat zijn publiek niet in de valstrik van obscene empathie van “feelings for another based on the assimilation of the other’s experience to the self” zou trappen (Bennett 2005: 10).

De iets gematigdere Dominick LaCapra introduceerde het concept 'empathic unsettlement' om de esthetische ervaring van medeleven gecombineerd met het bewaren van een zekere afstand tegenover de traumatische gebeurtenis te verduidelijken. 'Empathic unsettlement' is dus niet de volledige identificatie met de positie van het slachtoffer, het veronderstelt eerder een "affective relation, rapport, or bond with the other recognized and respected as other" (LaCapra 2001: 212). Eigenlijk zet LaCapra zich hiermee af tegen enerzijds een positivistische traditie die empathie verwerpt als een manier om aan geschiedschrijving te doen en anderzijds tegen een tegengestelde tendens die gekenmerkt wordt door overidentificatie met de positie van het slachtoffer en de toe-eigening van getuigenissen van overlevenden. (ibid: 41) De uitspraak van Geoffrey Hartman, directeur van het videoarchief voor holocaustgetuigenissen in Yale, maakt duidelijk wat kunst betekent voor LaCapra: "Art expands the sympathetic imagination while teaching us about the limits of sympathy" (Hartman in Bennett 2005: 9). LaCapra promoot dan ook vooral die kunstvormen die 'empathic unsettlement' bewerkstelligen bij het publiek. Het harmoniseren of gladstrijken van een traumatisch verleden door een keurig verhaal te verstrekken, beschouwt hij als volledig ongeschikt en nutteloos wanneer het doel is om het verleden in het heden te integreren. Hij zoekt daarentegen naar verhalen die streven naar een "virtual experience through which one puts oneself in the other's position while recognizing the difference of that position and hence not taking the other's place" (LaCapra 2001: 78).

De honderden getuigenissen van daders die de WVC archiveerde zijn veel minder populair materiaal in de artistieke wereld. Het lijkt wel alsof men het bestaan van apartheidsmisdadigers wil uitwissen. Antjie Krog verwoordt in haar relaas van de WVC hoe ze krampachtig op zoek gaat naar tekens en signalen die de nodige afstand tussen haar en 'de monsters' creëren:

Afschuw. Ik wil me ervan distantiëren.

Ze betekenen niets voor mij.

Ik hoor niet bij ze.

[...] Wanneer de amnestiehoorzitting begint, ga ik op een bankje vlak bij ze zitten. Om tekenen op te vangen- in hun handen, in hun vingertoppen, in hun ogen, op hun lippen, tekenen dat dit de gezichten zijn van moordenaars. Als een waarschuwing voor de toekomst: de gezichten van het kwaad. (2000: 120)

Antjie Krog hanteert hier duidelijk 'othering'-technieken die het verschil tussen zichzelf en 'de monsters' moeten belichten. Hoewel de (veelal zwarte) slachtoffers qua opvoeding, cultuur, taal,... ontzettend van haar verschillen, probeert ze zich toch met hen te identificeren. Ook in het publieke domein worden we stevast

gedwongen om ons te vereenzelvigen met de slachtoffers. Door de daders op stereotiepe wijze af te beelden als bloeddorstige monsters wordt er opzettelijk een afstand gecreëerd tussen het ik en 'the Evil Other' waardoor de identificatie van 'ordinaire' mensen met de daders belet wordt. Volgens Nico Carpentier is de glorificatie van het Zelf en de demonisering van de vijand een veel gebruikte techniek om zin te geven aan wanhoop en verlies (2007: 9). Van het demoniseren van de vijand kunnen we voorbeelden vinden in de Zuid-Afrikaanse pers die de Afrikaner daders portretteerde als "evil-looking Nazis with thick Afrikaans accents" (Cape Town reporter Steven Robins, geciteerd in Graybill 2002: 115) "wearing traditional male dress: the expensive woolen suit, the loud tie, the gold-framed glasses, and the indispensable thick neck" (Krog 2000: 57).

Dit type retoriek wordt echter niet alleen in de openbare media gebruikt, maar ook de configuratie van de WVC draagt ertoe bij omdat zij zich vooral concentreert op grote schendingen van de mensenrechten en de verschrikkelijke daden die blootgelegd werden tijdens de hoorzittingen. De overweldigende aandacht voor de daders en het gebrek aan interesse voor de slachtofferverhalen dat hiermee correspondeert, illustreert onze fascinatie met gewelddadige overheersing: "the stories of those who 'do' are generally more compelling than those who are 'done to'" (Taylor 2004: V). Door te focussen op extreme gevallen van terreur en geweld moest de gewone Zuid-Afrikaan, die vaak gekarakteriseerd kan worden als een 'knowing participant', niet nadenken over zijn eigen medeplichtigheid en werd elke publieke discussie over apartheid als systeem omzeild:

Instead of analysing how Vlakplaas⁷ became possible, the problem became anthropologised by individualising the evil, as manifested in the naming of Eugene De Kock as 'Prime Evil'. In contrast, the banality of human coldness, avarice and pathetic assumptions about racist superiority, as manifested in the electoral behaviour of the white minority during the apartheid years, are excluded. (Marx 2002: 50)

Als we echter de logica van de Duitse filosoof Karl Jaspers volgen, moeten we concluderen dat alle Zuid-Afrikanen op een of andere manier schuldig bevonden kunnen worden. Hij maakt gebruik van een gedifferentieerd schuldbegrip en onderscheidt de echte *criminele schuld* van *politieke, morele en metafysische schuld*. Degenen die de orders uitdeelden, folterden of executeren zijn crimineel schuldig. Politici en alle burgers die hen aan de macht brachten zijn politiek schuldig. Moreel schuldig zijn zij die niet genoeg hebben gedaan, zich niet hebben verzet of de ogen dicht hielden. Metafysische schuld ten slotte verwijst naar alle verantwoordelijken, die bij zoveel doden geen recht op leven hebben (Jaspers in Graybill 2002: 113):

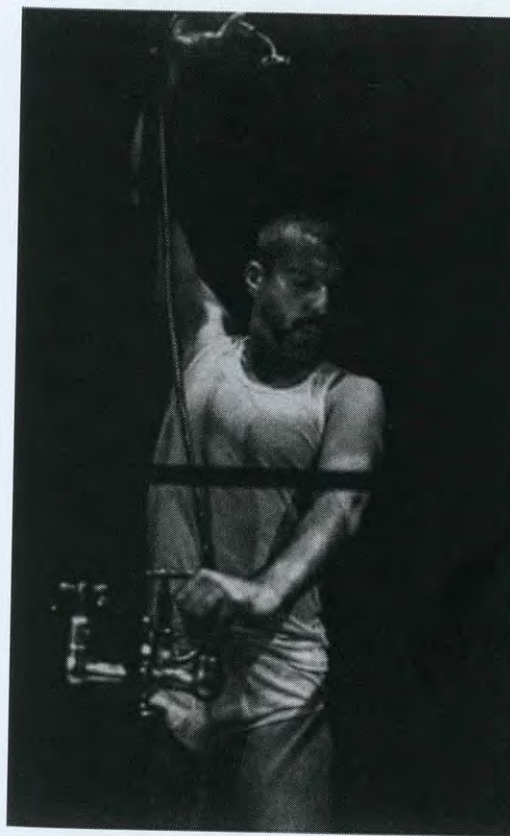
In Duitsland zochten, of in ieder geval vonden duizenden de dood in de strijd tegen het regime, de meesten anoniem. Wij, de overlevenden, deden dat niet. Wij gingen niet de straat op toen onze Joodse vrienden werden weggevoerd; wij protesteerden niet totdat ook wij werden vernietigd. Wij bleven liever leven, op de wankelende, zij het logische basis, dat niemand er iets mee opschoot als wij het leven lieten. Wij zijn schuldig omdat wij nog leven. (Jaspers, geciteerd in Krog 2000: 128-129)

In Zuid-Afrika waren de meeste blanken geen daders maar individuen die onder de laatste drie categorieën vallen. Toch lijkt het aangewezen om ook deze mensen, en zelfs de kleurlingen en zwarten, te dwingen om na te denken over hun verantwoordelijkheid in plaats van 'the Evil Other' te beschuldigen. Om dit te bewerkstelligen, kunnen we ons afvragen wat er zou gebeuren als we in plaats van het slachtoffer de dader tot het intentionele object van identificatie maken. Hoewel een tijdelijke en gedeeltelijke identificatie met de dader veel moeilijker en risicovoller is dan identificatie met het slachtoffer (toch vaak een manier om bezoekers te verzekeren van hun fundamentele onschuld) is het volgens Ernst Van Alphen een affectief buitengewoon krachtige ervaring. De identificatie met een radicaal andere als een misdadiger kan bijzonder nuttig zijn voor de 'culturele herdenking' van trauma's zoals de Holocaust of apartheid omdat het ons bewust maakt van het gemak waarmee iemand in medeplichtigheid kan verzeilen. 'De ander' is niet langer een onvermijdelijke, abstracte, slechte kracht maar wordt een morele persoon waarmee iemand zich –uiteraard slechts heel even– kan identificeren. De notie van 'het Kwaad' met een hoofdletter wordt ontkracht en maakt het kwaad hanteerbaar.

Hiermee kunnen we Paul Lederachs concept van 'the moral imagination' verbinden, een alternatieve denkwijze die toelaat dat we onszelf plaatsen in een web van relaties waar ook onze vijanden deel van uitmaken. Hoewel een dergelijke houding in een ontwricht land als Zuid-Afrika broodnodig lijkt, moeten we ons bewust zijn van de moeilijkheden die het humaniseren van onze voormalige vijanden kan scheppen: "the exercise of moving from relationships defined (...) to those characterized by mutual respect and compassion for fellow human beings is slower and more demanding than vengeful anger and hatred" (Gobodo-Madikizela 2006: 73-74). Dit ongetwijfeld bijzonder trage en moeizame proces kan, zoals blijkt in wat volgt, onder meer ondersteund worden door zowel visuele als performatieve kunsten.

Het toneelstuk *Ubu and the Truth Commission* stimuleert op een bescheiden manier ook identificatie met 'the Evil Other'. Zoals de titel van het toneelstuk suggereert is Ubu, een politieofficier tijdens het apartheidsregime, het hoofdpersonage. De beslissing om deze apartheidsmisdadiger de protagonist van het stuk te

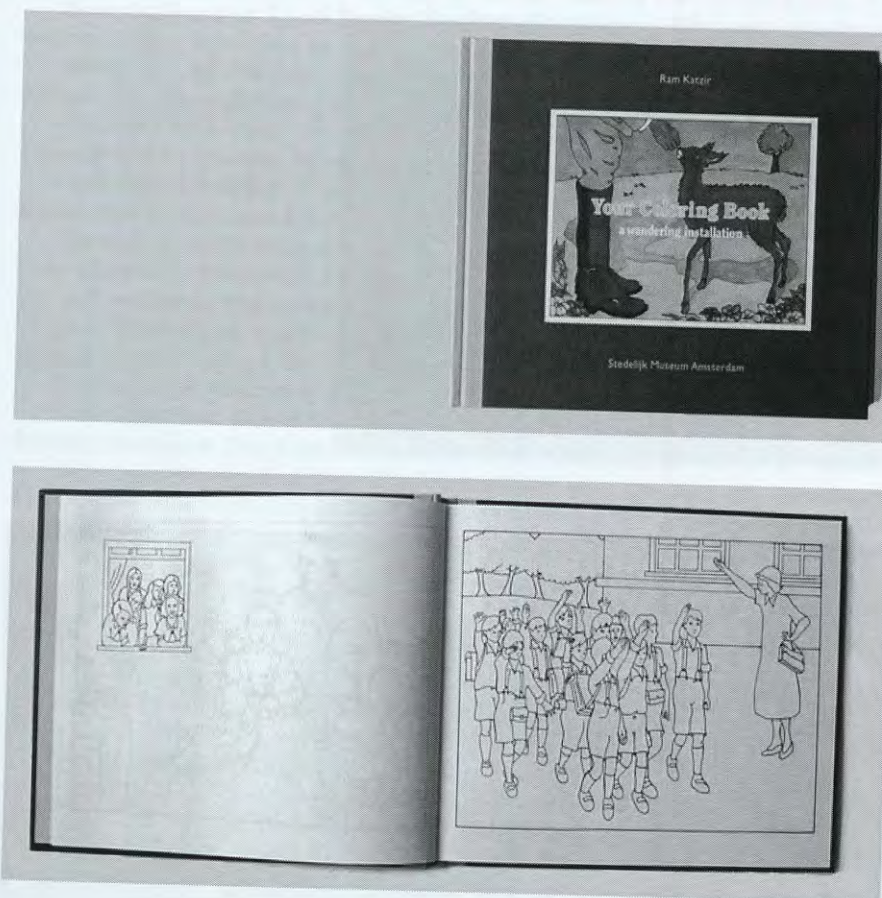
Pa Ubu's douche-cel is ook de vertaal-cel gebruikt voor de vertaling van de getuigenis



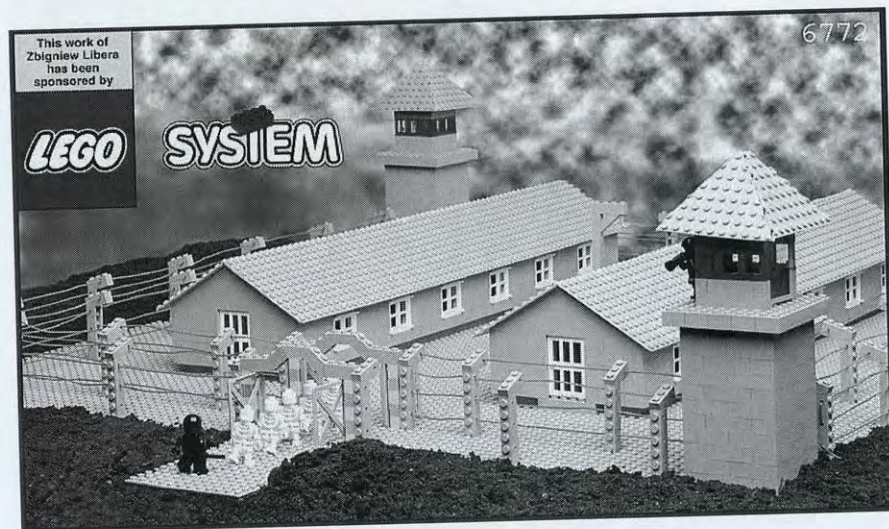
maken, motiveert auteur Jane Taylor door te refereren aan een heel oude traditie in de wereldliteratuur: “Even Milton, in *Paradise Lost*, finds himself as ‘of the devil’s party’, so to speak” (2004: V). Zij geeft ook toe dat de daders haar provokeerden; Ubu is vertrouwd maar toch vreemd, hij is tegelijk menselijk en onmenselijk. Hoewel Ubu’s verhaal heel individueel gebracht wordt, is het tegelijkertijd een exemplarisch verhaal waarin vele Afrikaners zichzelf of hun omgeving kunnen herkennen. Het is dan ook begrijpelijk dat het insiderperspectief van Ubu ons ongemakkelijk stemt, “like an accessory to a horrible crime” (Graham 2003: 20). *Ubu and the Truth Commission* streeft op een bepaalde manier ook identificatie met de dader na, niet in zijn misdaden maar eerder op de zeer eenvoudig menselijke momenten. Op de krijttekeningen (gebaseerd op Kentridge’s naakte zelfportret) die getoond worden op het achterdoek kunnen we een ontzette en kwetsbare Ubu onderscheiden. En zelfs als Ubu de Jarryesque, bombastische taal gebruikt, draagt Ubu’s fysiek niet bij tot Jarry’s karakterisering van Ubu als een gezwollen, ietwat pretentieuze figuur. Wanneer we hem zien lopen op het podium in zijn witte ondergoed, zouden we geneigd zijn hem te typeren als een beklagenswaardig figuur. Het publiek voelt dat Ubu eigenlijk een slachtoffer is van zijn eigen Ubu-zijn en veroordeelt en vergeeft Ubu tezelfdertijd (Marlin–Curiel 2001: 98).

Twee extremere gevallen van (beeldende) kunstwerken die tonen dat identificatie met de dader een effectieve vorm van bewustwording en engagement kan zijn, bevinden zich binnen het genre van de ‘play art’. In 1996 veroorzaakte de eerste presentatie van *Your colouring book* van de Israëlische kunstenaar Ram Katzir heel wat opschudding. De kleurplaten in het boek leken immers gewone kleurplaten maar waren eigenlijk geïnspireerd op foto’s en documentaire beelden uit het nazitijdperk (zie bijlage 1). Doordat de bezoekers de nazileiders of de leden van de nazi-jeugd een kleur, vorm en substantie gaven, hielpen ze deze personen te ‘verwekken’. Bij het creëren van de daders worden we immers in zekere zin medeplichtig aan de daden van de nazi’s. Het is een subversieve maar alleszins een effectieve vorm van identificatie. De Poolse artiest Zbigniew Libera gebruikt een andere techniek om bezoekers te dwingen aan de andere kant te gaan staan. Zijn *LEGO Concentration Camp Set* (zie bijlage 2) stimuleert de museumbezoekers om de mogelijkheid van een eigen concentratiekamp te bouwen, te overwegen. De bezoekers worden opnieuw in de schoenen van de gewelddadigen geplaatst. Hier heeft de identificatie te maken met de activiteiten van de daders, met het bedenken en het construeren van de fysieke middelen van de Holocaust. Deze schizofrene identificatie met iemand waar je helemaal niets mee te maken wil mee hebben, is natuurlijk enigszins bedreigend. De dreiging van het ineensstorten van twee onverzoenbare posities die niettemin samenvallen is ontwrichtend maar kan tezelfdertijd bijdragen tot het omhelzen van ‘the moral imagination’.

BIJLAGE 1: Ram Katzir- *Your Colouring Book* (1996)



BIJLAGE 2: Zbigniew Libera- LEGO Concentration Camp Set (1996)



BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor. "Commitment" (1962), in: Andrew Arato en Eike Gebhardt (red.), *The Essential Frankfurt School Reader*, New York: Continuum, 1982.
- Avelar, Idelber. "Five theses on torture", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 10 (2001), nr. 3, pp. 253–271.
- Bennett, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Carpentier, Nico. *Culture, Trauma and Conflict: Cultural Studies Perspectives on War*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishers, 2007.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Cole, Catherine. "Theatres of Truth, Acts of Reconciliation: The TRC in South Africa", in: John Conteh–Morgan and Tejumola Olaniyan (red.), *African Drama and Performance*, Bloomington: Indiana University Press, 2004, pp. 219–226.
- De Kok, Ingrid. "Cracked Heirlooms: Memory on Exhibition", in: Sarah Nuttall en Carli Coetzee (red.), *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, New York/Cape Town: Oxford University Press, 1998, pp. 57–69.
- Felman, Shoshana en Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, 1992.
- Final Report of the South African Truth and Reconciliation Commission. Cape Town: The Commission, 1998.
<www.justice.gov.za/trc/report/finalreport/Volume%201.pdf>
- Gobodo–Madikizela, Pumla. "The TRC's Unfinished Business: Healing", in: Villa–Vicencio en Du Toit (red.), *Truth and Reconciliation in South Africa: 10 years on*, Cape Town: Institute for Justice and Reconciliation, 2006, pp. 71–77.
- Graham, Shane. "The Truth Commission and Post–Apartheid Literature in South Africa.", in: *Research in African Literatures*, 34 (2003), nr.1, pp. 11–30.
- Graybill, Lyn. *Truth and Reconciliation in South Africa: Miracle or Model?*, Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2002.
- Krog, Antjie. *De kleur van je hart*, Amsterdam: Mets en Schilt, 2000.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Marlin–Curiel, Stephanie. *Truth and Consequences: Art in Response to the Truth and Reconciliation Commission*. Paper for the History Workshop 'Commissioning the Past', University of the Witwatersrand, 11–14 juni 1999, pp. 1–23.
- Marlin–Curiel, Stephanie. "A little too close to the truth: Anxieties of testimony and confession in Ubu and the Truth Commission and The Story I am About to Tell", *South African Theatre Journal*, 15 (2001), pp. 77–106.
- Marx, Christoph. "Ubu and Ubuntu: on the Dialectics of Apartheid and Nation Building", *Politikon* 29 (2002), nr. 1, pp. 49–69.
- SABC, *South Africa's Human Spirit – An Oral Memoir of the Truth and Reconciliation Commission*, Johannesburg: 2000.
<www.sabctruth.co.za>

- Taylor, Jane. *Ubu and the Truth Commission*, Cape Town: University of Cape Town Press, 2004.
- Van Alphen, Ernst. *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Van Der Watt, Liese. "Witnessing Trauma in Post-Apartheid South Africa: the Question of Generational Responsibility" *African Arts*, 28 (2005), nr.3, pp. 1–20.
- Van Dongen, Els. "Trauma, Remembrance and Art in South Africa: An Impression", *Medische Antropologie* 13 (2001), nr.1, pp. 121–132.
- Verdoolaege, Annelies. "De Zuid-Afrikaanse Waarheids- en Verzoeningscommissie als model voor conflictverzoening", *Afrika Focus*, 18 (2005), nr. 1&2, pp. 5–32.
<http://cas1.elis.ugent.be/avrug/trc/02_03.htm>
- Woldemariam, Metasebia en Kylo-Patrick Hart. "Media, Genocide and Hotel Rwanda", in: Nico Carpentier (red.), *Culture, Trauma and Conflict: Cultural Studies Perspectives on War*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishers, 2007, pp. 71–88.

NOTEN

- 1 De Waarheids- en Verzoeningscommissie wordt in wat volgt afgekort als WVC. TRC verwijst naar de Engelstalige variant, Truth and Reconciliation Commission.
- 2 Voorbeelden van de 'Shoah-business' zijn Holocaustkookboeken of replica's van treinen die gebruikt werden om de slachtoffers naar de concentratiekampen te brengen (Woldemariam and Hart 2007: 73).
- 3 In *Ubu and the Truth Commission* wordt poppenspel gecombineerd met live performance door acteurs, muziek, animatie en documentair materiaal.
- 4 De 'troosters' op de WVC waren professionele hulpverleners die de getuigen psychologisch begeleiden bij het vertellen van hun verhaal.
- 5 Dit theaterstuk vergezelde *Ubu and the Truth Commission* in 1998 op LIFT in Londen en op het National Arts Festival in Grahamstown (Zuid-Afrika) in 1999. Het werd gecreëerd door de journalist/activist Bobby Rodwell, schrijver Lesego Rampolokeng en regisseur Robert Coleman.
- 6 Catherine Mlangeni, Thandi Shezi en Duma Kumalo
- 7 Een boerderij op amper 20 minuten van Pretoria waar talloze ondervragingen, folteringen en meer dan 1000 moorden gebeurden door de Veiligheidspolitie.

RENE KALISKY: DE GESCHIEDENIS DUBBELOP GESPEELD

Heleen MERCELIS

René Kalisky (1936-1981) is een paradox. Hij wordt omschreven als een van de belangrijkste Belgische toneelauteurs van de tweede helft van de twintigste eeuw.¹ Zijn eerste vier stukken zijn gepubliceerd bij de prestigieuze Gallimard-collectie 'Le Manteau d'Arlequin', nog voor ze werden opgevoerd. Paul Aron vergelijkt Kalisky's betekenis voor België met die van Bernard-Marie Koltès voor Frankrijk en Antoine Vitez bedeeft Kalisky's theater een gelijkwaardige plaats toe als dat van Bertolt Brecht door de manier waarop het zich onbevreesd vastbijt in de geschiedenis, het lot van de mens en zijn dagelijkse mythen.²

En toch lijkt niemand de Franstalige Belg te kennen. Jacques De Decker typeert Kalisky als de auteur van een nieuwe era die schrijft voor het theater van morgen.³ Maar de tijd hapert en Kalisky's queeste naar een publiek blijft vooralsnog onvervuld. Zonde. Want zijn innovatieve manier van theaterschrijven – door hemzelf gedefinieerd als 'surtexte' – heeft nog niets van haar kracht verloren. Kalisky's theatertaal ademt verzet uit. Drang naar verandering. Een frustratie die in de eerste plaats tot stand komt in de context van het stagnerende naoorlogse theaterlandschap van Franstalig België.

Een korte beschrijving van dat landschap is dus noodzakelijk om het principe van de 'surtexte' te verduidelijken. Laat ik daarmee beginnen, alvorens over te schakelen naar een poging tot definitie van Kalisky's nieuwe theatertaal en een illustratie aan de hand van zijn eerste zes gepubliceerde stukken, *Trotsky, etc...* (1968), *Skandalon* (1969), *Jim le téméraire* (1971), *Le Pique-nique de Claretta* (1972), *Dave au bord de mer* (1975) en *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* (1976), die het ontstaan van de 'surtexte' stap per stap tonen.

Situering

Een belangrijke reden voor de toestand van stagnatie in het naoorlogse Franstalige theaterleven is de lange regeerperiode van de 'directeurs de théâtre'. De figuren van Jacques Huisman en Claude Etienne zijn toonaangevend. Beiden hebben ze hun eigen programma waarvan ze zelden afwijken. Beiden zijn ze geïnteresseerd in een eerder traditioneel teksttheater. Etienne – stichter van de Rideau de Bruxel-