

Een podium op het puin van een tiranniek regime

Een contrapuntische lezing van het Moussem Cities@Tunis festival

De censuur en de strenge reglementering van het openbare leven tijdens de dictatuur in Tunesië hebben lange tijd de artistieke vrijheid en het culturele leven zo goed als verlamd. De revolutionaire bewegingen die het begin van de 21ste eeuw hoopvol inluidden brachten hier echter verandering in. Moussem Nomadisch Kunstencentrum nodigde in januari 2016 vijf jonge, Tunesische regisseurs uit om hun werk te tonen in de Brusselse BOZAR en het Huis

van Culturen en Sociale Samenhang in Molenbeek. Het festival stelde niet alleen de vraag hoe kunstenaars vijf jaar na datum terugblikken op deze periode, maar ook hoe ze hebben kunnen bijdragen aan de vorming van een nieuw bewustzijn op de ruïnes van een autocratisch regime.

door Joachim Ben Yakoub & Fida Hammami



Mousses Cities@Tunis bracht een fijne selectie voorstellingen waarin revolutionaire bedenkingen en alledaagse desillusies elkaar afwisselden. Opvallend was echter hoe verschillende makers zich verhouden tot de westerse canon om betekenis te geven aan de revolutie. Deze reflex is zeker geen uitzondering in het huidige podiumlandschap, integendeel, maar luidden de Arabische revoluties niet het eind in van het postkolonialisme? Moest deze historische omwenteling niet de weg plaveien voor een fundamentele herstructurering van de samenleving, ver weg van de historische koloniale en hardnekkige postkoloniale machtsstructuren en archaische tegenstellingen zoals die tussen 'The West & The Rest'? In zijn boek *Orientalism* (1978) waarschuwt Edward Said voor de niet te onderschatten gevolgen van een wijdverspreide interiorisering en reproductie van dominante westerse discoursen, die ingebed zijn in de canon. Kan men dus wel een nieuw bewustzijn opbouwen, zoals voorgesteld door het festival, door telkens opnieuw te verwijzen naar eenzelfde normatieve corpus zonder de hierin vervatte historische machtsrelaties over te nemen en te versterken?

In zijn communicatie verwijst het festival bijvoorbeeld veelvuldig naar de 'Tunesische Uitzondering' en de 'Jasmijnrevolutie'. Het laatste label, dat door westerse media werd toegekend—er was al de Fluwelen Revolutie in Tsjechoslowakije, de Rozenrevolutie in Georgië, de Oranje Revolutie in Oekraïne, dus waarom geen Jasmijnrevolutie in Tunesië?—en verwijst naar een niet-gewelddadige democratisering, wordt echter unaniem verworpen door het Tunesische volk. Het verbloemt immers de bloedige opoffering die centraal staat in de zich nog steeds voortzettende strijd voor vrijheid en waardigheid. In dit licht lijkt het voorstel van literatuurcriticus Hamid Dabashi om de huidige historische dynamiek te begrijpen als 'het eind van het postkolonialisme' voorbarig en de uitzonderingsstatus die we in het Westen graag aan Tunesië toekennen deels relatief. In Tunesië kan men alvast vaststellen dat in de nasleep van de 'nationale teleurstelling' na de 'onafhankelijkheid', beschreven door schrijfster Hélé Béji, het postkoloniale het koloniale niet overwonnen heeft' maar dat het dit net heeft verdiept doorheen een systematische ontkenning.

De macht van de canon

In het theaterstuk *D-Sisyphé*, gebaseerd op het essay *De Mythe van Sisyphus* van Albert Camus, maken we kennis met de nachtelijke existentiële bespiegelingen van Meher Awachri. Wat betekent het voor een jonge Tunesische regisseur om aan de slag te gaan met een werk geschreven voor een Frans publiek, door iemand wiens persoonlijke geschiedenis onlosmakelijk verbonden is met de kolonisering van zijn land? Een eenzame held uit de arbeidersklasse gaat het gevecht aan met de absurditeit van zijn eigen lot slechts 'gewapend' met één houten pilaar, die uiteindelijk zijn trouwste metgezel wordt. De houten pilaar is niet alleen het embleem van zijn zinloze arbeid maar ook van de absurditeit van zijn liefde voor het leven en zijn gezin, de hypocrisie van de samenleving en zelfs zijn aarzelend geloof in Allah. Nadat de pilaar hem bijna het leven heeft

“ Wat betekent het voor een jonge Tunesische regisseur om aan de slag te gaan met een werk geschreven voor een Frans publiek, door iemand wiens persoonlijke geschiedenis onlosmakelijk verbonden is met de kolonisering van zijn land? ”

gekost, verandert zijn timmerplank in een trofee die hij moeiteloos boven zich uit tilt terwijl hij een gevoel van voldoening haalt uit zijn dagelijkse strijd om het bestaan. Geconfronteerd met de dood buigt Awachri het existentiële inzicht dat op zijn pad is gekomen om naar resolute vastberadenheid.

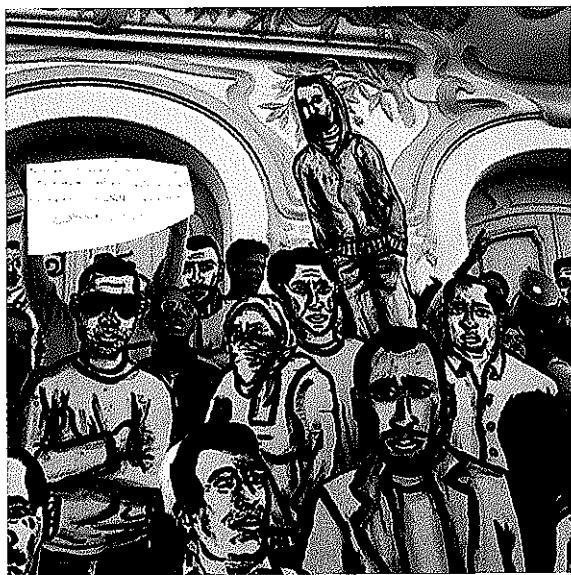
Volgens Edward Saïds kritische beschouwing in *Cultuur en Imperialisme* (1994) is Albert Camus diep doordrongen van de tradities, taal en discursieve strategieën van de Franse koloniale toe-eigening van Algerije en bij uitbreiding van de Maghreb. Om de contouren van deze massieve structuur op te merken moet men Camus lezen als 'een metropolitaanse transfiguratie van het koloniale dilemma'. Vertrekkend vanuit de collectieve subjectiviteit van de Tunesische arbeidersklasse reproducteert *D-Sisyphé* doorheen een op zichzelf gecentreerde ontkenning uiteindelijk niets minder dan het individualistische mensbeeld dat vervat zit in het existentialisme van Camus' essay. En laat dat hegemonische individualisme nu net de ideologische hoeksteen zijn van het (post)koloniale moderne systeem dat de Tunesiërs heeft gebracht waar ze nu staan.

Een meer subversieve bijdrage tot de vorming van een nieuw sociaal bewustzijn op de ruïnes van het autoritaire regime zou er misschien net in moeten bestaan te werken aan hernieuwde vormen van collectiviteit en gemeenschappelijkheid, iets waar Rochdi Belgasmi beter in slaagt. In zijn solo *Zoufri* belicht de kunstenaar de vergeten geschiedenis van rboukh, dé populaire dans in Tunesië. Hij doet dat door in interactie met het publiek de genealogie ervan op te voeren in de foyer van het Molenbeeks cultuurhuis. Uit bekommernis om de folklorisering van de traditionele dans last hij een intermezzo in om de historische context ervan toe te lichten. Teruggaand naar de oorsprong van rboukh als een uitlaatklep in cafés waar de arbeidersklasse kwam zingen en dansen, brengt hij de relatie van de werkmens tot de (post)koloniale bourgeoisie in herinnering. 'Zoufri' is namelijk een Algerijnse en Tunesische verbastering van het Franse 'les ouvriers'. Na decennia van bezetting is de houding van misprijzen van de Fransen tegenover de arbeidersklasse overgenomen in de taal. Ze zit bijvoorbeeld vevat in het woord 'zoufri' dat tot op vandaag verwijst naar de (sjofel geklede, slecht gemanierde, vulgaire) onderklasse. Dankzij de populariteit van de mezoued-muziek die rboukh begeleidt, zo legt Rochdi uit, verspreidde de dans zich in de Tunesische populaire cultuur over klassenverschillen heen.

Door de kloof te dichtten tussen de spontane, alledaagse expressie van rhouk en hedendaagse dans en door een intense, gedeelde, lichamelijke ervaring slaagt Rochdi er niet alleen in de sociaal onaangepaste proletariërs en misdadigers uit de idee van 'zoufri' te rehabiliteren, maar ook om een tegengewicht te bieden voor de algemeen gepercipieerde vulgariteit van de publieke danser in het collectieve bewustzijn van hedendaags Tunesië.

Nakende verstikking

In het stuk *Sacré Printemps*, gebracht door door Aïcha M'Barek en Hafiz Dhaou van het gezelschap CHATHA, doemt in de Hortahal van BOZAR een handvol dansers op, als een betoging die verschijnt uit een traangaswolk. Een dreunende bas geeft de richting in de duisternis aan. Gespannen tussen individuele en collectieve bewegingen proberen de dansers zich vergeefs een weg naar buiten te manoeuvreren. Hun bewegingen worden gevormd doorheen hun verhouding met een dozijn manshoge kartonnen silhouetten in zwart-wit van op het eerste zicht gewone mensen. De silhouetten zijn echter geïnspireerd door het werk van de Franse straatkunstenaar Bilal Berreni die onder het pseudoniem Zoo Project de martelaren van de revolutie in Tunesië visueel opnieuw tot leven bracht in het heetst van de strijd. Voor hij zijn opdracht voor het gezelschap CHATHA kon afwerken, werd Berreni doodgeschoten in Detroit. In hun choreografie hebben M'Barek en Dhaou het, doorheen de fysieke aanwezigheid van de dansers, dus niet alleen over het leven, maar via hun soms stuntelige interactie met de kartonnen silhouetten ook over de schijnbaar afwezige maar alomtegenwoordige dood die voor velen in Tunesië vandaag dagelijks op de loer ligt. De Franse schrijver en vrijheidsstrijder Frantz Fanon begreep het leven van de gekoloniseerden als een permanente strijd tegen een permanente dreigende dood. Het leven van de meeste Tunesiërs kan, zelfs vijf jaar na de revolutie en meer dan vijftig jaar na de bevrijding van het kolonialisme, nog steeds beschouwd worden als een onophoudelijke strijd om te ontsnappen aan deze nakende verstikking.



(B)

“ Na één minuut stilte om de martelaren van de revolutie te herdenken, geeft Action Zoo Humain zich over aan een stroom van deconstructies van sterk verankerde oriëntalistische begrippen. ”

Hoe betekenisvol de spanning en verwevenheid tussen de levendig dansende lichamen en de verbeelde dood ook is, de vraag blijft evenwel wat de verwijzing naar Stravinsky toevoegt, op een leuke woordspeling en een muzikale referentie na. Bij zijn eerste opvoering in het Théâtre des Champs-Élysées in 1913 leidde de subversiviteit van het originele ballet van Nijinsky op muziek van Stravinsky tot niet mis te verstane tumult. *Sacré Printemps* maakt dat historisch potentieel allerm minst waar, maar de re-enactment van revolutionaire bewegingen, inzichten en momenten is *as such* wel heel betekenisvol. Waarom dan toch die nood om het voorgestelde werk te legitimeren via een moeilijk houdbare verwijzing naar Nijinsky? Vreesden de makers dat hun re-enactment als levende herinnering niet overtuigend genoeg zou zijn?

Het theater als disciplineringsinstituut

Ook de 'Tunesische uitzondering' is een uitdrukking die in het festivaldiscours regelmatig doorsijpelde, maar correspondeert die wel met de realiteit? Tunesië was al een uitzondering in de ogen van het Westen voor 2010 en behield dat predicaat nadat het erin slaagde op een relatief vreedzame manier een nieuwe, weliswaar nog steeds precaire, 'democratische' grondwet te schrijven. Vijf jaar na de start van de omwenteling heeft de beweging haar doelstellingen inzake vrijheid min of meer verwezenlijkt, maar menswaardigheid is echter meer dan ooit een fata morgana voor het grootste deel van de bevolking. Het protest zet zich tot op vandaag dan ook verder, maar wordt door de nieuwe regering klein gehouden en gecriminaliseerd. Sinds de verdrijving van president Zine El Abidine Ben Ali en de val van de regering wordt duidelijk dat het regime dan wel onthoofd mag zijn, maar dat zijn structuur nog steeds aanwezig is. In *Ce que le dictateur n'a pas dit* geeft regisseur Meriam Bousselmi de microfoon, of beter, verschillende slecht functionerende microfoons, aan deze ten val gebrachte autocraat (gespeeld door Lassaad Jamoussi). Hij deelt met het publiek zijn ervaring van de revolutie doorheen een soms moeizame en gefragmenteerde monoloog. De lang uitgerekte narcistische bekentenis daagt het publiek uit door de democratische illusie dat een volk de politici krijgt die het verdient, op de spits te drijven. Ondanks de herhaaldelijke, verstorende live aanwijzingen van de regisseur, verzet de dictator zich tegen de theatertekst omdat hij zich anders zou onderwerpen aan de tirannie van de auteur of aan de verwachtingen van het publiek. De performance

(C)



is meer dan een intrigerende, soms kwellende apologetische monoloog van een ex-dictator; ze ontleedt ook op een nauwgezette, foucaultiaanse manier de machtsdynamieken die in de bekentenissen van een aan de kant geschoven autocraat verankerd zitten. Ze onderstreept de passiviteit van het publiek dat wordt gedisciplineerd tijdens de opgevoerde bekentenis. Via scènes waarbij de theatrale mechaniek wordt verstoord en gemanipuleerd, maakt Bousselmi op een subtiele manier duidelijk dat ondanks haar schijnbare afwezigheid, de macht van de tiran nog altijd present is en inwerkt op het publiek. Door de theaterzaal in een disciplineringsinstituut te veranderen klaagt ze elk bemiddelend instituut aan dat het officiële discours tot waarheid verheft en bestaande machtsrelaties normaliseert. De zelfopoffering van een groenteverkoper kan de geschiedenis toch niet omkeren?

Laat het nu net die hardnekkige machtsrelaties zijn, die het Belgisch-Tunesische collectief Action Zoo Humain met zijn nieuwste stuk *Join the revolution* probeert te deconstrueren. Vertrekkend vanuit de diasporische subjectiviteit van de stichtende leden Chokri en Zouzou Ben Chikha wordt een eerlijke en kritische balans opge maakt van de postkoloniale relatie die de makers zelf belichamen via hun dubbele nationaliteit. Tijdens het stuk wordt het publiek een bevoorrechte getuige van de manier waarop de twee broers hun artistieke praktijk radicaal in vraag stelden na hun eerste postrevolutie onaire reis naar hun 'vaderland'. In een gesprek met een taxichauffeur, dat ze in de voorstelling naspelen, beweert die laatste dat de Nobelprijs die het Tunesische verzoeningskwartet in 2015 kreeg wat hem betreft in de vuilnisbak mag worden gekieperd. Voor de gewone man in de straat brengt ze immers geen brood op de plank. De Ben Chikhas worden als 'buitenstaanders' al gauw geconfronteerd met de grenzen van hun artistiek engagement, dat zich op een louter symbolisch niveau bevindt. Na één minuut stilte om de martelaren van de revolutie te herdenken, geeft Action Zoo Humain zich dan ook over aan een stroom van deconstructies van sterk verankerde oriëntalistische begrippen. De Jasmijnrevolutie, de referenties aan het Romeinse Carthago, de mythologie van Hannibal en zelfs de geplande remake van Henry Purcells

Dido and Aeneas—allemaal symbolische elementen waarmee ze aanvankelijk de revolutie trachtten te doorgronden—worden een voor een overboord gegooid. 'A la poubelle!' Het geënceneerde exorcisme wint nog aan stootkracht wanneer Chokri woest het beeldhouwwerk van Hannibals mythische olifant vernietigt. Na de iconoclastische uitbarsting bestaat de enige niet-symbolische optie die overschiet erin om zich aan te sluiten bij de revolutie. De spelers nodigen het publiek uit om het podium te bezetten, maar ook dat voorstel blijft natuurlijk een puur symbolische geste. Toch blijkt ze de avond zelf een reëel effect te sorteren, doordat het publiek verhinderd wordt het optreden van Lotfi Bouchnak bij te wonen. Hij was sowieso een erg omstreden gast omwille van zijn steun aan president Ben Ali tijdens zijn laatste verkiezingscampagne.

Nieuwe collectieve ruimtes

Enkele voorstellingen op Moussem Cities@Tunis tonen aan hoe de verwijzingen naar de westerse canon vaak overbodig en soms zelfs contraproductief kunnen zijn. Belgasmi bewijst evenwel dat er andere manieren bestaan om met referenties om te gaan. De regisseur gebruikt de oude Tunesische populaire dans rboukh als basis om nieuwe collectieve ruimtes te verbeelden. Action Zoo Humain durft dan weer kritisch de symbolische link met de westerse canon te bevragen. 'Delinking' of het zich loskoppelen van, zoals filosoof Walter Mignolo voorstelt, is een voorwaarde van dekolonisering. Daarmee kan datgene wat stil werd gehouden, opnieuw gehoord worden, wat verduisterd werd, opnieuw verschijnen.

-
- (A) © Bilel Berreni
 (B) © Bilel Berreni
 (C) © Hessene Hamoui
-

- Beji, Hele, *Le desencantement national: Essai sur la décolonisation*, Maspero, Parijs, 1982.
- Dabashi, Hamid, *The Arab Spring: The End of Postcolonialism*, Zed books, Londen, 2012.
- Frantz Fanon, *A Dying colonialism*, Grove Press, New York, 1965.
- Mignolo, Walter, 'Delinking', *Cultural Studies* 21:2, 449-514..

Joachim Ben Yakoub is als pedagoog en sociaal agoog verbonden aan de onderzoeksgroepen MENARG en S:PAM van de Universiteit van Gent. Hij is tevens lid van de Grote Redactie van Etcetera.

Fida Hammami is onderzoeker aan het Cairo Instituut voor Studies in Mensenrechten. Zij studeerde Engelse literatuur in Tunis en is vrijwillig actief in het artistieke en culturele leven in Tunis.