

De Waarheidscommissie reconsidered

Tussen realiteit en fictie. Een postkoloniaal-marxistische analyse van *De Waarheidscommissie* van Action Zoo Humain

Steff Nellis

In december 2018 speelde *De Waarheidscommissie* (2018) haar slotvoorstellingen in de Belgische Senaat. Daarmee beëindigde het Gentse theatergezelschap Action Zoo Humain een vijfjarig onderzoeksproject naar de koloniale ‘zoos humains’ en de restanten ervan in onze contemporaine samenleving. Het volledige traject van *De Waarheidscommissie* bestaat uit vijf verschillende opvoeringen die respectievelijk speelden in Gent (2013), Kaapstad (2014), Antwerpen (2016), Mechelen (2017) en Brussel (2018). Het stuk is een tweetalige performance (Nederlands en Frans) die theater, literatuur, dans en muziek integreert tot een hybride geheel en waarbij de grens vervaagt tussen een echte waarheidscommissie en haar fictionele variant. Met *De Waarheidscommissie* onderzoekt Action Zoo Humain vanuit een postkoloniaal standpunt of contemporaine debatten omtrent migratie, discriminatie en racisme hun oorsprong kunnen kennen in de Belgische koloniale geschiedenis, meer bepaald in het exposeren van ‘de exotische andere’ als attractie in facsimile-dorpen.¹ Action Zoo Humain schrijft zich op die manier niet alleen in het dekolonisatiedebat in, maar beantwoordt tevens rechtstreeks aan de vraag van de groep experts van de Verenigde Naties die de Belgische regering onlangs opriep tot het erkennen van, excuseren voor en publieke belangstelling verschaffen aan het Belgisch koloniaal verleden.

Christel Stalpaert en Evelien Jonckheere analyseerden de eerste waarheidscommissie te Gent reeds in 2015² en besloten aangaande het debat over de ‘zoos humains’ van de Gentse wereldtentoonstelling van 1913 dat het in *De Waarheidscommissie* (2013) gaat “om het blootleggen van de complexiteit van het debat zelf. Dit genereert een boeiende shift van moralisme naar ethiek. Als het oppositionele denken tussen ‘Wij’ en ‘Zij’ komt te vervallen, wordt het moralisme afgelost door een vertoog van ethische aansprakelijkheid” (156-157). De auteurs concludeerden aan de hand van een close reading van de performance met andere woorden dat *De Waarheidscommissie* aansluit bij een veranderende strategie binnen postkoloniale studies waarbij men voorbij tracht te gaan aan het denken in binaire opposities (157).

Nu het gehele traject is afgerond, worden de bevindingen die gedurende vijf jaar tijdens de verschillende opvoeringen werden verzameld, gebundeld tot een eindrapport en afgeleverd aan de Belgische overheid. Het lijkt geen slecht idee om ook het onderzoeksproject zelf van een kritisch eindrapport te voorzien: in welke mate corresponderen of verschillen de waarheidscommissies van 2013 en 2018 respectievelijk met of van elkaar? Hebben beide voorstellingen hetzelfde project voor ogen en sorteren ze bijgevolg eenzelfde effect? En vooral: vallen de veronderstellingen van Stalpaert en Jonckheere na afloop van de verschillende vertoningen nog te verdedigen?

Om een antwoord op deze vragen te formuleren, probeert dit artikel een update aan te reiken van het bovenstaande citaat van Stalpaert en Jonckheere. Door hun voorstellingsanalyse van de Gentse Waarheidscommissie in dialoog te laten treden met een structurele analyse van de Brusselse, tracht ik allereerst na te gaan of de geprezen postkoloniale insteek ook doorspeelt in de Brusselse waarheidscommissie en, bijgevolg, in het volledige project. In het verlengde van deze postkoloniale lezing, belicht het artikel in een tweede luik de door Stalpaert en Jonckheere reeds aangehaalde gedeconstrueerde oppositie tussen 'Wij' en 'Zij'. Ik ga hierbij zowel dieper in op de specifieke werkwijze van *De Waarheidscommissie* aan de hand van publieksparticipatie als op het vormelijke aspect van de theatrale rechtbank.

Op deze manier poog ik de voorstelling niet alleen te lezen als postkoloniale praktijk, maar eveneens binnen te loodsen in een (post)marxistisch discours van publieksemancipatie en, daarmee verbonden, één van de hedendaagse verschijningsvormen van politieke podiumkunsten. In wat volgt probeer ik zodoende een antwoord te bieden op de vraag naar de (in)commensurabiliteit van de paradigma's postkolonialisme en (post)marxisme binnen de specifieke context van politieke en activistische theaterkunst aan de hand van een kritische beschouwing van vijf jaar theatrale waarheidscommissies door Chokri Ben Chikha en Action Zoo Humain.

Op weg naar de waarheid

Het idee van de waarheidscommissie werd in 2013 als volgt in een open brief aan toenmalig Minister Geert Bourgeois aangekondigd door regisseur en onderzoeker Chokri Ben Chikha van Action Zoo Humain:

Ter ere van de honderdste verjaardag van de Wereldtentoonstelling in Gent organiseert het Comité Expo 1913 een waarheidscommissie van 18

tot en met 27 april 2013 telkens om 20u in het Oud Justitiepaleis in Gent. Op de expo van 1913 werden ondermeer [sic] 'exotische' mensen in mensentuinen of 'zoos humains' tentoongesteld. Dit was op z'n zachtst gezegd een bedenkelijke en mensonwaardige praktijk waarin mensen letterlijk te kijk gezet werden, uitgebuit werden en zelfs gestorven zijn. Dit fenomeen van de 'zoo humain' en de mechanismen van stereotiepe beeldvorming die ermee gepaard gaan, zijn ook vandaag nog steeds brandend actuele thema's. [...] Het is treffend hoe weinig publieke reflectie er over deze donkere bladzijde van onze geschiedenis bestaat. Daarom werd er een waarheidscommissie in het leven geroepen die zich zal buigen over een driedelige vraag: Wat is er toen precies gebeurd? Wat zijn de gevolgen hiervan vandaag de dag? En wat kunnen wij hieruit leren voor de toekomst? (Brief aan mijnheer de Minister 167)

Wat volgde was een vijfjarig onderzoeksproject in het verlengde van Ben Chikha's praktijkgericht, artistiek doctoraal onderzoek: *De kritische waarde van stereotypen als theatertekens. De zoo humain als (onder)zoek(s)instrument* (2014).

De eerste voorstelling werd, zoals reeds vermeld, in 2013 te Gent opgevoerd en stond in het teken van de Senegalese facsimile-dorpen op de Gentse wereltentoonstelling van 1913. In de Senegalese (en Filipijnse) dorpen konden bezoekers van de wereltentoonstelling exotische tafereelen aanschouwen die 'uit het leven gegrepen' waren. De 'inwoners' van de dorpen werden dagelijks van 's morgens tot 's avonds onder mensonterende omstandigheden tentoongesteld aan het publiek. Slechte werkcondities, honger en het koude Europese klimaat zorgden ervoor dat velen onder hen ziek werden of zelfs stierven (Jonckheere 97-111). De concrete aanleiding voor *De Waarheidscommissie* was het hartfalen van Madi Diali, die sinds 1913 in Gent begraven ligt. De regisseur liet diens overblijfselen opgraven om ze als bewijslast aan de theatrale commissie voor te leggen. Daarnaast liet hij enkele verre familieleden van Diali uit Senegal optreden als getuigen (Van Gelder 61).

Met de bewijzen op tafel en de nakomelingen van een van de tentoongestelde personen in de getuigenbank, daagde Ben Chikha het gegeven van de 'zoo humain' een eerste keer voor het gerecht. In *De Waarheidscommissie* worden performers en publiek niet alleen samengebracht om een oordeel te vellen over het koloniaal verleden en de gevolgen hiervan vandaag, maar ook om na te denken over mogelijkheden om met het kolonialisme om te gaan, met de bedoeling het volledig te kunnen uitsluiten in de toekomst. Commissieleden,

experts, waaronder professoren van verschillende Vlaamse universiteiten, nabestaanden en getuigen, waaronder kunstenaars, acteurs en auteurs, puren samen het gegeven van de 'zoo humain' in verscheidene verschijningsvormen uit aan de hand van geschiedkundige analyses, literatuurstudies, persoonlijke getuigenissen en performances. Zo boog de oorspronkelijke commissie zich bijvoorbeeld over de Gentse wereldtentoonstelling, stereotypering aan de hand van typecasting in het film- en televisielandschap, Cyriel Buysse al dan niet koloniale schriftuur en het balancerende evenwicht tussen autonomie en exploitatie van de kunstenaar-regisseur ten opzichte van zijn artiesten. De eerste waarheidscommissie zou de toon zetten voor de volgende vier, al werd de voorstelling steevast aangepast aan de actualiteit van de desbetreffende omgeving.

Na de voorstelling in Kaapstad in 2014, overigens opgevoerd in de Senate Hall van de University of the Western Cape, waar de oorspronkelijke Zuid-Afrikaans Truth & Reconciliation Commission (TRC) in de nasleep van het apartheidregime sinds 1995 in het leven werd geroepen, werd de voorstelling in 2016 en 2017 hernomen in respectievelijk Antwerpen en Mechelen. Opnieuw kozen de makers daarbij voor opmerkelijke settings: het Antwerpse Oud Gerechtshof en de Raadzaal van het Stadhuis van Mechelen. Elk van die hernemingen had een afwijkende bezetting en/of rolverdeling naargelang van de beschikbaarheid, plaats van opvoering en aangekaarte onderwerpen. Zo werd Herwig Deweerdt van het Cyriel Buysse Genootschap als verdediger van de auteur vervangen door Tom Lanoye in diens beide woonplaatsen, Kaapstad en Antwerpen, terwijl deze op zijn beurt opgevolgd werd door Christophe Vekeman in de Brusselse waarheidscommissie. Deze wissel gebeurde omdat hier niet langer Buysse maar Jef Geeraerts om zijn *Gangreen*-reeks (1968-1977) terecht stond.

In 2018 werd *De Waarheidscommissie* voor een laatste keer opgevoerd. Ook deze herneming werd geadapteerd in functie van de actualiteit. 2018 stond in Vlaanderen niet alleen in het teken van de zestigste verjaardag van Expo '58, ook de langverwachte heropening van het gerenoveerde Afrikamuseum in Tervuren werd breed uitgesmeerd in de media. De Brusselse waarheidscommissie focust daarom op de koloniale overheersing van België in Congo en meer bepaald op het tentoonstellen van meer dan 200 Congolezen in facsimile-hutten op de Brusselse wereldtentoonstelling van 1958. Daarnaast wordt, zoals in de voorgaande waarheidscommissies, ook de nasleep van het kolonialisme in de hedendaagse Vlaamse samenleving onder de loep genomen: het inburgeringsprogramma voor anderstalige nieuwkomers, de problematische situatie in het Maximiliaanpark, het toeristische shopgedrag van de

rondtrekkende Vlaming als wereldburger en de al dan niet racistische passages in het oeuvre van Jef Geeraerts.

De vraag wat hieruit valt te leren voor de toekomst wordt in deze slotvoorstelling erg letterlijk genomen: Ben Chikha streeft immers naar een eindrapport dat wordt afgeleverd aan de Belgische overheid. Een gelijkaardige conclusie met betrekking tot de volledige voorstellingsreeks is eveneens het opzet van dit artikel. In wat volgt vergelijk ik laatstgenoemde herneming met de bevindingen van Stalpaert en Jonckheere uit hun voorstellingsanalyse uit 2013. Allereerst zal ik ingaan op de postkoloniale insteek van de huidige voorstelling om vervolgens ook een (post)marxistische analyse door te voeren.

Een postkoloniale insteek

De Brusselse waarheidscommissie heeft net als de vier voorgaande een inhoudelijk-postkoloniale insteek. De voorstelling bekritiseert immers het gegeven van de 'zoo humain' in haar verschillende facetten: het koloniale verleden aan de hand van een kritische doorlichting van de mensentuin op verschillende wereldtentoonstellingen, het 'postkoloniale' heden via voorbeelden van contemporaine varianten hiervan en de toekomst door te debatteren over de verdere omgang met de koloniale erfenis die doorschemert in voorgenoemde hedendaagse varianten van de mensentuin, waaronder stereotypering, etnische profilering, racisme, exploitatie en voyeurisme.

De 'zoo humain' kan als twintigste-eeuws verschijnsel onmogelijk ontkend worden, aldus Arnaut en Ben Chikha:

The human zoo originated during the 19th century, prospering widely in Europe, the United States (US) and beyond [...] That the human zoos were a mass medium is indicated by the fact that hundreds of millions of Europeans and Americans visited the world fairs at which human zoos were a standard component of entertainment and exhibition. (667)

De Waarheidscommissie boog zich in de Senaat bijgevolg niet over de vraag of het tentoonstellen van mensen in het verleden heeft plaatsgevonden, maar wel of dit ging om uitbuiting en exploitatie of interculturele uitwisseling.

Allereerst nodigde Ben Chikha Dr. Zana Aziza Etambala (Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, sinds 2018 het Afrikamuseum) uit om het publiek te informeren over de mensentuin op Expo '58. Net als kunsthistorica Dr. Evelien

Jonckheere en doctor in de Afrikaanse Talen en Cultuur Dr. Annelies Verdoolaege op de Gentse waarheidscommissie getuigden over de Senegalese dorpen, verschaft Dr. Etambala de toeschouwers en aanwezige nabestaanden informatie over de nagebouwde Congolese dorpen. Hij verwijst daarbij naar het verschil tussen Belgen en Congolezen in de voorstellingsweergave op posters die verspreid werden als promotiemateriaal: de Belgische bezoeker werd steevast centraal afgebeeld onder een fraai gedecoreerd paviljoen, terwijl de Congolese ‘acteurs’ op de achtergrond stonden, in een ‘exotische’, totaal misplaatste setting tussen palmbomen en gekleed in primitieve kostuums. Wanneer hij in zijn uitleg de facsimile-vestigingen van de tentoongestelde Congolezen benoemt als ‘negerdorpen’ ontstaat er, weliswaar geveinsde, commotie bij commissielid en mensenrechtenactiviste Gia Abbrasart die stelt onthutst te zijn over het gebruik van het woord ‘neger’ te midden van de officiële context van een waarheidscommissie in een overheidsgebouw. Dergelijke discussies omtrent taal en woordgebruik, vandaag overigens niet uit de dagdagelijkse realiteit weg te denken, worden gedurende de performance herhaaldelijk gevoerd en maken duidelijk dat de postkoloniale thematiek niet louter de inhoudelijke insteek van *De Waarheidscommissie* is, maar inherent vervat zit in de constructie van de voorstelling.

Dr. Etambala wijst het publiek ook op de subject-objectrelatie tussen de bezoekers van de wereldtentoonstelling en de tentoongestelde Congolezen aan de hand van een strikte scheiding door hekken. Karel Arnaut spreekt in deze context in Foucaults woorden over het in stand houden van een panoptische relatie tussen subject en object: door de Congolese bevolking vanop een afstand tentoon te stellen bleven de geconstrueerde machtsrelaties bewaard, werden zowel het kijkplezier van de voyeuristische toeschouwer als de spektakelwaarde van “de andere” bevestigd en de koloniale praktijken verheerlijkt waardoor elke mogelijke vorm van communicatie uitbleef en van interculturele uitwisseling geen sprake was (346). Arnaut oordeelt daarenboven dat de ‘zoo humain’ niet alleen ethisch maar ook esthetisch verwerpelijk is aangezien de mensentuin noch creatief, noch kritisch ten aanzien van zichzelf zijn en de burger-toeschouwer niet actief betrekken (359). *De Waarheidscommissie* daarentegen, prijst hij en wel hierom:

Action Zoo Humain tries to detect, identify and analyze the stereotypes in these representations by embedding them in a ruptural performance which decentres powerful master discourses. Chokri Ben Chikha thus fully exploits the possibilities of performance not as mimesis (reproduction with the risk of amplification) but as poiesis: as an art form

which fits the contemporary world that is highly self-conscious, reflexive, obsessed with simulations and theatricalizations in every aspect of its social awareness. (355)

Autonomie of exploitatie?

De “ruptural performance” waarover Arnaut spreekt, komt voornamelijk aan bod in het tweede en derde luik van de voorstelling. Nadat het koloniale verleden van Expo '58 uitvoerig werd behandeld, buigt de commissie zich namelijk over het heden. Wederom betreft de hoofdvraag de discrepantie tussen interculturele samenwerking of de autonomie van maker en performer enerzijds, en culturele uitbuiting of exploitatie anderzijds.

Naast een grondige literatuurstudie met betrekking tot Geeraerts' *Gangreen*-reeks en *Ik ben maar een neger* (1970), verzorgd door auteur Christophe Vekeman en professor moderne Nederlandstalige letterkunde en algemene literatuurwetenschap Dr. Kevin Absillis viel vooral de door Marijke Pinoy ingeleide getuigenis-performance van Chantal Loïal op. Jonckheere en Stalpaert omschreven de danssolo die refereert aan het personage van *Saartjie Baartman*³ destijds als 'ontluisterend': doordat Loïal in de Gentse waarheidscommissie een performance neerzette achter glas en tegelijkertijd geflankeerd werd door een neoclassicistisch schilderij, voerde ze niet zomaar een re-enactment op van de tentoonstellingsmodus waarin *Saartjie Baartman* gevangen zat. Ze lijkt in eerste instantie het binair-oppositionele vertoog van de tentoongestelde 'andere' te herbevestigen, geflankeerd door het schilderij, maar saboteert met haar indringende blik de voyeuristische blik die met een dergelijk vertoog gepaard gaat (143-145).

In de Brusselse Senaat sorteert de performance van Loïal eenzelfde bevreedend effect bij de toeschouwer: het werklicht dimt, enkele spots worden gericht op het centrum van de zaal, de getuige wordt binnengeleid en start, onder begeleiding van klassieke muziek, met het uitvoeren van een expressieve, zinnelijke dans, gepaard met luide kreten en zuchten van uitputting. Wanneer het publiek na afloop applaudisseert, ontstaat er, net als bij de voorstelling in Gent, commotie bij enkele van de commissieleden, waaronder Gia Abrassart en actrice Dahlia Pessemiers-Benamar, die stellen dat hier opnieuw een voyeuristisch schouwspel wordt gecreëerd dat de bestaande machtsstructuren tussen subject, zijnde regisseur of toeschouwer, en object, Loïal, bevestigt. Actrice Marijke Pinoy, paradoxaal genoeg in de Gentse waarheidscommissie nog commissielid en in



De Waarheidscommissie, Action Zoo Humain
© Kurt Van der Elst



De Waarheidscommissie, Action Zoo Humain
© Kurt Van der Elst

deze voorstelling regisseur en artistiek begeleider van de performance, verdedigt haar rol en die van Loïal. Zijn zij immers geen autonome kunstenaars die door een re-enactment kritiek proberen uiten op kolonialisme?

Stalpaert en Jonckheere (2015) stellen betreffende *De Waarheidscommissie* uit 2013 eveneens dat Loïals performance niet eenduidig gestereotypeerd mag worden als het tentoonstellen van ‘de andere’ of ‘het slachtoffer’ doordat de referentie aan Saartje Baartman meer ambigu is. Dit geldt ook voor de Brusselse opvoering en heeft volgens hen te maken met Loïals dubbele positie; enerzijds getuige, anderzijds performer in de rol van slachtoffer. Daarnaast speelt ook de gerechtelijke setting een belangrijke rol in de beeldvorming van de toeschouwer. Loïal treedt toe tot deze setting wanneer ze plaatsneemt tussen het publiek aan het einde van haar danssolo en zodoende “shape-shift” van performer-getuige tot toeschouwer-getuige. Als performer is ze overigens niet alleen slachtoffer, tijdens de praktische uitvoering van haar performance is ze zelfverzekerd en danst ze met een dermate synesthetische en expressieve kracht die respect afdwingt (147; 150).

Nadat Pinoy de nabestaanden van de tentoongestelde Congolezen aanspoort een schadevergoeding te eisen als rechtzetting voor het lijden van hun voorouders, bereikt de discussie omtrent autonomie of uitbuiting een hoogtepunt. Tijdens een korte opschorting van de commissie volgt er opnieuw een spectaculaire dansperformance: deze keer verzorgd door Moussa N’Diaye, een van de nabestaanden van de Senegalezen die reeds in 2013 herdacht werden, en in Brussel aanwezig zijn ter begeleiding van Starlette Mathata-Mathas, een symbolische bloedverwante van de Congolese ‘acteurs’. Een woedende acteur, Nabil Mallat, verwijt de regisseur in een metakritiek vanuit zijn zitplaats tussen het publiek dat ook hij door dit soort entractes te installeren het gegeven van de mensentuin in stand houdt.

Niet veel later wordt een beeldfragment uit het VTM-programma *Toast Kanibaal* ook de aanwezige nabestaanden teveel: Mathata-Mathas en N’Diaye onderbreken de sequentie door op een ironische manier te illustreren dat dit soort programma’s pure verzinsels zijn en de afgebeelde lokale bevolking zichzelf slechts op die manier exploiteert om te overleven, net als verkopers van ‘authentiek-Congolese’ juwelen, beelden en muziekinstrumenten. De parodie wordt compleet wanneer N’Diaye zelfs *Gangreen 1*, hem geschonken door Vekemans, aan het publiek probeert te verkopen. Hierop pikt Mallat opnieuw in door het sprekersgestoelte te betreden en een betoog te houden over de noodzaak

om collectief neen te leren zeggen tegen racisme, neokolonialisme en voyeurisme. Ter illustratie praat hij over zijn ervaring met het weigeren van professionele aanbiedingen omwille van etnische profilering en racistische typecasting. In zijn toespraak laat hij overigens niet na de actualiteit te betrekken. Zo moet niet alleen de inburgeringscursus ‘Voel je thuis in Vlaanderen’ en het bijhorende introductiefilmpje eraan geloven, maar ook de campagne tegen de invoering van het migratiepact (2018) van de Vlaams-nationalistische partij N-VA, die hij bestempelt als ronduit racistisch.

Een kritisch-ethisch potentieel

Met het collectief neen-betooft van Mallat belandt de voorstelling in het debat omtrent de toekomst: hoe moeten we met de erfenis van het kolonialisme omgaan om contemporaine ‘zoos humains’ tegen te gaan, zowel in onze samenleving als in de kunstpraktijk? Hierop valt uiteraard geen eenduidig antwoord te formuleren, zeker niet binnen het tijdsbestek van een theatrale waarheidscommissie. Stalpaert en Jonckheere stellen echter wel dat het format van *De Waarheidscommissie* loont als een plaats van ‘wederzijdse ontmoeting’ in de creatie van ‘een wereld-zonder-anderen’, zoals ze met de woorden van Deleuze zeggen:

Daarin kan de ‘ander’ niet als tegengesteld aan ons ‘zelf’ gedacht worden. Dit oppositionele denken wordt ondenkbaar, niet alleen omdat het Kennissubject waarop de ontologische zekerheid van het ‘zelf’ aan het wankelen gebracht is, maar ook en vooral omdat de comfortabele structuur van het oppositionele denken waarop onze (westerse) opvatting van geschiedenis, identiteit en subjectiviteit gestoeld is, als een beperkende constructie ervaren wordt. (154)

Dat het theater de waarheid niet kan claimen omdat het geen officieel juridisch instrument is, moet niet als beperking maar als voordeel gezien worden, aldus Sofie de Smet, Marieke Breyne en Christel Stalpaert: “Instead of steering the audience towards a consensus, performances can opt to point to the complexity of the process of meaning-making. Theatre has the freedom to integrate contradictions and multiple narratives as part of its aesthetic realm” (228).

De Waarheidscommissie is bewust geen waarheids- en verzoeningscommissie zoals de historische TRC. Verzoening zou immers impliceren dat de voorstelling wel consensus bereikt. Dat dit niet zo is, vormt volgens Stalpaert en Jonckheere net de kracht van de voorstelling, of zoals ik reeds in de inleiding van dit artikel

citeerde: “Eerder dan het verdedigen van één overtuiging, gaat het hier om het blootleggen van de complexiteit van het debat zelf. Dit genereert een boeiende shift van moralisme naar ethiek” (156).

Het ‘kritisch-ethisch potentieel’ van de voorstelling wordt het duidelijkst onderstreept door het hoogtepunt van het ‘neen-betoog’: een re-enactment van de verzetsdaad van Rosa Parks.⁴ Mallat installeert een zitje in het centrum van de Senaat, vraagt een van de toeschouwers hierin plaats te nemen en weerstand te bieden tegen een andere toeschouwer die hem moet verplichten zijn plaats af te staan met de erg racistische opmerking “Vuile *neger*, sta uw plaats af aan uw meerdere *blanke!*” Timmy De Laet definieert dit soort re-enactment als artistiek-historisch: in tegenstelling tot de wijdverbreide, standaard-typische re-enactment door amateurs,

which often presents itself as a-political and ideologically neutral, this subfield is characterized by a politically outspoken orientation as artists aim to respond to, and sometimes intervene in, our socio-cultural reality. [...] the artistic-historical variant does not shy away from unfolding the dark pages of the past, as it tends to subject these to critical revision by strategically balancing between factual depiction and subjective reinterpretation. (42-45)

Terwijl het in de context van de thema’s die het gezelschap in al hun voorstellingen aansnijden overduidelijk is dat Ben Chikha dit soort kritisch re-enactment wil creëren, uitte het publiek in een nagesprek toch haar bedenkingen over deze sequentie. Geen enkeling, maar een groot collectief veroordeelde het gebruik van politiek incorrecte termen als *neger* en *blanke* en gaf, paradoxaal genoeg, commentaar op de postkoloniale boodschap die er te vingerdik op zou liggen, waardoor de door Stalpaert en Jonckheere beschreven shift van moralisme naar ethiek dreigt te vervallen. Hoewel *De Waarheidscommissie*, zo hoopt dit artikel tot nu toe te hebben geïllustreerd, vijf jaar na de eerste opvoering dus nog wel recht doet aan de meeste veronderstellingen van Stalpaert en Jonckheere, blijkt uit de onvrede van het publiek dat men ergens op zijn honger blijft zitten. De werking van de voorstelling in de Brusselse senaat strookt niet geheel met wat de theaterwetenschappers opmerkten aangaande de opvoering in Gent.

In eerste instantie is het moeilijk de vinger op de wonde te leggen: de bedoelingen en werkwijze van Action Zoo Humain zijn in beide voorstellingen gelijk. Om de moeilijk te verklaren, dieperliggende, weerstand van het Brusselse publiek ten

opzichte van de voorstelling te verklaren, tracht ik vervolgens dieper in te gaan op het format van *De Waarheidscommissie*. Waar het artikel van Stalpaert en Jonckheere veel aandacht schenkt aan het kritisch-ethisch verwerkingspotentieel, in de context van een concrete opvoeringspraktijk als alternatief voor de meer dwingende traumaverwerking in het vertoog van de reële TRC, focus ik in wat volgt eerder op het, eveneens kritisch-ethisch, politiek potentieel van de waarheidscommissie als theatrale rechtbank door de postkoloniale insteek van de voorstelling te koppelen aan een (post)marxistische strategie. Dit in het verlengde van Klaas Tindemans' vraagstelling in zijn bijdrage over *De Waarheidscommissie*: "What kind of plus-value does a performance, structured as an investigative commission aimed at truth-finding, generate? Is it thinkable that contemporary political actors deal with the (ambiguous) findings of such a performance?" (2016, 132).

Een marxistische strategie

In de discussie omtrent de re-enactment van de verzetsdaad van Rosa Parks tijdens het nagesprek van *De Waarheidscommissie* te Brussel stelde Ben Chikha zich erg constructief op ten opzichte van het publiek: door de toeschouwer niet alleen tijdens de voorstelling maar ook erna zeggenschap te geven, werden de aanwezigen aangespoord om gebeurtenissen zoals de re-enactments kritisch te bevragen. Deze actieve vorm van publieksinteractie, alsook -participatie tijdens de voorstelling, maken dat de constructie (van de betekenis) van de voorstelling verloopt als tweerichtingsverkeer: een gezamenlijk project van makers en toeschouwers. Ook het format van de 'truth commission' draagt hiertoe bij aangezien de theatervoorstelling zich op die manier niet alleen inhoudelijk, maar ook op vlak van methode en vorm inschrijft binnen de postkoloniale context van de deconstructie van binaire opposities en de constructie van pluraliteit. Dit signaleert op zijn beurt de werking van een tweede paradigma in *De Waarheidscommissie*: het marxisme.

Het theatergezelschap gaat in haar voorstellingen stevast democratisch te werk, zo staat op hun website⁵: "Action Zoo Humain streeft ernaar interculturele vraagstukken bespreekbaar te maken en het publiek te activeren. Het gezelschap zoekt naar hedendaagse formats om de interculturele maatschappelijke realiteit weer te geven." Dat blijkt onder andere uit verschillende voorstellingen uit het repertoire, waaronder *Maria Magdalena* (2014), *Platform* (2017), *Onderworpen* (2017), of *Amnes(t)ie* (2017). Stalpaert en Jonckheere poneren in deze context het volgende: "Door de positionering van de toeschouwer in een reële gerechtsruimte die fungeert als theaterruimte, en door zodoende het speelveld te delen met de

performers, voelt de toeschouwer zich aangesproken door een “dual reality”. We voelen ons aangesproken door de plaats van handeling van de waarheidscommissie, door het theatrale apparaat van de ruimte, maar we bewegen ons ook in de architecturale, reële ruimte” (151).

Het genre van de theatrale rechtbank, in dit geval een waarheidscommissie, leent zich inderdaad erg goed. Het is immers een van de kenmerken van een rechtbank aandachtigheid en participatie van haar deelnemers te eisen. De rol die Action Zoo Humain voor de toeschouwer heeft weggelegd komt op die manier in de buurt van wat Jacques Rancière ‘de geëmancipeerde toeschouwer’ noemt: “Er moet een theater zonder toeschouwers komen, dat zijn getuigen niet langer met beelden verleidt maar hun iets leert, dat hen verandert in actieve deelnemers in plaats van passieve voyeurs” (9-10). Naast Guy Debords kritiek op de spektakelmaatschappij weerklinken hier vooral de pogingen uit de twintigste-eeuwse theatergeschiedenis om de toeschouwer meer actief te maken, die volgens Rancière kunnen “worden samengevat in het epische theater van Brecht en in het theater van de wreedheid van Artaud” (10), maar waarin het huidige theater nog verder kan gaan.

Op de conferentie *Van Brecht tot Bernadetje*, in 1997 georganiseerd door het Theaterfestival, nam dramaturg Erwin Jans voorzichtig dezelfde stelling in: moderne voorstellingen kunnen beschreven worden als constante verschuivingen tussen Gestus en Hiëroglief. Gestus staat hier voor de interpretatieve sociale houding van de brechtiaanse acteur terwijl Hiëroglief verwijst naar Artauds gecodeerde toneellichamen zonder sociale verwijzing. In Jans’ ogen verzoent de hedendaagse dramaturgie met andere woorden de principes van de twee hoofdlijnen waarlangs het moderne theater zich ontwikkelde: Brecht en Artaud (24). Beiden proberen immers, zij het op een geheel eigen manier, om de toeschouwer actief te betrekken bij wat er op scène gebeurt en hem bijgevolg te sensibiliseren. Rancière hangt dit vast aan de marxistische kritiek van de vervreemding tussen acteurs en publiek: “De scheiding van toneel en zaal is een toestand die overwonnen moet worden” (20).

De Waarheidscommissie ondergraaft deze scheiding doelbewust en gaat daarbij verder dan betrokkenheid of immersie van de toeschouwer in de performance, zo blijkt althans uit de opvoeringsreeks van 2018. De voorstelling werd in de Brusselse Senaat drie keer gespeeld. Het zojuist besproken nagesprek werd gehouden na de eerste opvoering en zorgde voor ingrijpende veranderingen voor de volgende twee.



De Waarheidscommissie, Action Zoo Humain
© Kurt Van der Elst



De Waarheidscommissie, Action Zoo Humain
© Kurt Van der Elst

Allereerst valt op dat acteur Nabil Mallat in de volgende voorstellingen tijdens zijn aanklacht tegen de controversiële campagne van de door hem racistisch genoemde partij N-VA veel genuanceerder is. Zo noemt hij de partij dit keer niet bij naam, verklaart hij zelfs dat het hem verboden werd dit te doen, en is de focus van beschuldiging verlegd van partij naar campagne. Men kan zich inbeelden dat de aanpassing het gezelschap van hogerhand moet zijn opgelegd aangezien men zich in de officiële setting van een overheidsgebouw bevindt op een waarheidscommissie, hoe fictief ook. Nog frappanter is echter de manier waarop ook de ‘Rosa Parks – re-enactment’ gaandeweg is geadapteerd: de context wordt uitvoeriger geschetst door te verwijzen naar de betrokken toeschouwers als toneelspelers, Mallat stelt herhaaldelijk dat de re-enactment plaatsvindt om zijn punt te maken (“C’est pour l’art”), en de woorden *neger* en *blanke* zijn uit de hele sequentie geschrapt.

Wederzijdse beïnvloeding: een nieuw toneel van de gelijkheid

Ik poneer niet dat het kritisch publieksgesprek na de eerste voorstelling alleen bijdroeg tot de aanpassingen, maar het belang ervan kan mijns inziens evenwel niet ontkend worden. Meer nog, deze ontwikkeling maakt de veronderstelling hard dat het publiek van *De Waarheidscommissie* kan worden gelinkt aan Rancières geëmancipeerde toeschouwer en op die manier een voorbeeld is van diens postmarxistisch idee van een ‘nieuw toneel van de gelijkheid’, waarbij het publiek niet langer als collectief wordt benaderd, maar als verzameling individuen:

Iedereen heeft de macht om wat hij of zij waarneemt op zijn of haar eigen wijze te verbinden met het unieke intellectuele avontuur dat hem of haar gelijkmaakt aan ieder ander voor zover dit avontuur op geen enkel ander avontuur lijkt. Deze gemeenschappelijke macht van gelijke intelligenties verbindt individuen en leidt tot een uitwisseling van intellectuele avonturen zolang ze onderling gescheiden blijven en in gelijke mate gebruik kunnen maken van die collectieve macht om hun eigen pad uit te zetten. [...] Het is die verbindende en ontbindende kracht die leidt tot de emancipatie van de toeschouwer, dat wil zeggen de emancipatie van ieder van ons als toeschouwer. Toeschouwer zijn is geen passieve toestand die wij in een activiteit moeten veranderen. Het is onze normale toestand. We leren, onderrichten, handelen en kennen ook als toeschouwers die op elk moment een verband leggen tussen wat wij zien en wat wij hebben gezien, gezegd, gedaan en gedroomd. (22)

Dat de toeschouwer wel degelijk 'geëmancipeerd' is in *De Waarheidscommissie* blijkt overigens uit de gebeurtenissen na afloop van de re-enactment. De dame die dit keer uit het publiek gevraagd werd om Rosa Parks te vertolken, weigerde, naar haar voorbeeld en geïnspireerd door Mallats woorden, terug te keren naar haar plaats en volgde het verdere verloop van de voorstelling vanuit een bevoorrechte positie in het midden van de Senaat, tot groot jolijt van de rest van het publiek dat haar actie toejuichte met een luid applaus.

Naast bovenstaande, expliciete uitingen van Rancières begrip van de 'geëmancipeerde toeschouwer' door publieksinteractie en -participatie, is er ook impliciet sprake van diens notie van het 'nieuw toneel van de gelijkheid': de postkoloniale inhoud spoort de toeschouwer aan na te denken over de thematiek van de voorstelling terwijl de postmarxistische methode en vorm van de gerechtelijke setting de aanwezigen daarenboven letterlijk gelijk stellen door aan het eind van de waarheidscommissie een individuele stemming te organiseren over de tijdens het proces geformuleerde stellingen. Net als op de beslissing van de vrouw die in het midden van de Senaat bleef zitten en op die manier de performance door een onverwachte actie onderbreekt, heeft het gezelschap geen grip op de keuzes van het publiek met betrekking tot de geformuleerde stellingen. Beide voorbeelden illustreren dat de aanwezigheid van het publiek, en dus de extratheatrale werkelijkheid, de voorstelling beïnvloeden.

Maar ook van een omgekeerde beweging is sprake. Wanneer Philippe Close, burgemeester van Brussel, in een vooraf opgenomen filmpje formeel zijn excuses aanbiedt aan de nabestaanden van de Congolezen op Expo '58, wordt de reële invloed van het theater op de werkelijkheid erg concreet. Zo stelt ook Klaas Tindemans met betrekking tot de Gentse waarheidscommissie, waarmee hij concludeert dat een theatrale rechtbank eveneens invloed kan hebben op de samenleving:

The most visible result from De Waarheidscommissie, as a process and as an actual performance, is the official apology of the mayor of Ghent, Daniel Termont. It may be criticized as gratuitous gesture, but it also exemplifies an important mechanism in democratic politics. [...] If a theatrical performance such as De Waarheidscommissie, results in a public apology about an unknown part of history, then this is a plus-value, a result of performative knowledge. [...] And a traditional Ph.D. thesis about the same subject would probably not have resulted in the mayor's declaration. (Tindemans 142)



De Waarheidscommissie, Action Zoo Humain
© Kurt Van der Elst



De Waarheidscommissie, Action Zoo Humain
© Kurt Van der Elst

Nele Wynants en Pascal Gielen stellen eveneens dat kunstenaars aan de hand van documentair artistiek onderzoek als dat van Ben Chikha trachten om de kennis van de wereld buiten het theater te verbreden. Precies door te experimenteren met de vage grenzen tussen fictie en realiteit of door aan te tonen dat fictie altijd al in een dialectische relatie staat tot de concrete realiteit en deze daardoor mee vormgeeft, verbeelden de makers de onmogelijkheid om absolute waarheid of objectiviteit op scène te brengen (168-170). De ambiguïteit die ook in *De Waarheidscommissie* wordt gecreëerd, versterkt het idee van onbeslisbaarheid dat de toeschouwer volgens Stalpaert en Jonckheere moet behoeden voor een al te gemakkelijke analyse of een sluitend oordeel (136).

Een loopje met de waarheid

Na een grondige analyse van het gehele onderzoeksproject van *De Waarheidscommissie* aan de hand van een postkoloniale en (post)marxistische lezing van zowel de eerste als de laatste encenering, lijkt de conclusie op het eerste gezicht af te stevenen op dezelfde bevindingen die Stalpaert en Jonckheere reeds in 2015 vaststelden. Dit artikel volgt de analyse van de onderzoeksters met betrekking tot de postkoloniale insteek van de voorstelling immers in grote mate: de acties in de waarheidscommissies van 2013 en 2018 zijn, hoewel verschillend, overwegend overeenstemmend. Zoals ik reeds eerder opmerkte, lijkt de voorstelling in Brussel echter niet even positief onthaald te worden als de Gentse. Zonder te willen terugvallen op louter subjectieve bevindingen, vertrekkend vanuit de collectieve kritiek van het publiek, en steunend op het door Pavis en Fensham in *Unfolding Spectatorship* (2016) beschreven belang van de herwaardering van de werking van affecten in het theater, probeer ik tot slot een mogelijke verklaring voor deze kritiek aan te reiken (Pavis 29; Fensham 41).

In *De Waarheidscommissie* activeert de postkoloniale inhoud van de voorstelling initieel interesse bij de toeschouwer waarna deze door middel van (post)marxistische methodes wordt aangespoord om hiertegenover daadwerkelijk een standpunt in te nemen. Affect en effect gaan met andere woorden hand in hand: de impulsieve reacties van de kijker beïnvloeden onrechtstreeks wat de voorstelling op lange termijn teweegbrengt. De overkoepelende analyse van het vijfjarig project van *De Waarheidscommissie* roept als gevolg daarvan vragen op met betrekking tot de achterliggende waarheidsgetrouwheid van de voorstelling.

Afzonderlijk beschouwd lijken de verschillende versies van *De Waarheidscommissie* misschien even oprecht, maar wanneer men het gehele plaatje bekijkt, knelt het schoentje. Alle voorstellingen spelen, zoals ik reeds aangaf, met de vage grens

tussen realiteit en fictie door ‘authentieke’ nabestaanden, ‘betrouwbare’ experts, en ‘eerlijke’ getuigen in te schakelen. De complexiteit van het debat rond de ‘zoo humain’ zit daardoor inherent vervat in de ambigue manier waarop de voorstelling aan het publiek wordt gepresenteerd. De onbeslisbaarheid over de vraag of *De Waarheidscommissie* eerder documentair dan wel fictief moet gelezen worden is volgens Stalpaert en Jonckheere de kracht van de voorstelling. Zoals ik in de inleiding reeds opmerkte, vervalt volgens hen daardoor namelijk het oppositionele denken tussen ‘Wij’ en ‘Zij’ en wordt de toeschouwer aangespoord tot pluralistisch denken: “Het laatste wat De waarheidscommissie toelaat is dat het publiek eensgezind achter één visie staat” (2015, 141).

Het is echter maar de vraag of Action Zoo Humain hier over de hele lijn in slaagt. De sfeer van de laatste vertoningen in Brussel lijkt veel dwingender dan Stalpaert en Jonckheere met betrekking tot die in Gent ervoeren, al stelt Hilde van Gelder dat ook deze opvoeringen een te zeer eenzijdig statement naar voren schoven: “However justified such partiality may be from the perspective of history, a normal court presupposes impartial judges. Regretfully, impartiality was also lacking in relation to a “judgement” that *De Waarheidscommissie* appeared to express in relation to the contemporary spectator” (72). Ook het Brusselse publiek vond de postkoloniale boodschap er te dik op liggen. De simultane vertaling tussen Frans en Nederlands, die bovendien wegviel bij geïmproviseerde stukken, wijst er daarenboven op dat elke interventie in de performance nauwgezet ‘gestaged’ is.

De verregaande encenering is op zich geen probleem. Er wordt immers gewerkt met documentair materiaal waardoor de realiteit, ook al is ze nauwkeurig gemonteerd, wel in het stuk vervat zit. Het wordt echter problematisch wanneer we opnieuw de gehele voorstellingsreeks in beschouwing nemen.

Het veelvoudig fluctueren van de rolverdeling is het meest veelzeggende voorbeeld: hoewel het oorspronkelijke scenario nagenoeg niet veranderde, op enkele nuanceverschillen of andere onderwerpen na, bleven van de originele bezetting slechts Ben Chikha zelf, performer-getuige Chantal Loïal, nabestaande Moussa N’Diaye (hoewel ook vervangen in de voorstelling van 2014 te Kaapstad) en actrice Marijke Pinoy over, waarvan de laatste bovendien afwisselend ingeschakeld werd als commissielid en choreograaf-getuige. Binnen het gegeven van een waarheidscommissie, waarin de zoektocht naar de waarheid centraal staat, voelt het oneerlijk ten opzichte van de toeschouwer om zo makkelijk

acteurs te vervangen zonder het scenario naar hun persoonlijk verhaal te herschrijven⁶, laat staan hen te laten alterneren tussen de verschillende personages, zoals Pinoy.

De vernufte 'staging' kan opnieuw in verband gebracht worden met de hierboven opgemerkte verhouding tussen affect en effect. De Gentse waarheidscommissie mist haar effect niet omdat de documentaire stijl ook daadwerkelijk waarheidsgetrouw is. Wanneer de encenering van de Brusselse waarheidscommissie echter een loopje neemt met de waarheid waarnaar ze op zoek is, lijkt zich dat onvermijdelijk te uiten in de door het publiek ervaren affecten. Zo stelt ook Rustom Bharucha: "The reality is that when you posit truth, you are not likely to find it, because it has already been assumed or predetermined. To discover truth in theatre you have to accept that it is inadvertent; it hits you when you least expect it through an unfolding of the political unconscious" (3766). Door onder andere acteurs de woorden van hun voorgangers in de mond te leggen of de 'familieband'⁷ tussen nabestaanden slechts op een symbolische verwantschap te laten baseren, raakt de waarachtigheid en het realiteitseffect zoek zonder dat het publiek zich daar expliciet van bewust is. Dat de vinger in eerste instantie niet zo makkelijk op de wonde kan worden gelegd, wordt hierdoor eveneens verklaard: de dieperliggende terughoudendheid van het Brusselse publiek wordt veroorzaakt door een impliciet onvervuld verlangen naar authenticiteit.

Fictieve authenticiteit versus authentieke fictie

In de ervaring van hedendaagse politieke theaterkunst is de hang naar authenticiteit erg aanwezig. Frederik Le Roy brengt deze nieuw-realistische tendens in verband met het documentair theater van onder andere Piscator en Weiss, maar merkt ook de verschillen op:

De nieuwe generatie onderschrijft niet langer de overtuiging dat theater vanuit een kritische buitenpositie een realiteit kan tonen die 'echter' of 'objectiever' is dan de werkelijkheid die de media of onderwijs ons voorspiegelen. Zij zet theater net in om de voortdurende onderhandeling tussen de realiteit en de onvermijdelijke representaties van die realiteit (door media, technologie, historiografie of politiek) te problematiseren. (21)

De werkelijkheid wordt met andere woorden met erg veel precisie benaderd, niet door de realiteit te representeren maar door deze te presenteren in al zijn diversiteit. *Mimesis* gaat hierbij niet langer om representatie, reproductie of

simulatie van de realiteit maar om de poging om performance en toeschouwer te verenigen (Bigg & Vanhoutte 120). De kritische functie van politiek theater is daarbij onderhevig aan een functieverandering, aldus Janine Hauthal: “De kritisch-epische afstand van de toeschouwer verandert daarbij in het postepische theater in de (al even kritische) toetsing van de authenticiteit van de representatie” (103).

Ook volgens Wynants staat het hedendaagse politiek theater, net als *De Waarheidscommissie* bol van besluiteloze, dialectische tegenstellingen om aan te tonen dat de waarheid meerduldig is: “Niet zelden spelen makers doelbewust in op een meerdulige perceptie en veroorzaken ze een moment van destabilisatie waarin de kijker op de drempel komt te staan van verschillende perspectieven en perceptuele ervaringen” (*De Binnenkant van het Beeld* 289). Ze grijpt daarvoor terug naar Erika Fischer-Lichte die vaststelt dat het westerse theater vandaag opmerkelijk graag speelt met ‘perspectieve multistabiliteit’, onder andere via de onophoudelijke slingerbeweging tussen het fenomenale en het semiotische lichaam, de acteur en zijn personage, zoals Chantal Löial in *De Waarheidscommissie* (Fischer-Lichte 2008, 88). Wynants brengt dit in verband met het spanningsveld tussen Vanhouttes discursieve en viscerale lichaam van de acteur op scène: respectievelijk het lichaam als culturele constructie, bepaald door codes en conventies en het lichaam als oorspronkelijk materieel of auratisch. Een voortdurende wisselwerking tussen beide lichamen lijkt inderdaad bepalend in talrijke hedendaagse stukken (Vanhoutte 40; Wynants, *De Binnenkant van het Beeld* 285).

Wederom weerklinken tegelijkertijd Artaud en Brecht: de stelling die Erwin Jans voorzichtig innam op de conferentie over politiek theater in 1997 lijkt vandaag dan ook te worden bevestigd aangezien hedendaagse stukken inderdaad herhaaldelijk schommelen tussen Brechts Gestus en Artauds Hiëroglief, de twee schijnbaar tegengestelde esthetische principes die in feite hetzelfde doel hadden (Wynants, *De Binnenkant van het Beeld* 164). Dit echter niet alleen met betrekking tot de acteur en wat er op scène gebeurt: ook de toeschouwer beschikt over een discursief en visceraal lichaam. In het theater zit hij/zij slechts in zijn/haar hoedanigheid als toeschouwer, maar in de wereld daarbuiten betekent hij/zij zoveel meer. De confrontatie met onverenigbare perspectieven op de werkelijkheid dwingt de toeschouwer om reeds vanuit de zitplaats een kritische stelling in te nemen tegenover het gedachte-experiment dat zich voor hem/haar afspeelt. Of zoals Rachel Fensham schrijft: “the critical spectator becomes the affective spectator when s/he locates her interest most carefully in a deepening of

sensation and a form of reflection that opens up a multiplicity of new perspectives” (58).

Niet door zich op een brechtiaanse manier schuldig te maken aan een expliciete, dogmatische stellingname, maar door middel van impliciete dialectiek, vrijheid en de vereniging van tegenstrijdige standpunten op toneel, is het politiek theater vandaag een plaats van debat geworden dat een discussie probeert over te dragen op het publiek in de hoop dat toeschouwers de wereld rondom hen herinterpreteren op basis van de theatrale ervaring (Wynants, *Verbeeldingen* 11). Voorstellingen als *De Waarheidscommissie* laten de ‘geëmancipeerde toeschouwer’ doelbewust achter met onbeantwoorde vragen in de hoop hem aan te sporen tot reflectie, pragmatisme en, bijgevolg, politiek bewustzijn. Waar Ben Chikha inhoudelijk te kort lijkt te schieten door een loopje te nemen met de waarheid en de toeschouwer bijgevolg te ‘verraden’ aan de hand van ‘fictieve authenticiteit’, kan het format van de theatrale rechtbank binnen het politiek theater daarentegen de plaats bij uitstek zijn om ‘authentieke fictie’ te creëren en daarmee tegemoet te komen aan de hedendaagse hang naar theatrale waarachtigheid. Het tribunaal subgenre is misschien daarom in het laatste decennium een erg populaire trend binnen de podiumkunsten geworden en inspireert talloze activistische makers als Milo Rau, Maria Lucia Cruz Correia, Christophe Meierhans, Rebekka De Wit & Anoen Nuyens, Eva Knibbe & Bart van de Woestijne en Lara Staal.

Heeft er iemand een vuurtje?

Op 6 september 2018 sprak Chokri Ben Chikha de *Staat van het Theater* uit op het Nederlands Theater Festival. In zijn betoog pleitte hij ervoor dat theater ‘iets’ moet ‘doen’. De kern van dat ‘iets’ zou liggen in de artistieke waarheid die de kunst onderscheidt van andere vormen van waarheid: de feitelijke, de propagandistische, de bureaucratische, de religieuze, ...

De artistieke waarheid biedt een vrij, maar niet een vrijblijvend perspectief op de wereld. Het is een waarheid die achter de dingen kan kijken en tracht te ontmaskeren en ontsluiëren wat anders verborgen blijft. Omdat ze kan beschikken over een poëtisch potentieel. Zonder die artistieke waarheid zouden we ons niets kunnen verbeelden. (Ben Chikha, *Staat van het theater*)

De regisseur stelt met andere woorden dat het theater via de verbeelding haar politiek potentieel moet inzetten om activistisch te worden en aldus in te grijpen

in de wereld. Wanneer Ben Chikha zich vervolgens overgiet met benzine (lees: water) en vraagt of er iemand in de zaal een vuurtje voor hem heeft, toont hij volgens Alexander Nieuwenhuis echter niet alleen wat de mogelijkheden, maar ook de beperkingen zijn van het politieke in de esthetische ruimte:

Het theater, de plek waar individuen worden aangeraakt en soms zeer diepe ervaringen beleven, is ondanks onze vurige hoop voor het tegendeel, toch meestal niet de ruimte waar collectieve verandering plaats heeft en zeker niet onmiddellijk. Verbaasd en licht teleurgesteld kijkt de activist het publiek in voordat hij in de coulissen afdruipt en zich al dan niet naar zijn taxi spoedt. (Nieuwenhuis 2018)

De performance op het Theater Festival kan mijns inziens vergeleken worden met Action Zoo Humains project van *De Waarheidscommissie*. Enerzijds zetten de voorstellingen het koloniale thema in de kijker en werd de toeschouwer door het postmarxistisch geïnspireerde format aangespoord tot het vormen van een kritisch-ethisch en politiek bewustzijn. Anderzijds speelt het gezelschap blufpoker, althans tijdens de Brusselse waarheidscommissie, door een loopje te nemen met de waarheid waarnaar ze initieel op zoek was, net als Ben Chikha die water in plaats van benzine over zichzelf kapt.

Hoe dan ook vormt *De Waarheidscommissie* een interessant project om in het licht van zowel een postkoloniaal als (post)marxistisch standpunt te onderzoeken. In een eerste luik werden de bevindingen van Stalpaert en Jonckheere aangaande de eerste waarheidscommissie vergeleken met de laatste. Met betrekking tot de postkoloniale insteek, concludeerde ik dat de meeste veronderstellingen die door de onderzoeksters werden aangehaald in 2015 ook in 2018 nog van toepassing waren op de voorstelling. De in eerste instantie moeilijk te verklaren discrepantie tussen het effect van de twee voorstellingen, werd in het tweede deel van dit artikel verklaard door in te gaan op het postmarxistisch geïnspireerde format van het door Rancière genoemde 'nieuw toneel van de gelijkheid'. Door het belang van zowel affect als effect op de positie van de toeschouwer te onderzoeken aan de hand van Artaud en Brecht, trachtte ik *De Waarheidscommissie* in te schrijven binnen de hedendaagse, nieuw-realistische tendens van politieke theaterkunst.

Hoewel de voorstelling zich eerder schuldig maakt aan 'fictieve authenticiteit' dan dat ze streeft naar 'authentieke fictie' is *De Waarheidscommissie* omwille van het format van de theatrale rechtbank toch een voorbeeldcasus in het teken van het politiek neorealisme. Sinds het tweede decennium van de eenentwintigste eeuw

maakt het tribunaal immers (opnieuw) haar opmars op podia in Vlaanderen en Nederland. De theatrale rechtbank thematiseert, net als *De Waarheidscommissie*, de vage grens tussen realiteit en fictie en is daarom de exponent bij uitstek om deze verhouding te bestuderen. Verder onderzoek dat de internationale trend van documentair theater, in het bijzonder de contemporaine ervaringshonger naar procesvoering, in kaart brengt in dialoog met de (recente) theatergeschiedenis is daarom ten zeerste aanbevolen. De aard, werking en relevantie van theatrale rechtbanken bestuderen, kan immers inzicht verschaffen in de bredere, hedendaagse politieke en activistische theater- en performancepraktijk en het statuut van (re)presentatie.

Bibliografie

Arnaut, Karel. "The human zoo as (bad) intercultural performance". *Exhibitions*. Eds. Nanette Jacomijn Snoep and Paul Blanchard. Paris: Actes Sud, 2011. 344-365.

Ben Chikha, Chokri, en Karel Arnaut. "Staging/Caging 'otherness' in the postcolony: spectres of the human zoo". *Critical Arts* 27:6 (2013): 661-683.

Ben Chikha, Chokri. "Brief aan mijnheer de Minister Bourgeois en performancekunstenaar Brett Bailey. Van inboorling tot immigrant, heen en terug". *Documenta* 33:2 (2015): 167-181.

Ben Chikha, Chokri. "Staat van het theater". 2018; last modified January 13, 2019. https://tf.nl/wp-content/uploads/2018/09/2018_StaatvanhetTheater_ChokriBenCHikha.pdf

Bigg, Charlotte en Kurt Vanhoutte. "Spectacular astronomy". *Early Popular Visual Culture* 15:2 (2017): 115-124.

Bharucha, Rustom. "Between Truth and Reconciliation: Experiments in Theatre and Public Culture". *Economic and Political Weekly* 36:30 (2001): 3763-3773.

De Laet, Timmy. "Re-inventing the past: Strategies of re-enactment in European contemporary dance". Phd diss., University of Antwerp, 2016.

de Smet, Sofie, Marieke Breyne en Christel Stalpaert. "When the past strikes the present: performing requiems for the Marikana massacre". *South African Theatre Journal* 28:3 (2015): 222-241.

Fensham, Rachel. "Affective Spectatorship: Watching Theatre and the Study of Affect". *Unfolding Spectatorship. Shifting political, ethical and intermedial positions*. Eds. Christel Stalpaert, Katharina Pewny, Jeroen Coppens and Pieter Vermeulen. Ghent: Academia Press, 2016. 39-61.

Gielen, Pascal en Nele Wynants. "In Quest of the Humanities (Again): What We Can Learn from Research in the Arts". *Documenta* 35:1 (2017): 159-184.

Hauthal, Janine. "Episering in het postdramatische theater van STAN". *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Eds. Claire Swyzen and Kurt Vanhoutte. Antwerpen: Research Centre for Visual Poetics, 2011. 93-104.

Jans, Erwin. "Over Bernadetje, gestus en hiërogliefen". *Van Brecht tot Bernadetje. Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?* Eds. Geert Opsomer and Marianne van Kerkhoven. Brussels: Vlaams Theater Instituut, 1998. 24-25.

Jonckheere, Evelien. "Ach, waarom zou ik het u ook verzwijgen? ...? Ontbering achter de schermen van de 'zoos humains'". *Op het breukvlak van de moderniteit*. Eds. Christophe Verbruggen and Wouter Vanacker. Ghent: Snoeck, 2013. 96-111.

Le Roy, Frederik. "Realistische Rituelen – De Documentaire Dubbels van Milo Rau en het International Institute of Political Murder". *Et cetera* 34:146 (2016): 20-25.

Nieuwenhuis, Alexander. "De staat van Chokri Ben Chikha toont ons een blinde vlek". *Theaterkrant*, September 17, 2018, <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/alexander-nieuwenhuis-de-staat-van-chokri-ben-chikha-toont-ons-een-blinde-vlek/>.

Pavis, Patrice. "Watching the Spectator: New perspectives on Spectatorship". *Unfolding Spectatorship. Shifting political, ethical and intermedial positions*. Eds. Christel Stalpaert, Katharina Pewny, Jeroen Coppens and Pieter Vermeulen. Ghent: Academia Press, 2016. 39-61.

Rancière, Jacques. *De geëmancipeerde toeschouwer*. Translated by Joost Beerten and Walter van der Star. Amsterdam: Octavo publicaties, [2008] 2015.

Stalpaert, Christel en Evelien Jonckheere. "De Waarheidscommissie volgens Chokri Ben Chikha: Het performen van differentiële toekomst(en) vanuit een traumatisch koloniaal verleden." *Documenta* 33:2 (2015): 128-166.

Tindemans, Klaas. "Truth, Justice, and Performative Knowledge: Chokri Ben Chikha's Theatrical "Truth Commission" on (Neo)colonial Injustices". *Kritika Kultura* 26 (2015): 130-143.

Van Gelder, Hilde. "Aesthetic Dignity: Confronting the Fraught Legacy of Els Opsomer's Senegalese Videos". *Image & Narrative* 16:3 (2015): 59-72.

Vanhoutte, Kurt. "Het theater in de spiegel van de nieuwe media. Een onderzoek naar de allegorie van lichamelijkheid en haar werking in de technologische era met Walter Benjamin als gids". Phd diss., University of Antwerp, 2001.

Wynants, Nele. "Verbeeldingen van de werkelijkheid. Verleden, heden en toekomst in een theateraal kader". *Forum +* 23:1 (2016): 4-11.

Wynants, Nele. *De Binnenkant van het Beeld. Immersie en Theatraliteit in de kunsten*. Gent: Uitgeverij Mer. Paper Kunsthalle, 2017.

¹ Voor aanvullende informatie over de voorstelling zie: <https://www.dewaarheidscommissie.com> en <https://www.actionzoohumain.be/nl/productie/de-waarheidscommissie>.

² Stalpaert, Christel en Evelien Jonckheere. "De waarheidscommissie volgens Chokri Ben Chikha: Het performen van differentiële toekomst vanuit een traumatisch koloniaal verleden." *Documenta* 33 no. 2 (2015): 128-166.

³ "Deze Zuid-Afrikaanse Khoi-vrouw werd meegenomen naar Groot-Brittannië en werd daar tussen 1807-1808 tentoongesteld omwille van haar "stereotype" Afrikaanse vrouwelijke kenmerken; een diepbruine huidskleur, een weelderige boezem en een welgevormd achterwerk. Ze was de eerste om in 1810 met een proces in Londen haar pijnlijke levensomstandigheden aan te kaarten. De uitkomst van het proces was weliswaar minder succesvol. 'Men' redeneerde dat ze naar behoren werd betaald voor haar diensten en ze dus niet als uitgebuit kon beschouwd worden, waarmee de koloniale voyeuristische blik ongemoeid bleef" (Stalpaert & Jonckheere 142).

⁴ Rosa Parks was een Amerikaanse burgerrechtenactiviste die vooral bekend werd door een verzetsdaad in 1955 waarbij ze haar zitplaats in de bus weigerde af te staan aan een witte medepassagier. Deze actie inspireerde talloze Amerikanen tot protesten tegen de rassensegregatie, waarna deze uiteindelijk werd opgeheven.

⁵ <https://www.actionzoohumain.be/nl/missie>

⁶ In de Brusselse waarheidscommissie werden onder andere choreograaf Koen Augustijnen en acteur Mourade Zeguendi vervangen door respectievelijk actrice Marijke Pinoy en acteur Nabil Mallat. Hoewel het oorspronkelijk scenario gemaakt was in samenspraak met de acteurs en met inbreng van hun eigen ervaring omtrent de problematiek, werd het scenario niet aangepast. Ook Ilse Mariën werd in deze opvoering vervangen door Sanderijn Helsen maar omdat hun rol volledig fictief was, is dit niet problematisch.

⁷Starlette Mathata-Mathas was slechts een symbolische afstammeling van de tentoongestelde Congolezen op Expo '58.