

Fascisme



Afgifttekantoor Koekelberg Steengroeve
september—december 2026 / Erkenning P309488

etcetera

nr.183 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten

kaaitheater

nomadisch
e

sept 26 — feb 27

sais
sea
iz
on
oe

Africa Is/In The Future, Ahilan
Ratnamohan, Alix Eynaudi // Elizabeth
Ward, Aurélie Di Marino // Renée
Goethijn, Bilal El Had, Chokri Ben Chikha
// Action Zoo Humain, Clash Machine

Dorothee Munyaneza, ECOPOLIS,
ENCORE, Edurne Rubio, Figures of
Fascism and Antifascist Solidarities,

Globe Aroma, Hanako Hayakawa,
Heine Avdal // Yukiko Shinozaki
// fieldworks, Jett Van Dinther,
Khadija El Kharraz Alami

Krishna Isha // Geetha
Shankar, Latifa Laâbissi,
Lisa Vereertbrugghen,
Lucy Wilke // Sahar
Rahimi, LOD // Melissa
Mabesone //

Louis Vanhaverbeke // Farida
Amadou, Marvin M' toumo,
Meg Stuart // Doug Weiss
(with Mariana Carvalho),
Mophradat

Nassim Soleimanpour // Omar
Elerian, Needcompany, Noha
Ramadan, Pankaj Tiwari, Rébecca
Chailion, Salva Sanchis // Anne
Teresa De Keersmaecker // Rosas

Sophia Rodriguez //
Teresa Vittucci,
Soumaya Phéline Abouda //
Zaineb Hamdi

Tiago Rodrigues // INTGent,
het TheaterFestival,
The Aunties Collective,
Thomas Ryckewaert

Toneelhuis // Benjamin Abel
Meirhaeghe // Wouter Deltour

// Muziektheater
Transparant

Slowaaks theaterdirecteur Matej Drlička, die we in dit nummer interviewen, zal de ochtend van 6 augustus 2024 niet snel vergeten. Hij stond nog in zijn badjas toen hij de deur opende voor een ambtenaar die hem zijn ontslagbrief kwam brengen nadat hij zich, klaarblijkelijk, te kritisch had uitgelaten over de anti-lgbtqia+-koers van de regering-Fico. Is dit hoe de fascistische wending van Europa eruitziet, anno 2026? Geen opgezweept massa's die met glimmende laarzen synchroon over de straatstenen schrijden, maar het afgezaagde geluid van een deurbel en een (misschien wel hoffelijke) postbode die je met papierwerk uit je bed komt lichten?

Het heeft natuurlijk iets potsierlijks om te beweren dat wij onder een fascistisch regime leven; in zekere zin is de titel van dit nummer een provocatie. Dit tijdschrift ligt gewoon in de rekken, er marcheren geen knokploegen door de straten, zo goed en zo kwaad als het gaat zijn er op dit continent verkiezingen en spreken rechters recht. In Europa leven we in vrijheid en veiligheid.

Of toch de meesten onder ons. Want wie hierheen wil migreren of hier zonder papieren leeft, weet wel beter. Wie een lichaam heeft dat als onproductief wordt geklasseerd ook — denk aan besparingen in de Belgische zorg en de sociale zekerheid.. Of wat als je, in pakweg Polen, queer bent of een abortus nodig hebt? Vrij van repressie en brutaal geweld is ons politiek bestel allerminst. Het deed sociologen Carolin Amlinger en Oliver Nachtwey onlangs in het tijdschrift *Jacobin* spreken van “democratisch fascisme”.¹

1 <https://jacobin.com/2026/05/democracy-fascism-trump-far-right>

Dit nummer bestaat uit drie uitdijende, concentrische cirkels. De eerste draait rond de podiumkunsten zelf, rond fascisme als artistiek materiaal. Het krioelt op de Vlaamse Bühne namelijk van de ‘fascisten’, van FC Bergman tot Het nieuwstedelijk en van Julian Hetzel tot Olympique Dramatique. Waarom brachten al die *Blut und Boden*-voorstellingen criticus Jens Dewulf zo zelden aan het wankelen? Zijn vermoeden: de historische fascist is een al te comfortabel spookbeeld geworden, veilig ver weg in de tijd.

Theaterhistoricus Karel Vanhaesebrouck keert terug naar de bron van het antifascistische theater; naar Piscator en Brecht, maar vooral naar de vergeten Marieluise Fleisser, die al in 1924 haarscherp blootlegde hoe de conformistische kleinburger het nazisme mee mogelijk maakte. Dramaturg Bojana Cvejić duikt op haar beurt in de antifascistische erfenis van de dans. Ze ziet de geweldloze, ‘non-fascistische’ traditie van Steve Paxtons contact-improvisatie herleven in Brusselse projecten als *La Candidate Sans-Papiers*.

Binnen de sector wordt er graag over gezweven, maar daarbuiten leeft luidruchtig het idee dat het gesubsidieerde theater 'links' is. Is dat zo? Is theater iets voor en door progressieve mensen? We vroegen aan Evelyne Coussens of ze ooit al een 'rechtse' voorstelling zag. Misschien, concludeert ze in haar essay, preken we wel links, maar in de neoliberale en hiërarchische manier waarop het veld zichzelf organiseert, is al ons theater rechts.

Daarmee is de oversteek gemaakt naar de tweede koepel: het cultuurbeleid. Floris Baeke debatteerde op de Wiener Festwochen met intendant Milo Rau, de Braziliaanse regisseur Christiane Jatahy en de ontslagen theaterdirecteur Matej Drlička over het oprukkende autoritarisme in Europa, en hoe de kunsten daarop kunnen reageren. Rau en Drlička lobbyen voor een Europese wet op de artistieke vrijheid. Het zegt veel over onze tijd dat de kunst langs die economisch-juridische weg moet worden verdedigd. Maar de inzet, zo betogen de drie, is te groot om kieskeurig te zijn over de wapens.

Misschien heeft het trio wel te veel vertrouwen in instituten. Want wat Dalia Maini, hoofdredacteur van straatkrant *Arts of the Working Class*, vanuit Berlijn beschrijft, doet ernstig betwijfelen of de bescherming van artistieke vrijheid wel van bovenaf zal komen. Maini legt uit hoe in Duitsland een cultureel mccarthyisme woedt dat kritische kunstenaars genadeloos de mond snoert. Solidariteit met het Palestijnse volk, dat door het regime-Netanyahu nog steeds brutaal wordt uitgemoord, wordt bij onze oosterburen via subsidievoorwaarden, visumdossiers en allerlei bureaucratische handigheidjes administratief onmogelijk gemaakt.

Gaan we in Vlaanderen straks dezelfde toer op? Cultuurjournalist Wouter Hillaert vergelijkt het cultuurbeleid van Ninove en Mortsel, sinds oktober 2024 respectievelijk onze meest rechtse en meest linkse gemeente. Achter veel bruine en groene symboolpolitiek stelde hij vooral eenzelfde grijze zakelijkheid vast, want aan de begrotingstabellen van de cultuuruitgaven veranderde er weinig.

Of hebben we niet eens politici nodig om gecensureerd te worden? Braziliaans theatermaker Rodrigo Batista ziet de zelfcensuur en uniformisering al opduiken in onze eigen werkprocessen en subsidiedossiers. In het spoor van Pier Paolo Pasolini heeft hij het over homologatie: we spreken over kunst in termen van 'feedback', 'output', 'ondernemerschap' en 'innovatie' — Silicon Valley-speak die het theater van binnenuit uitholt.

De derde, grootste dramaturgische cirkel van het nummer omvat onze bredere cultuur en publieke sfeer. We kiezen bewust voor een internationaal en geopolitiek perspectief, dat in (het denken over) de (podium)kunsten weleens ontbreekt.²

2 Dit nummer is volledig Nederlandstalig, maar de uit het Engels vertaalde essays zijn beschikbaar in hun oorspronkelijke taal op etcetera.be.

Ten eerste brengt curator Cosmin Costinaș met ‘Mondiale fascismes’ — een erudiete en, u weze gewaarschuwd, omvangrijke tekst — een indrukwekkende genealogie van het fascisme, die online te lezen is. Het essay brengt de vele mondiale gedaanten van fascisme in kaart, van het ons vertrouwde Europa en de VS tot gevallen in China, India en Latijns-Amerika. Daarnaast ontleedt hij fascistische esthetiek en verlangens binnen onze eigen cultuur — van AI, ADHD-medicatie en yoga-retraites tot de manosfeer of Koreaanse skincare.

Eveneens online vindt u een vertaling van het eerste hoofdstuk van het spraakmakende *The New Fascist Body*. Historica Dagmar Herzog observeert daarin hoe uiterst rechts geobserveerd is door een welbepaald lichaamsbeeld. Het succes van de AfD en van Trump teert volgens haar op een verlangen dat ze “sexy racisme” noemt.

De fascistische machine heeft ook de humor gekaapt. Want hoe maak je de fascist en van vandaag belachelijk als ze hun eigen absurditeit dagelijks zélf ensceneren? Georg Döcker noemt de show van het trumpisme een “*farcical fascism*”, een “kluchtig fascisme”, dat immuun lijkt voor schaamte en dat de strategieën van satire heeft gekaapt. Hoeveel ruimte blijft er dan nog over voor kritische performance en comedy? Hoe persifleer je een parodie?

En dan zijn er nog de notities van theatermaker Sanja Mitrović, die vanuit Brussel de Servische studentenprotesten volgt. In haar dagboeken zoekt ze naar de sporen die politieke systemen in haar eigen lichaam achterlieten, van de brieven van haar dienstplichtige vader tot de rilling die een marcherende colonne haar nog altijd bezorgt. “Fascisme begint niet per se met haat”, schrijft ze ergens. “Soms begint het als ongeduld met complexiteit, als het dwingende verlangen om de wereld overzichtelijker te maken dan ze is.”

Met dit dikke nummer proberen we niet aan dat ongeduld toe te geven, maar de situatie juist te compliceren, in de etymologische zin van het woord: het ‘samenvlechten’ van zoveel mogelijk nieuwe draden tussen het fascisme en de podiumkunsten.

Aan u nu,

Charlotte, Floris, Saskia, Natalie

LEES GRATIS AL ONZE ARTIKELS ONLINE

Surf naar onze website voor
opinies, columns en recensies.

En vind er al onze edities!

Schrijf je zeker ook in op onze
nieuwsbrief, en ontvang onze
nieuwste teksten in je mailbox.

WWW.ETCETERA.BE

WWW • ETCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • ETCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • ETCETERA • BE / ABONNEREN

NEEM EEN ABONNEMENT EN STEUN ONS

Ontvang ons drukwerk in je
brievenbus: je steunt ons én krijgt
een aantal van onze nieuwste
artikels exclusief op papier.
Met een abonnement op Etcetera
steun je onafhankelijke, gratis,
diepgravende podiumkritiek.

ETCETERA
is een platform voor podiumkritiek.
Ons gratis magazine verschijnt driemaal
per jaar

DE HOOFDREDACTIE
Floris Baeke en Charlotte De Somville

DE GROTE REDACTIE
Jonas Baeke, Kaatje De Geest, Evelyn
Coussens, Maliqa Fye, Willem de Wolf,
Wouter Hillaert, Ciska Hoet, Liv Laveyne,
Frederik Le Roy, Klaas Tindemans,
Tessa Vannieuwenhuize & Noah
Lena Vercauteren

EINDREDACTIE
www.controltaaldelete.be

**ADMINISTRATIE en
ADVERTENTIES**
Saskia De Ceuster
saskia@etcetera.be

VORMGEVING
Ward Heirwegh

**VERANTWOORDELIJKE
UITGEVER**
Kathleen Treier,
Van Notenstraat 86,
2100 Deurne

ABONNEREN
Ontvang *Etcetera* bij je thuis voor maar
€34 per jaar (EU €40). Supporters
krijgen voor €120 twee jaar lang alle
nummers thuisbezorgd. Ambassadeurs
krijgen voor €350 (EU €450) een jaar
lang 40 exemplaren van elk nummer
om te verdelen onder studenten of
publiek, een gratis advertentie en worden
vermeld in het colofon en op de site.
Alle info op www.etcetera.be of
via etcetera@idecommedia.be
(Opgelet: nieuw mailadres)

AMBASSADEURS
Universiteit Antwerpen, KASK &
Conservatorium / School of Arts Gent,
GRIP, hetpaleis, Het TheaterFestival,
Kunstenfestivaldesarts, KU Leuven,
Kunstencentrum BUDA, c o r s o, theater
arsenaa, Damaged Goods, OpenDoek,
De Veerman, 30CC, Destelheide,
Martha!tentatief, DE HOE

PARTICIPANTEN
CAMPO, De Grote Post, Monty, DE
SINGEL, Kaaitheater, VIERNULVIER, KVS,
NTGent, Rosas, STUK, Theater Malpertuis,
Toneelhuis, Bosch Parade, Theater
Rotterdam, Mestizo Arts Platform, Cirque
Plus, Reiefestival, Dans in Brugge, De Munt

DRUK
Daddy Kate, Brussel. Etcetera wordt
gedrukt op ecologisch geproduceerd
papier met FSC-label. 

CONTACT
Theaterpublicaties vzw
Saintelettesquare 19,
1000 Brussel

floris@etcetera.be
charlotte@etcetera.be

www.etcetera.be
www.facebook.com/etceteramag
www.instagram.com/etcetera_mag

COPYRIGHT
De redactie heeft alle rechthebbenden
gecontacteerd om toelating te krijgen voor
het gebruikte materiaal. Mocht je menen
recht te hebben op materiaal dat in dit
nummer is gepubliceerd, kan je mailen
naar natalie.gielen@etcetera.be.

Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt
zonder voorafgaand akkoord van de uitgever.

ISSN 0774-2738

Met steun van de Vlaamse Overheid

 **vlaanderen folio**
vereniging vzw

Opgericht in 1982 door Hugo
De Greef en Johan Wambacq.

COVERBEELD
Three Times Left is Right, Studio Julian
Hetzel © Nurith Wagner-Strauss

**P. 6 PISCATOR, BRECHT EN FLEISSER:
EEN KLEINE GESCHIEDENIS VAN
HET THEATER TEGEN HET NAZISME**

Door Karel Vanhaesebrouck

In het interbellum zetten Erwin Piscator, Bertolt Brecht en Marieluise Fleisser het theater in als krachtig middel tegen eenheidsdenken. Nu het fascisme opnieuw op de loer ligt, is hun werk meer dan ooit aan herlezing toe.

**P. 14 WAAROM BESTAAT ER GEEN RECHTS
THEATER?**

Door Evelyne Coussens

Bestaat rechts theater en hoe ziet het eruit? Daarover iets formuleren is vandaag de dag, *excusez les mots*, een bescheten commissie. Toch vallen, op basis van een intuïtieve terreinverkenning, een aantal lijnen te trekken door het Vlaamse podiumveld.

**P. 22 HET CULTURBELEID VAN DE MEEST
LINKSE EN DE MEEST RECHTSE
VLAAMSE GEMEENTE GEFILEERD**

Door Wouter Hillaert

Zorgen stevige wissels in het gemeentebestuur voor radicale ingrepen in het lokale cultuuraanbod? Een vergelijking tussen Ninove en Mortsel relativeert de impact van partij-ideologie.

P. 32 BLUT UND BODEN OP DE BÜHNE

Door Jens Dewulf

Terwijl extreemrechts aan een angstaanjagende opmars bezig is, zet de halve Vlaamse theaterwereld fascisten op het toneel, zo lijkt het wel. Een analyse van de artistieke keuzes en blinde vlekken van al dat *Blut und Boden* op de vaderlandse Bühne.

P. 42 KLUCHTIG FASCISME

Door Georg Döcker

Met de tweede termijn van *troller-in-chief* Donald Trump is het beschaafde theater van de liberale democratie definitief ingestort. Hoe kun je het hedendaagse fascisme nog bekritisieren nu het de instrumenten van satire heeft gekaapt?

**P. 50 HOE DE TAAL VAN SILICON VALLEY
ONZE ARTISTIEKE PRAKTIJK IS
BINNENGESLOPEN**

Door Rodrigo Batista

Als consumentisme de enige denkbare ideologie wordt, wat betekent dat dan voor de kunsten? Kunnen kunstenaars zich onttrekken aan de taal van homologatie en commodificatie?

**P. 56 “UITEINDELIJK IS GELD DE ENIGE TAAL
DIE IEDEREEN VLOEIEND SPREEKT”**

Door Floris Baeke

Hoe vrij zijn de kunsten nog in een Europa waarin het beleid steeds meer naar rechts kantelt? Een debat met Wiener Festwochen-intendant Milo Rau, Braziliaans regisseur Christiane Jatahy en de ontslagen Slowaakse theaterdirecteur Matej Drlička.

**P. 66 VAN HET NON-FASCISTISCHE LICHAAM
TOT ANTIFASCISTISCHE ALLIANTIES**

Door Bojana Cvejić

Het klassieke fascisme leunde op het ideaal van een strak en onoverwinnelijk lichaam. De experimentele dans van de jaren 1970 zette daar contactimprovisatie tegenover. In *La Candidate Sans-Papiers* duikt deze 'non-fascistische' erfenis vandaag terug op.

**P. 76 NOTITIES OVER HOE POLITIEKE
SYSTEMEN IN ONS LICHAAM
VOORTLEVEN**

Door Sanja Mitrović

Terwijl studentenprotesten Belgrado opschudden, houdt theatermaker Sanja Mitrović vanuit Brussel een dagboek bij. Welke sporen hebben politieke systemen in haar eigen lichaam achtergelaten?

**P. 84 HOE CULTURELE CENSuur IN BERLIJN
SOLIDARITEIT DE KOP INDRUKT**

Door Dalia Maini

De veelgeprezen Berlijnse kunstscene wordt bedreigd door een nieuw cultureel mccarthyisme dat bureaucratische valstrikken spant tegen solidariteit met Palestina. Hoe houdt een scene stand onder druk van politieke inmenging en sluipende zelfcensuur?

HET NIEUWE FASCISTISCHE LICHAAM

Door Dagmar Herzog

Van de suggestieve affiches van de AfD tot de barbiepoppen van MAGA: hedendaags uiterst rechts is geobsedeerd door een specifiek lichaamsbeeld. Vanwaar komen dat 'sexy racisme' en die diepgewortelde afkeer van handicaps?



ENKEL ONLINE

MONDIALE FASCISMES

Door Cosmin Costinaş

Wereldwijd woekert er een politiek van wrok, van Washington tot New Delhi, van Moskou tot Johannesburg, van Rome tot Buenos Aires. Ondertussen dringt geruisloos een fascistische logica onze cultuur binnen via AI-bots, zuiveringsdiëten, K-beauty, ADHD-medicatie en yogaretraïtes. Hoe kan kunst die hedendaagse politieke en culturele fascismes weerstaan?



ENKEL ONLINE

De weerstaanbare opgang van het onvermijdelijke

Piscator, Brecht en Fleisser: een kleine geschiedenis
van het theater tegen het nazisme



Theater is doorheen zijn geschiedenis een krachtig middel geweest tegen eenheidsdenken. In de jaren 1920 en 30 zetten Erwin Piscator en Bertolt Brecht dat middel bewust in: hun theater moest en zou het publiek wakker schudden. Maar een van de meest ontluisterende röntgenfoto's van het sociale weefsel dat het nazisme mogelijk maakte, kwam van de vaak vergeten Marieluise Fleisser. In een tijd waarin het fascisme opnieuw op de loer ligt, is hun werk meer dan ooit aan herlezing toe, schrijft Karel Vanhaesebrouck.

Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berliner Ensemble © Barbara Braun / MuTphoto

In *Three Times Left Is Right* (2025) van Julian Hetzel speelt Josse De Pauw een linkse professor. Hij breekt zijn arm en moet in het gips. Gevolg: de linkse intellectueel is veroordeeld tot een permanente Hitlergroet. De Pauw probeert vervolgens het publiek te overhalen ook de arm op te steken, dan is ten minste iedereen gegeneerd. Dat publiek twijfelt, of voelt zich op zijn minst in een ongemakkelijke positie gemanoeuvreed. Het spelletje meespelen en die arme De Pauw zich wat minder eenzaam laten voelen, of toch principieel weigeren? Dat is dan de 'les': die laatste optie — niet meedoen — is er altijd, ook als 'men' zegt dat ze 'contrair', 'absurd' of 'roekeloos' is. Want dat is precies wat totalitaire ideologieën doen: in de geesten (en lichamen) van mensen kruipen om hen te laten geloven dat het narratief van de ideologie in kwestie de enige mogelijke werkelijkheid is. En dat alles wat buiten die orde bestaat, ongerijmd is.

Theater is altijd een krachtig middel tegen eenheidsdenken geweest. Dat heeft te maken met de essentie van het medium: copresentie, een moeilijk woord voor 'samen zijn'. Theater is een unieke kunstvorm omdat doen en kijken, productie en receptie, gelijktijdig plaatsvinden. Het is dus ook een moeilijk te controleren kunstvorm, want alles gebeurt in het hier en nu. De machthebber komt altijd te laat. Daarenboven heeft het theater een tweede krachtige verdedigingslinie: het is maar 'spel'. Zeker, het was maar om te spelen, maar ondertussen is diezelfde kijker alsnog geconfronteerd met een ander, schuin perspectief op de werkelijkheid.

Precies daarom is de macht steeds argwanend tegenover het theater. Theater knabbelt aan de hegemonie, maakt de natuurlijke stand der dingen minder natuurlijk. Tegelijkertijd maakt de macht ook gretig gebruik van het theater, want het theater kan omgesmeed worden tot spektakel: het wordt dan zo indrukwekkend dat elk perspectief op de sociale realiteit achter een mistgordijn van geruststellendheid verdwijnt. Totalitaire politieke stromingen beogen niet alleen de controle van de sociale en politieke realiteit, maar richten in de eerste plaats hun pijlen op de verbeelding: wanneer je die controleert, wordt jouw ideologie 'ideologieloos': ze is niet langer een mogelijk narratief, maar de enige mogelijke werkelijkheid.

In de jaren 1920 en 30, met de opgang van het nazisme, probeerden kunstenaars te wijzen op het gevaar van die allesomvattende ideologie. Theater moest een denkruimte worden: de toeschouwers dienden er, via het theater — de meest artificiële der kunstvormen — te leren de betrekkelijkheid van de sociale realiteit te onderkennen. Geïnspireerd door hun lectuur van Marx formuleerden de Duitse regisseurs Erwin Piscator (1893-1966) en Bertolt Brecht (1898-1956) hun theatertheorie, die ze vervolgens vertaalden in teksten en voorstellingen.

Historische parallellen trekken ("De jaren 1930 zijn terug!") is verleidelijk maar soms ook noodzakelijk. Zeker, de verschillen tussen de periode van de opkomst van het nationaalsozialisme en onze ontwrichte tijd zijn legio (de fordistische industrie als economisch model, het primaat van de natiestaat, de kolonisatie als tweede strijdtoneel), maar de parallellen vallen niet te ontkennen. In *Il fascismo eterno* (1995), in het Nederlands verschenen in *Hoe herken ik een fascist?*, somt Umberto Eco een aantal van die elementen op: de verheerlijking van het verleden, het primaat van het handelen, de creatie van een vijandbeeld, de homogenisering van identiteiten, het wantrouwen tegenover elke vorm van kritische reflectie. Het fascisme, aldus Eco, ligt altijd op de loer.



Fegfeuer in Ingolstadt, Susanne Kennedy © Julian Röder

HET POLITIEKE THEATER VAN ERWIN PISCATOR

Zonder Erwin Piscator geen Bertolt Brecht. Brecht maakt in het begin van zijn carrière even deel uit van Piscators productieteam en zal blijvend beïnvloed worden door diens ideeën. Piscator, die zijn ideeën samenbracht in *Das Politische Theater* (1929), werd sterk gevormd door zijn ervaringen als frontsoldaat tijdens de Eerste Wereldoorlog. Die ervaring bracht hem een diepgewortelde haat voor elke vorm van militarisme. Bovenal kwam hij tot het inzicht dat het burgerlijke kijkdoostheater met zijn vierde wand, historische kostuums en *would-be*-realistische decors niet de juiste manier was om de complexiteit en het geweld van zijn tijdsgewricht te tonen. Dat ‘droomtheater’ wiegt de kijker in slaap. Waarom de werkelijkheid imiteren als je de achterliggende mechanismes niet bevraagt? Sterker nog, volgens Piscator lag de burgerlijke vooruitgangsideologie zelf aan de oorsprong van deze conflicten. Vanuit die overtuiging verdedigde hij een revolutionair theater, waarin niet langer de individuele burger maar de massa de maatstaf vormt: “de neurasthenie van Hamlet wekt geen medelijden meer op bij een generatie van granaatwerpers—er is na deze slachting geen belangstelling meer voor de enkeling en zijn lijden—het gaat nu om de massa, die gevormd moet worden tot een eenheid om de heilstaat te stichten, waarin zulke razernij voorgoed onmogelijk zal zijn.”

Het burgerlijke kijkkasttoneel moet er daarom aan geloven. Het theater moet niet een illusoire wereld oproepen, maar het mechanisme van het theater zelf tonen. “De autonomie van het theatrale apparaat”, zo schrijft Piscator, moet in de plaats komen “van de ‘optische doos’ van het burgerlijke toneel”. Theater is de kunst van het heden die via een journalistieke, documentaire aanpak inzicht kan geven in dat heden. Het heeft als functie om de wereld leesbaar te maken door de structuren die de samenleving organiseren te

benoemen en te analyseren. Daarom volstaat het niet om, zoals in het naturalisme, de werkelijkheid louter te beschrijven; theater moet ook aanklagen om verandering mogelijk te maken. Geen inleving of empathie, maar afstand, analyse, inzicht.

Daarvoor ontwikkelt Piscator een dialectische dramaturgie: in plaats van een doorlopend verhaal presenteert hij een opeenvolging van scènes die naast elkaar worden geplaatst, waarbij de toeschouwer zelf verbanden moet leggen. Hij maakt gebruik van epische stemmen en vertellers (vergelijkbaar met Brecht), en van projecties waarin historische documenten tegenover elkaar worden gezet om contrasten en dissonanten te creëren, zoals een balzaal met champagne tegenover arbeiderskazernes, of een corpulente man met een gouden horloge tegenover luciferverkoopsters. Piscator brengt bovendien de massa zelf op de scène, waardoor deze acteur wordt van haar eigen geschiedenis.

“Theater is een unieke kunstvorm omdat
doen en kijken, productie en receptie,
gelijktijdig plaatsvinden. Het is dus ook
een moeilijk te controleren kunstvorm,
want alles gebeurt in het hier en nu.
De machthebber komt altijd te laat.”

Das Politische Theater is nog steeds een relevant boek. Het zijn aantekeningen van een echte praktijkdenker die rotsvast gelooft in het potentieel van theater als populaire kunstvorm. Het populaire is in Piscators termen het vermogen om, binnen een gemeenschap, om te gaan met het verschil en verzet zich daarom tegen uniformisering en hapklare consumptie. Het is een kunstvorm zonder privileges, zonder voorkennis, maar tegelijk een uitnodiging tot (zelf)reflectie en, steeds opnieuw, (zelf)spot. In dit tijdsgewricht, waarin de autobiografische confessie stilaan de (kleinburgerlijke) norm is geworden (het primaat van de eerste persoon enkelvoud), zijn bijvoorbeeld Piscators notities over ‘epische satire’ uitermate relevant. Satire laat immers toe het tegennatuurlijke van de macht bloot te leggen, in al zijn absurditeit: retoriek wordt gebrabbeld, heldhaftigheid ridiculueel gedrag, en de “goddelijke orde” een “asiel vol groteske gekken”.

HET EPISCHE THEATER VAN BRECHT

Wat bij Piscator eerder schetsmatige vignetten zijn wordt bij Brecht een ware theatertheorie. Uniek aan zijn theorie is dat ze, trouw aan haar marxistische beginselen, gegrond is in een wetenschappelijke (afstandelijke) analyse van de materialiteit van de historische realiteit. Niet de politieke boodschap primeert, maar de analyse. De grondidee is stevast dezelfde: het theater moet zijn eigen artificialiteit tonen opdat de kijker, eenmaal in de wereld *out there*, het geconstrueerde karakter van de eigen realiteit kan onderscheiden én benoemen. De onderdrukking van de ene klasse door de andere klasse is geen noodzakelijkheid, geen tragisch lot om te dragen (daarom heeft de burgerij de kerk nodig), maar een verklaarbaar en dus veranderbaar mechanisme. Pas als het contingente, niet-noodzakelijke karakter van de realiteit wordt onderkend, is de revolutie een optie.

De theoretische geschriften van Brecht zijn erg omvangrijk. In *Kleine organon voor het theater* (1948) beschrijft hij hoe de burgerij de wetenschap heeft ingezet om haar eigen vooruitgang te bewerkstelligen. De bezittende klasse domineert omdat ze de wetenschappelijke vooruitgang in haar exclusieve voordeel heeft gebruikt. Brecht wil dat kunstenaars die wetenschappelijke, afstandelijke blik van de bourgeoisie overnemen en inzetten om de burgerlijke dominantie te tonen. Die dominantie is immers geen noodzakelijkheid, maar historisch gedetermineerd. Het theater moet dus niet ‘universeel’ zijn, maar ‘relatief’, want wat in tijd en ruimte gesitueerd is, kan geen eeuwigheid pretenderen. Het burgerlijke theater, met zijn ‘inleving’ en ‘illusie’, wiegt de kijker in slaap, omdat het er ‘natuurlijk’ uitziet en dus ook de werkelijkheid een aura van ‘natuurlijkheid’ geeft. De brechtiaanse vervreemding wil niet alleen het theater ‘vreemd’ maken, maar ook de realiteit zelf.

“In Brechts *Arturo Ui* wordt het fascisme een kleptocratie, aangedreven door hebzucht en cynisme. Ui/Hitler is geen charismatische volksman, geen ideoloog of staatsman, maar een kruimeldief en tafelschuimer.”

In zijn esthetica komen Brechts analyse van het fascisme en van het burgerlijke kapitalisme samen (bij de marxist Brecht zijn ‘burger’ en ‘kapitalist’ synoniemen: zij bezitten de productieinfrastructuur). Beiden hebben elkaar nodig, voeden elkaar en maken elkaar groot. Het fascisme was dus geen ‘bruine’ golf die uit het niets kwam, maar werd mee mogelijk gemaakt door het krenterige eigenbelang van de bezittende klasse.

Precies daarover gaat *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, een satirische historie die Brecht schreef in 1942 in ballingschap in Finland. Het stuk, dat pas in 1958 gepubliceerd werd, werd beroemd in de regie van Heiner Müller, met Martin Wuttke in de titelrol. De didactische inzet van het stuk zit al in de titel: dat Hitler aan de macht kwam was geen historische noodzakelijkheid, maar een te verklaren en dus te voorkomen gebeurtenis, en dus ‘weerstaanbaar’ in plaats van onweerstaanbaar. Brecht zelf noemt zijn stuk “een poging de opmars van Hitler uit te leggen aan de kapitalistische wereld door die te verplaatsen naar een milieu dat voor diezelfde wereld vertrouwd is”. Of anders geformuleerd: Brecht legt het nazisme aan kapitalisten uit via het kapitalisme.

Arturo Ui is uiteraard Hitler en ook alle andere personages komen overeen met concrete historische figuren: Röhm, Von Hindenburg, Göring, Goebbels enzovoort. Ui is geen staatsman maar een bendeleider, een kleptomaan aan het hoofd van een bende *rogues*. Brecht verplaatst de opkomst van Ui naar het gangstermilieu in Chicago, naar de wereld van de bloemkoolhandel (het fascisme als windhandel), steeds losjes gebaseerd op historische feiten. Alles passeert de revue: de Rijksdagbrand en het daaropvolgende proces, de Nacht van de lange Messen met de moord op Ernst Röhm, de moord op de Oostenrijkse kanselier Dollfuss, de Anschluss enzovoort. Tegelijk refereert Brecht expliciet aan de grote usurpatoren van Shakespeare: Richard III en Macbeth. Ook de lijkrede van Marcus Antonius uit *Julius Caesar* duikt in de tekst op: Ui wil immers een beter redenaar worden en gaat daarvoor bij een acteur te rade. Brecht laat zich voor het plechtstatige metrum



inspireren door Duitse vertalingen van Shakespeare, niet als pastiche, maar als grotesk effect: een immense kloof gaapt tussen de grandeur die de gangsters zichzelf aanmeten en het platvloerse geweld van hun daden en ideeën.

In *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* wordt het fascisme een kleptocratie, aangedreven door hebzucht en cynisme. Ui/Hitler is geen charismatische volksmenner, geen ideoloog of staatsman, maar een kruimeldief en tafelschuimer, geen baarlijke duivel, maar hoogstens een opportunistische strateeg die de zucht naar geld van anderen uitbuit. Het psychodrama van de geschiedenis interesseert Brecht niet, wel de onderliggende mechanismen.

Voortdurend slaat Brecht op dezelfde nagel. *Furcht und Elend des Dritten Reichs*, dat hij tussen 1935 en 1938 samen met Margarete Steffin schreef, schetst hoe onder het nazisme wantrouwen, controle en paranoia de primaire sociale relaties worden. Het is die nagel die Brechts teksten verontrustend actueel maakt. Hitler was géén geïsoleerd fenomeen. Zijn opkomst werd gefaciliteerd door de bezittende klassen van de toenmalige Weimarrepubliek. De Franse historicus Johann Chapoutot beschreef dat mechanisme in *Les irresponsables* (2025) aan de hand van historische bronnen. Het hitlerisme was het gevolg van een *beslissing* tot collaboratie. De traditionele (zaken)elites — of ze nu conservatief, liberaal of nationalistisch van snit waren — zagen hun electorale dominantie tanen en zochten en vonden een nieuwe alliantie in het nazisme, in de hoop zo de sociale transformatie te controleren. Hitler is groot geworden uit opportunisme, niet om ideologische redenen. Zijn machtsovername werd mogelijk gemaakt door strategische keuzes gericht op het machtsbehoud van de zakenelite, maar ook door kleinburgerlijke bekrompenheid.

De scherpste analyse van het opkomende nazisme kwam echter van een vrouw: Marieluise Fleisser (1901-1974). Met haar ‘volkskomedie’ *Fegefeuer in Ingolstadt* (geschreven in 1924, oeropvoering in 1926) scalpeert ze de kleinburger die met dichtgeknepen billen maar vooral uit conformistisch eigenbelang de voedingsbodem van het hitlerisme zal zijn. Bij Brecht neemt het demonstratieve didactisme soms de overhand. Fleissers mensbeeld is groter, grimmiger en daardoor des te pregnanter.

“*Fegefeuer in Ingolstadt* is zonder meer een profetisch werk: het legt, een kleine tien jaar voor Hitler definitief de macht grijpt, haarfijn bloot hoe angst, volgzzaamheid en kuddegedrag de poort openen voor het mateloze geweld van het nazisme.”

Fleisser werd geboren in 1902 in Ingolstadt, een provinciestadje in Beieren. Ze schrijft haar eerste stuk in München waar ze is neergestreken voor haar studies. In 1926, het jaar waarin *Fegefeuer* in Berlijn in première gaat, ontmoet ze Brecht. Ze heeft een mateloze bewondering voor zijn artistieke talent, maar voelt ook aan dat zijn aanwezigheid verstikkend werkt. In *Avant-garde* (1963), haar memoires in de derde persoon, rekent Fleisser af met Brechts invasieve aanwezigheid. Die stimuleert haar om haar studie stop te zetten en haar tweede stuk, *Pioniere in Ingolstadt*, te schrijven. Brecht neemt de regie voor zijn rekening en veroorzaakt een schandaal door een al te expliciete ontmaagding op scène. Mede onder dwang van haar vader, die niet opgezet is met Brechts suggestie om een punt achter haar studie te zetten, trekt ze terug naar haar geboortestad om er te trouwen met een voormalige zwemmer die ondertussen een tabakswinkel openhoudt. Daarmee keert ze terug naar het bekrompen provincialisme dat Hitler mee aan de macht zal brengen. Pas in de jaren 1960 zullen artiesten als Sperr, Kroetz en Fassbinder Fleissers werk opnieuw onder de aandacht brengen.

Fegefeuer in Ingolstadt is zonder twijfel een van de scherpste röntgenfoto's van de sociale dynamiek die tot het nazisme leidde. Fleisser noemde het zelf een stuk over de wet van de kudde en over zij die er met geweld uit worden verstoten. Ze schreef het voor de ontmoeting met Bertolt Brecht, vrij van zijn invloed, en zonder de didactische of politieke rigueur die zijn werk kenmerkt — haar schrijftuur is hier weerbarstiger, ja misschien zelfs moderner. *Fegefeuer* leunt, met zijn staccato opeenvolging van groteske, verontrustende tableaux, dichter aan bij cinema dan bij didactisch theater.

Fegefeuer volgt een groep jongeren die elkaar naar het leven staan. Olga verwacht een kind van Pepp, die haar negeert en verliefd is op Hermine. De misvormde Rölle, die weet dat Olga geprobeerd heeft een abortus uit te voeren bij een “*Engelmacherin*”, ziet daarin zijn kans schoon, wat dan weer de jaloezie opwekt van Clementine, de zus van Olga. In deze wereld bestrijden de personages vernedering met vernedering; elke verhouding is geperverteerd, elke relatie wordt gekenmerkt door afpersing en geweld. Alle personages ontberen een ethisch kompas. Ze zitten gevangen in een verstikkende seksuele, sociale en religieuze moraal, die zich steeds opnieuw in geweld vertaalt. Religie biedt geen

antwoord maar perverteert de geesten en ideeën: de biecht is een chantagemiddel en de priester predikt moraliteit, maar misbruikt zijn macht. En de inwoners verlangen naar een verlosser die hen uit hun eigen betekenisloosheid kan halen. Rölle denkt die rol te kunnen spelen, maar bekoopt zijn godsdienstfurie met geweld.

Afwijzing van de ander vormt de primaire sociale relatie, lafheid en conformisme zijn de basishouding van de kleinburger. *Fegefeuer* schetst een gitzwart portret van de donkere, verstikkende idylle van de provinciestad: een kleine stad als een huis clos, zonder lucht, waar het geweld van de gehoorzaamheid alles doordringt. Die kleinheid, zo laat Fleisser zien zonder het te benoemen, fungeerde als de humus van het nazisme. De inwoners van Ingolstadt lijden aan een soort myopie: hun kleinheid is hun enige realiteit. De personages zijn kleinburgers die hun zelfrespect verloren hebben ("Ik heb nooit het recht te weten wie ik ben", zegt Olga in het stuk) en dat gebrek vertalen ze in geweld; hun gehoorzaamheid leidt tot perversie van de afgrondelijkste soort. Het stuk wordt zo een portret van een kleine stad die gevangenzit tussen haar fantasmatische, bucolische biedermeier-verleden en haar fascistische toekomst—vandaar: "vagevuur", niet meer daar en nog niet elders.

De gitzwarte komedie van Fleisser is misschien wel een van de scherpste ontledingen van de dictatuur van het conformisme uit de moderne theatergeschiedenis. *Fegefeuer in Ingolstadt* is zonder meer een profetisch werk: het legt, een kleine tien jaar voor Hitler definitief de macht grijpt, haarfijn bloot hoe angst, volgzaamheid en kuddegedrag de poort openen voor het mateloze geweld van het nazisme. Fleisser toont tot wat voor permanente nachtmerrie gehoorzaamheid leidt. We zijn gewaarschuwd. En dat reeds een eeuw lang. Niks is onvermijdelijk.

Karel Vanhaesebrouck is auteur en dramaturg, en doceert over theater en cultuur aan de ULB en het RITCS.

S.M.A.K.

21.Sep.26 7.Nov.26

Ricochet Days



© Laura Van Severen

Meg Stuart

Check the public programme at www.smak.be

SMK Beelden Museum Beffus Willems Van der Maas Christies Hecox Duvel De Standaard ELIAS HECOX

Waarom bestaat er geen rechts theater? *

*Of is al ons theater rechts?

Bestaat rechts theater en hoe ziet het eruit, vraagt Evelyn Coussens zich in dit essay af. Daarover iets formuleren is vandaag de dag, *excusez les mots*, een bescheten commissie. Vroeger was alles beter, toen de begrippen die de wereld definieerden nog voor iedereen helder waren. (Spreekt de rechtse rakker.) Vandaag zijn dezelfde definities rekbaar als kauwgum, plakken ze eindeloos aan je vingers. Toch vallen, op basis van een intuïtieve terreinverkenning, misschien een aantal lijnen te trekken door het Vlaamse podiumveld. Zonder waarheidsclaim, dat spreekt. (Zegt de linkse postmodernist.)



Groenten uit Balen, één zee & Stany Crets © Luk Monsaert

Serius nu: de *ware* wereld bestaat natuurlijk niet, er is alleen de manier waarop de wereld wordt ervaren in het perspectief van mensen die, individueel en collectief, een bepaalde tijdgeest ondergaan en die versimpelen tot een behapbaar, geruststellend beeld. Ik groeide op in de jaren 1980 en ook in mijn hoofd zit een helder en schematisch overzicht van wat in die tijd politiek rechts was, en wat links. Dus zeg ik: in het Vlaanderen van de jaren 1980 besloeg rechts alles ter rechterzijde van de christendemocratie. De facto: de PVV (Partij voor Vrijheid en Vooruitgang) — voorloper van Open Vld/Anders, niet te verwarren met het Nederlandse Wilders-vehikel — want het Vlaams Blok was er nog niet. En o ja, dat kleine partijtje, de Volksunie, dat vanuit een heel andere hoek binnenkwam: de rehabilitatie van de Vlaamsgezinden die zich tijdens de Tweede Wereldoorlog tot collaboratie met de nazibezetter hadden laten verleiden, met het verzelfstandigen van Vlaanderen als staat(je) als droom.

SOULCRAFT VS. STATECRAFT

Het illustreert meteen twee verschillende aanvieligroutes voor het begrip ‘rechts’: een route die ik ‘vorm’ zou noemen, en eentje ‘inhoud’. In de economisch georiënteerde rechtse stromingen wordt gezocht naar een gepaste vorm (het liberalisme) waarbinnen de burger zelf ‘het goede leven’ vorm kan geven. In de nationalistisch gedreven vorm krijgt dat goede leven een duidelijke ideologische invulling, op basis van een gemeenschappelijke identiteit. In een verhelderend artikel in *De Groene Amsterdammer* noemde politiek filosoof Alexander Lefebvre (2025) dit respectievelijk “statecraft” en “soulcraft”. Communisme en fascisme waren extreme pogingen om inhoud te scheppen, waarbij de staat haar geweldsmonopolie maximaal aanwendde om burgers in de juiste rol te dwingen. Daartegenover lijken de liberale democratieën brave regisseurs. Ze scheppen louter speelkaders, onthouden zich van ideologische dwang, maar zoals iedereen in de theaterwereld weet: vorm is inhoud, toch?

De (partij)politieke categorieën zijn natuurlijk maar een nauwe invulling van een veel breder betekenisveld rond ‘links’ en ‘rechts’. Ze worden gekruist en doorkruist door allerlei andere begrippen: progressief en conservatief, nationalistisch en globalistisch, vooruitgangsdelen en doemdenken. Op die manier nestelen ze zich ook tot ver buiten het stembokje in het dagelijkse leven. Burgers positioneren zichzelf ergens op de as tussen links en rechts en leven daarnaar — de begrippen maken deel uit van de ‘habitus’, zoals socioloog Pierre Bourdieu die in de jaren 1960 definieerde. Links, dat betekent: sociaal, progressief, solidair, ecologisch, geëngageerd, optimistisch, feministisch, globalistisch, gericht op rechtvaardigheid en gelijkwaardigheid. Rechts is conservatief, voorzichtig, traditioneel, individueel, klassiek, pessimistisch, gericht op veiligheid en (financiële) stabiliteit. Bij het begrip ‘gemeenschapsvormend’ aarzel ik. Ik denk aan de vele participatieve podiumpraktijken die zo duidelijk mikken op verbinding tussen diverse groepen. Tegelijkertijd claimen bij uitstek extreemrechtse partijen dat gemeenschapsvormend discours, waarbij het er maar om draait wie ‘binnen’ of ‘buiten’ de groep valt, natuurlijk. Deze partijen trekken die scheidslijn trouwens op dezelfde vanzelfsprekende manier waarop in dit artikel een ‘wij’ wordt gedefinieerd, bestaande uit mezelf als auteur plus wellicht honderd procent van de lezers, sprekend vanuit de ‘linkse’ habitus. Goed om dit in het achterhoofd te houden.

Versimpelingen dus, in politiek en in leven, maar de laatste decennia hebben we het steeds moeilijker om deze reducties vol te houden. Mijn uitgangspunt luidde eigenlijk: ondanks het feit dat de benaderingen van een begrip als ‘rechts’ uiteenlopend kunnen zijn, leeft er bij ‘ons’ toch intuïtief een vrij helder beeld van wat ‘rechts’ is (en dus ook: van wat rechts theater is). Alleen weet ik niet of dat simpele ‘weten’ van pakweg tien jaar geleden nog wel geldt. De versnelling van het individualiseringsproces in het Globale Noorden (door democratisering van het onderwijs, consumentisme-op-maat en *selfshaping* via nieuwe technologieën) heeft ervoor gezorgd dat mensen hun eigen lifestyle vormgeven en daarvoor uit heel verschillende ideologieën en categorieën plukken. Wat moeten we denken van rechtse yogamoeders of fietsfascisten? Van klimaatontkenners die in de voedselhulp werken of gewelddadige uitwassen van de antiracismebeweging? Van xenofobe dierenliefhebbers? Of, *begot*, van rechts theater?

“Wat moeten we denken van rechtse yogamoeders of fietsfascisten? Van klimaatontkenners die in de voedselhulp werken of gewelddadige uitwassen van de antiracismebeweging?”

RECHTSE INHOUDEN

Het vervelende aan de vraag hoe rechts theater er zou kunnen uitzien is dat die vraag onlosmakelijk samenhangt met een tweede semantische kwestie, namelijk wat theater is of hoe ‘we’ kunst en kunstenaars definiëren. Vandaag. Want strikt genomen is het bijzonder makkelijk om historische voorbeelden te noemen van rechts theater: bij ons liet toneelauteur en collaborerende pater Cyriel Verschaeve eind de jaren 1930 wel wat pareltjes uit zijn pen vloeien (*Elijah* uit 1936 en *Jezus* uit 1939), maar ook in Duitsland en in Italië werd theater volop ingezet om aan *soulcraft* te doen—wie inzicht wil in het Vlaamse theaterbedrijf en de bedrijvigheid in die fascistische tijden, leze de vermakelijke roman *De draaischijf* van Tom Lanoye. Alleen noemen we deze toneelstukken geen kunst, maar propaganda—en daarmee zuiveren we het theater alvast preventief van zijn ergste ideologische smetten.

Een kleiner maar even betekenisvol voorbeeld, dichterbij in de tijd: toen theaterregisseur Stijn Brouns in 2024 op de verkiezingslijst van Vlaams Belang ging staan en hevig tekeerging tegen de ‘woke’ cultuursector, maakten we ons er makkelijk van af met de gedachte dat Brouns geen ‘echte’ regisseur en kunstenaar was. Is het omdat Brouns geen diploma heeft van een officieel erkende kunstopleiding, maar autodidact is—een argument dat we bij zij-instromers van andere ideologische signatuur niet gauw zouden gebruiken? Om maar te zeggen: zo bang zijn we blijkbaar voor de smet van rechts, dat we alvast semantisch onze rangen zuiveren.

Tegelijkertijd roept deze semantische operatie een nieuwe vraag op: diskwalificeren we theater alleen als ‘rechts’ wanneer zijn makers of inhoudelijke boodschap (te) rechts zijn, zoals in voorliggende gevallen? Of kunnen we breder kijken naar ‘rechtse’ artistieke vormen, ‘rechtse’ organisatievormen of zelfs ‘rechtse’ effecten?



Voer voor zo meteen. Laten we eerst nog snel eens het professionele podiumlandschap afspelen naar ‘rechtse’ makers met ‘rechtse’ boodschappen — goed wetende dat we ons daarmee op glad ijs begeven. De oogst is mager. Ja, je zou Ivo Van Hoves encenering van Ayn Rands *The Fountainhead* (2014, bij ITA) ‘rechts’ kunnen noemen, omdat ze de ideologische lading van de roman (een lofzang op het liberale individualisme) ongewijzigd laat. Vervolgens komen we snel uit bij de controverses rond vooral Nederlandse cabaretiers als Youp van ’t Hek, Theo Maassen en Hans Teeuwen, wier populaire transgressieve humor uit de jaren 1990 sinds de jaren 2000 en 2010 sterk onder vuur kwam te liggen. Hun strategie — het uitspelen van negatieve stereotypen — werd, zo schrijft Dick Zijp (2023) in *De Groene Amsterdammer*, ingehaald door de realiteit: wanneer politici die stereotypen over minderheidsgroepen gaan herhalen en gebruiken, wisselt de humor van kamp. Ze bevestigt de macht, in plaats van haar uit te dagen. In het nauw gedreven door de toenemende kritiek op hun seksistische en racistische grappen zijn hun shows volgens Zijp ook defensiever geworden: ze thematiseren vandaag vaak expliciet het recht op het maken van ‘harde grappen’. Maassen maakte met *Situatie gewijzigd* (2019) een show over de vraag of hij als witte, heteroseksuele man sowieso ‘dader’ is. Het doet denken aan *De hoogste berg* van de Vlaamse acteur Robrecht Vanden Thoren, een cabaretsolo waarin hij op een gegeven moment in een datingcontext ditzelfde gegeven onderzoekt, type: ‘een man kan ook niks meer goed doen vandaag’. In Vlaanderen is de komiek Urbanus in shows als *Bis bis bis* (2022) een openlijke criticaster van de ‘linkse’ wokecultuur, net als toneelauteur Guido Van Meir in *Cornelius en de aliens* (2024), een generatiekomedie waarin boomers en millennials tegenover elkaar komen te staan. Het ironiseren of ‘bevragen’ van dit ‘woke’ gedachtegoed doet in deze shows nogal vaak aan als een slap afleidingsmechanisme om toch die ene, ‘rechtse’ grap te kunnen maken.



Powerplay, Valentijn Dhaenens © Adel Setta

RECHTSE VORMEN

Al bij al lijkt het erop dat er binnen de professionele Vlaamse theatersector een afwezigheid is—al dan niet door het onuitgesproken culturele veto, sommigen zullen het cancelcultuur noemen—van ideologisch ‘rechtse’ makers en inhoud. Maar hoe zit het met de ‘vormen’? Wat is een ‘rechtse’ theatervorm? Op het gevaar af in een syllogisme te vervallen (“Ik pas in mijn schoenen, mijn schoenen passen in een koffer, ik pas in mijn koffer”) valt misschien te redeneren: als woorden als ‘traditioneel’ of ‘klassiek’ tot de ‘rechtse’ woordenwolk behoren, dan is theater dat zich van deze vormen bedient ‘rechts’. Ai, dit is méér dan glad ijs, het brengt alle gezelschappen of regisseurs die pakweg van een *well-made play* houden onder in het rechtse kamp. Denk: de producties van niet-gesubsidieerde organisaties als één zee van Stany Crets (ensceneringen van *Thuis*, *Groenten uit Balen*) maar bijvoorbeeld ook nogal wat voorstellingen van Stijn Devillés Het nieuwstedelijk, vertelvoorstellingen van Het Kwartier of toneel- en bewerkingswerk van Tom Lanoye. Tom Lanoye rechts? Neen, dit slaat nergens op.

En toch. Vorm is niet onschuldig, vorm is niet slechts het omhulsel van de overtuiging die in de inhoud zit verscholen. Het schept mee die overtuiging—net zoals Lefebvres *statecraft* niet zo ‘neutraal’ is als het lijkt. Waarbij altijd de vraag blijft of het überhaupt mogelijk is om progressieve inhoud in traditionele vormen te gieten. Zo is er de zelfverklaard ‘feministische’ inslag van Susanne Kennedy’s opera *Parsifal* (2025), waarbij sleutelpersoonage Kundry, muurvast in de partituur, de hele eerste akte de mond wordt gesnoerd. Of het recente *Powerplay* (2025) bij KVS, waarin regisseur Valentijn Dhaenens oprecht vragen wil stellen over ongelijke machtsverhoudingen binnen de theatersector, maar die door een theatraal ‘traditionele’ rolverdeling eigenlijk gewoon representeert. Of, jawel, Tom Lanoyes *Wie is bang* (2019), een remake van *Who’s Afraid of Virginia Woolf*, waarbij een uitgesproken dekoloniserende insteek van het verhaal platgedrukt wordt in de onveranderde verhaalstructuren uit Albees klassieker.

Toch blijkt het, door onze hedendaagse obsessie met inhoud, bij het nadenken over vormen veel moeilijker om termen als ‘links’ of ‘rechts’ toe te passen. Eerder gaat het om ‘herkenbaarheid’, ‘houvast’ of ‘kijkgemak’. Waarbij zelfs schokkende verhalen betoegeld blijven door de veilige kaders van traditionele storytelling. En het publiek daardoor impliceert de boodschap krijgt: *hier zijt ge veilig*.

“Toen theaterregisseur Stijn Brouns in 2024 op de lijst van Vlaams Belang ging staan, maakten we ons er makkelijk van af met de gedachte dat Brouns geen ‘echte’ regisseur en kunstenaar was.”

RECHTSE VERWACHTINGEN

Toen ik de Nederlandse theatermaker Dries Verhoeven recent interviewde voor *De Lage Landen* (2026), formuleerde hij het zo: “Ik ga niet naar een kunstinstelling om me veilig te voelen. Ik wil dat ik op scherp word gezet. Ik word altijd blij van kunstwerken die niet geruststellen, maar ons juist doodsbang maken.” Het brengt ons bij een verschuiving van de focus op wat theater zegt of betoogt naar de vraag wat theater doet of veroorzaakt. En daarmee samengaan: de vraag wat een toeschouwer verwacht. Kritische reflectie of een avondje vertier? De geruststelling dat alles bij het oude blijft of het ongemakkelijke gevoel dat de wereld op haar grondvesten daverd? Kunst, zo zegt het hedendaagse, modernistische verwachtingskader, is spannend, laat ons wereldbeeld verschuiven, confronteert ons met het ongekende. Dat de kunst—en theaterwereld—‘links’ is, knoopt aan bij dit progressieve perspectief waarin het ‘oude’ minder aantrekkelijk is dan een nieuwe, andere toekomst. Het doorbreken van de status quo gaat voor op de eerder ‘rechtse’ bevestiging dat de maatschappij prima is zoals ze is (of, in nostalgische stromingen: was).

Als theater de kunst van de verbeelding is, dan is het zo bijna uit eigen aard dat ze zich de toekomst *anders* verbeeldt—en dat gaat gepaard met het nodige ongemak. Ongemak ervaart een toeschouwer pas écht wanneer niet alleen de inhoud, maar ook de vormtaal de vertrouwde paden verlaat. Vandaar dat de grillige, soms beangstigende voorstellingen van pakweg Kim Noble, Katy Baird of Cherish Menzo pas waarlijk de status quo doorbreken. Hoe moeten we met de verhalen, de lichamen, de agressie van deze ‘anderen’ omgaan? Eerder dan progressief of conservatief zijn deze podiummakers transgressief: ze laten ons buiten de grenzen denken van wat we kennen, confronteren ons met de onmaat, zoals socioloog Pascal Gielen (2014) het noemt. Die moedige representatie van de onmaat, niet als voorwerp van ironie of als freak, maar als legitieme aanwezigheid binnen onze samenleving, is wat deze praktijken ‘progressief’ maakt. Verhoevens gedachtegang valt in die zin misschien als volgt te lezen: elke theatervoorstelling die ons niet openbreekt, die ons perspectief niet opschudt maar ons onveranderd naar onze knusse huizen laat gaan, is een rechtse theatervoorstelling.

Bijgedachte: fascinerend bij het onderzoek naar de verwachting van de toeschouwer is de relatie tussen geld en cultureel conservatisme. Neem opera: hoe meer geld er omgaat (bij een organisatie en bij een kapitaalcrachtig publiek), hoe hoger de inzet, hoe krampachtiger

het verlangen om een bepaalde status quo te bewaren. Status betekent hier ook: maatschappelijke status, het etaleren van maatschappelijk succes, los van de artistieke kwaliteit die daarvoor de achtergrond vormt—de operavoorstelling vormt het decor voor de eigenlijke performance. Zo is het tenminste in de meeste operahuizen ter wereld—ik durf met een zweem chauvinisme te beweren dat de opera in Vlaanderen ferme pogingen doet om aan deze conservatieve kaders te morrelen. *SANCTA* van Florentina Holzinger, niet alleen inhoudelijk maar ook vormelijk echt wereldschokkend, is zo'n gedurfde en radicale zet dat de hoop gloort dat er ooit zo iets als een 'linkse' opera mogelijk is.

RECHTSE ORGANISATIES

Een laatste gedachte betreft niet de zoektocht naar artistiek, maar naar organisatorisch 'rechts'. Want zoals de vorm de inhoud bepaalt als een nauwsluitende jas, zo bepalen de organisatiekaders vorm én inhoud—die sector neemt, op enkele vrijgevochten uitzonderingen na, precies de vorm aan van het bestel waarbinnen hij functioneert. Over de aard van dat bestel hoeven we niet lang na te denken. Het is rechts, niet op de *soulcraft*-manier (cultuurbeleid dient zich tot nader order nog steeds formeel te onthouden van ideologisch-inhoudelijke inmenging), maar des te meer op de *statecraft*-manier. Op papier heeft elk gezelschap de vrijheid zich te organiseren zoals het wil, maar in de realiteit domineren de neoliberale principes van competitie, concurrentie, excellentie. De kunstenaar-ondernemer moet zichzelf in de markt zetten—er wordt in die context vanuit economisch-rechtse hoek nogal vaak verwezen naar een Peter Paul Rubens, uitstekend zakenman en toch geen kleine kunstenaar.



Bis bis bis, Urbanus © Maarten Geukens

Vandaag, in gesubsidieerde tijden, zijn de meeste gezelschappen historisch gezien vzw's, gericht op het faciliteren van zo'n gezaghebbende 'geniale' kunstenaar.

“Het is een deprimerende gedachte dat in wezen al ons gesubsidieerde theater rechts is, want ontsproten aan de schoot van neoliberale, neokoloniale, patriarchale organisatievormen.”

Het leidt tot de deprimerende gedachte dat in wezen al ons gesubsidieerde theater rechts is, want ontsproten aan de schoot van neoliberale, neokoloniale, patriarchale organisatievormen. Er worden in de podiumsector veel inspanningen gedaan om te evolueren naar meer horizontale en inclusieve systemen, maar die organisaties zijn zelf weer nauw omsloten door maatschappelijke en politieke kaders en door mondiale systemen die vragen om efficiëntie en rendement. We lijken onszelf maar niet 'links' georganiseerd te krijgen—opnieuw op enkele uitzonderingen na, die experimenteren met collectieven en coöperatieven.

Alle begrip, het is vandaag de dag vechten op vele fronten. Maar zolang de podiumsector zich neerlegt bij het bestaan van deze rechts-organisatorische mal en achter de schermen blijft werken vanuit fundamenteel kapitalistische systemen, moet hij misschien voor de schermen wat minder hoog van de toren blazen. Dat de sector in zijn voorstellingen vooral het linkse gedachtegoed uitdraagt, volstaat nog niet om zich als progressieve wereldverbeteraar op de borst te kloppen.

Evelyne Coussens is freelance cultuurjournalist voor *De Morgen* en verschillende cultuurmedia, waaronder *Ons Erfdeel*, *rekto:verso* en *Staalkaart*. Ze is lid van de grote redactie van *Etcetera*.

BIBLIOGRAFIE

- Coussens, E. (8 mei 2026). Miet Warlop en Dries Verhoeven op de Biennale van Venetië: 'Je mag niet ingekapseld geraken'. *De Lage Landen*. <https://www.de-lage-landen.com/article/miet-warlop-en-dries-verhoeven-op-de-biennale-van-venetie-je-mag-niet-ingekapseld-geraken/>
- Elkhuizen, S., Gielen, P., Van den Hoogen, Q., Lijster, T., & Otte, H. (2014). *De waarde van cultuur*. Departement Cultuur, Jeugd en Media. <https://www.vlaanderen.be/publicaties/de-waarde-van-cultuur>
- Lefebvre, A. (17 december 2025). 'De staat als ontwerper van de ziel'. *De Groene Amsterdammer*. <https://www.groene.nl/artikel/de-staat-als-ontwerper-van-de-ziel>
- Zijp, D. (26 april 2023). Uit het verkeerde keelgat. *De Groene Amsterdammer*. <https://www.groene.nl/artikel/uit-het-verkeerde-keelgat>

De kerk in het midden

●
Het cultuurbeleid van de meest linkse en
de meest rechtse Vlaamse gemeente gefileerd

Zorgen stevige wissels in het gemeentebestuur voor radicale ingrepen in het lokale cultuuraanbod? Een vergelijking tussen Ninove en Mortsel relateert de impact van partij-ideologie. Sinds 2025 worden deze twee gemeenten geleid door de enige radicaal-rechtse en de enige groene burgemeester in Vlaanderen, maar in de culturele feiten blijkt dat politieke kleurverschil toch vooral symbolisch, constateert [Wouter Hillaert](#). Relevanter is waarin ze juist erg op elkaar lijken: de grijze zakelijkheid waarmee ze achter de schermen hun krappe winkel moeten managen.



Zullen we beginnen met een *quizke*? Welke van de zes onderstaande culturele plannen komen uit het bestuursakkoord 2025-2030 van Mortsel, welke uit Ninove? Tip: elke gemeente krijgt er drie.

1. Kunstenaars moeten kunnen rekenen op de nodige ondersteuning van de stad, met bijzondere aandacht voor jonge beloftevolle kunstenaars
2. We blijven carnaval en onze unieke stoet ondersteunen als een van de belangrijkste evenementen in onze gemeente
3. We nemen de organisatie van de vieringen (11 november, 11 juli, 21 juli...) onder de loep en sturen die bij waar nodig
4. Vanuit de bibliotheek bouwen we een extra muros dienstverlening uit met specifieke aandacht voor ouderen en zieken
5. Het cultuurcentrum zal zich blijven inspannen om een kwaliteitsvolle, evenwichtige en toegankelijke programmering samen te stellen
6. We bekijken of er onder bewoners, wijken en verenigingen interesse is om een reus te maken en een eigen reuzenstoet te organiseren

Deze oefening zegt niet alleen iets over de brede waaier die onder lokaal cultuurbeleid valt, maar ook over onze ingebakken denkbeelden rond links en rechts. Daarbij valt 'rechts' gemakshalve samen met alles waar we in de kunsten niet vóór zijn: een volks, conservatief, nationalistisch, anti-elitair en/of markteconomisch denken rond cultuur, dat we in het geval van radicaal-rechts weleens simpel samenvatten als 'kunstaat'.

Daar hebben we niet veel voor nodig, zo bleek in maart 2025 opnieuw na een opvallende quote van Ninoofs cultuurschepen Werner Somers (Forza Ninove) in *Gazet van Antwerpen* over het aankoopbeleid van de lokale bib: "Als blijkt dat daar vooral boeken tussen zitten van EPO, of boeken die pedofilie of geweld verheerlijken, ga ik ingrijpen." Met die uitspraak riep hij een storm van protest over zich af, tot zelfs een creatieve betoging aan het Ninoofse stadhuis toe. Cultuursensuur! Boekverbranding! Latent nazisme! Niemand die achteraf nog aandacht schonk aan Somers' rechtzetting onder het bewuste GvA-artikel, waarin hij stelde dat zijn woorden moedwillig waren verdraaid. "Ik heb nooit gezegd dat ik met een rode pen door boekenlijsten zal gaan, laat staan dat daar niets griezeligs aan zou zijn. Er wordt niet aan censuur gedaan, er zal louter over gewaakt worden dat boeken van alle strekkingen beschikbaar zijn. Daar zou ik weleens een steekproef naar laten uitvoeren."

Mijn eigen bronnen in Ninove bevestigen dat er inderdaad geen sprake is van politieke interventie in de collectie. In de praktijk is het aloude aankoopbeleid van de bibliotheek gewoon voortgezet: een vaste onafhankelijke contractant bezorgt wekelijks een lijst met alle nieuw verschenen boeken aan de bibliotheek, die ze vervolgens vrij standaard inkoopt. Soms zeggen onze denkbeelden over (extreem)rechts dus meer over ons dan over de reële culturele praktijk. Ze dreigen de verrechtsing en de polarisering veeleer te voeden dan af te remmen, omdat ze revanchisme over zich afroepen. Hoe krijgen we het beeld scherp?

PARALLELE PLANNEN OP LINKS EN RECHTS

Als we ons afvragen wat de ideologische impact is van een nieuw bestuur op cultuur, en wat dus het effect is van de globale verrechtiging van de Vlaamse gemeentepolitiek op pakweg de programmering van lokale cultuurhuizen, maken we best een onderscheid tussen vier niveaus: het publieke discours van het bestuur, zijn verdoken achterkamerpolitiek, zijn losse en vaak tijdelijke initiatieven (de software) en zijn structurele cultuurbeleid over meerdere jaren (de hardware). Telkens is de impact verschillend.

“Links boegbeeld Jeroen Olyslaegers mocht begin 2026 met een auteurslezing de feestweek voor de nieuwe Ninoofse bib openen.”

Het kan ook helpen om de dingen in perspectief te zetten. Wat leren we over Ninove—de meest rechts bestuurd gemeente in Vlaanderen, sinds Forza Ninove er in oktober 2024 de absolute meerderheid veroverde—als we het spiegelen aan zijn tegenpool op het politieke spectrum? Mortsel kreeg na twaalf jaar onder N-VA-burgemeester Erik Broeckx opnieuw een groene burgemeester: Michiel Hubeau van het kartel Groen-Vooruit, in coalitie met de lokale liberale partij PRO-Mortsel. In klassieke termen kun je Mortsel dus ‘de meest linkse gemeente’ noemen. Ik maakte een analyse van de beleidsplannen en verslagen van de gemeenteraad, en belde ook met culturele en politieke betrokkenen in beide steden, van zowel binnen als buiten het bestuur. Alleen Ninoofs schepen Werner Somers reageerde nooit op mijn herhaalde vraag om contact. Uit wantrouwen?

Het eerste wat frappeert bij een vergelijking tussen Ninove en Mortsel, zijn de vele parallellen in hun culturele plannen en praktijken. Trots openden ze eind 2025 allebei een vernieuwde bibliotheek—uitpakkertjes die te danken zijn aan het vorige bestuur. In Mortsel verhuisden 150 kinderen in november de laatste boeken van de oude bib naar de



Facebook Groen Mortsel, 11 oktober 2024

nieuwe locatie in het stadhuis, begeleid door een fanfare. Twee weken later ging ook de Ninoofse bib na anderhalf jaar renovatie weer open. Allebei zijn het nu multifunctionele gemeenschapsplekken met een café, een frissere look en meer digitale mogelijkheden.

Als extraatje pakte het Forza-bestuur dit jaar ook uit met een nieuwe leesclub, met op het programma drie romans die je bezwaarlijk van rechts-ideologische sturing kunt beschuldigen: *Schoon* van Chileens auteur Alia Trabucco Zerán, *De wonderen* van Jeroen Olyslaegers en *Bezonken rood* van Jeroen Brouwers. Links boegbeeld Olyslaegers mocht begin 2026 met een auteurslezing zelfs de feestweek voor de nieuwe Ninoofse bib openen. Volgens mijn bronnen stelde het bestuur daar in de achterkamer wel wat nerveuze vragen bij, maar verder zou het zich niet bemoeien met de artistieke programmering van bibliotheek of cultuurcentrum.

CONTINUÏTEIT IN DE STAM

Ook financieel verschoof er weinig. Beide nieuwe besturen schreven een gelijkaardig cultuurbudget in als zes jaar eerder, al moet daar nu wel meer mee gebeuren. Morsel opende in zijn stadhuis naast een bib ook een nieuwe polyvalente zaal die nu, vooral als concertzaal, wordt gebruikt als tweede podium naast zijn Mark Liebrecht Schouwburg. Cultuurschepen Steve D'Hulster van Groen-Vooruit gewaagt zelfs van een “kleine AB”, al vraagt de technische uitrusting nog om een extra investering. In Ninove plant Forza dan weer een onderzoek naar de bouw van een multifunctionele evenementenhal, goed voor 4,5 miljoen euro op de meerjarenbegroting. Nochtans telt Ninove al twee private zalen voor evenementen en voerde hetzelfde college de voorziene renovatie van het gesloten stedelijke zwembad toch weer af omdat de stadsfinanciën dat niet zouden toelaten.

Beide nieuwe besturen zien cultuur dus als een ontwikkelingsdomein. Alleen wordt hun discours daarrond anders verpakt: Morsel wil een “levendige stad” met “een attractief en toegankelijk vrijetijdsaanbod” voor extra verbinding en ontmoeting, terwijl Ninove eerder

© Brent Saey



mikt op “behoud en bevordering van onze Vlaamse identiteit”. Toch leidt dat niet tot een heel ander beleid. Beide gemeenten organiseren steeds meer eigen cultureel aanbod, terwijl ze daarnaast (bescheiden) financiële ondersteuning voorzien voor lokale dynamieken. Allebei vermelden ze in hun meerjarenplan dat ze hun carnavalsverenigingen willen steunen, werk zullen maken van hun academies, blijven investeren in hun bovenlokale netwerk met de buurgemeenten én zorg dragen voor hun lokaal erfgoed. Zeker met dat laatste punt pakt de Ninoofse schepen graag uit: aan de lopende band gaat hij op de foto bij gedenkplaten voor een jarig kapelletje of een lokale daensist. Maar ook in Mortsel is een nieuwe stek voor de heemkundige kring een hot topic: kunnen ze nu wel of niet intrekken in de vrijgekomen oude bib?

“Beide nieuwe besturen zien cultuur als een ontwikkelingsdomein. Alleen wordt hun discours daarrond anders verpakt.”

Het bevestigt het beeld van een gemeentelijke cultuur die zo nauw verknoopt is met allerlei historisch gegroeide gewoonten en belangen dat je er niet zomaar de hakbijl in kunt zetten zonder stemmen te verliezen. Aan de stam van het beleid, de hardware, wordt dan ook amper geraakt. “Van een paleisrevolutie is geen sprake”, bevestigt D’Hulster, die onder het vorige bestuur ook al twaalf jaar schepen was voor Vooruit. “Als kleine gemeente met zo’n 26.000 inwoners boksen we in Mortsel qua cultuur al langer boven ons gewicht, en dat blijven we doen.” Ook in Ninove (met 40.000 inwoners) kiest Forza voor continuïteit. Sommige van mijn informanten zeggen: uit desinteresse of zelfs onkunde—in hun verkiezingsprogramma kwam cc De Plomblom zelfs niet voor. Anderen vinden: om zich voor te doen als een partij die wel degelijk bestuurskundig is. In elk geval is het resultaat allesbehalve een aardverschuiving.

ANDERE KLEURTJES IN DE KRUIN

Zijn er dan echt geen verschillen? Toch wel, maar die ideologische accenten beperken zich vooral tot de culturele software, de buitenkant van het beleid. Via symboolpolitiek zorgen ze voor andere kleurtjes in de kruin. In Ninove zullen de pieten bij de Sinterklaasintrede voortaan zwart zijn (afgekocht met jaarlijks 2.500 euro subsidie voor de organiserende lokale vzw Country & Salsa Dancers), is de jaarlijkse multiculturele wereldmarkt NinoMundo afgevoerd voor een alternatieve variant met Vlaamse streekproducten, en ademt de kerstmarkt voortaan ‘onze tradities’ (“echte Kerst met een K, geen woke waanzin”).

Omgekeerd schrapte het nieuwe Mortselse bestuur, tot consternatie van vorig N-VA-burgemeester Broeckx, de vaste misviering en het gratis ontbijt op 11 juli. “Ik vind dat geen kerntaak van de gemeente”, argumenteert D’Hulster. Dat zien ze in Ninove wel anders: “De organisatie van de 11 juliviering wordt een gevarieerd programma waarbij op een eigentijdse manier aandacht wordt geschonken aan onze geschiedenis, tradities en cultuurbeleving”, lezen we in het Ninoofse meerjarenplan. “Dat zal gecombineerd worden met een groot volksfeest.”



Het zijn zulke losse beslissingen die op het vlak van perceptie veel meer opleveren dan ze geld kosten. In meerdere betekenissen zijn ze zelfs relatief goedkoop, maar qua aandacht blijken ze duur: ze blazen het verschil met het vorige bestuur extra op en oogsten dito media-aandacht. Zo geven ze toch profiel aan een cultuurbeleid dat eigenlijk vooral bestaat uit het kleurloos bestieren van de winkel. Bij Vlaams cultuurminister Jan Jambon was dat niet anders: hij liet de decreten en de subsidieverdeling bijna ongemoeid, maar zorgde daarnaast met eigen beleid voor mediagenieke uitpakkers als *Het verhaal van Vlaanderen*. In Mortsel en zeker Ninove zie je eenzelfde patroon.

Misschien zijn de betekenisvolste culturele ingrepen wel de minst zichtbare: de keuzes die in de achterkamer worden genomen over de culturele machinekamer. In Ninove maakte men bijvoorbeeld actief werk van het weren van tegenstemmen. Zo werd Jos Huysmans, een Ninovier die in de nationale media vaak kritiek uit op Forza Ninove, slachtoffer van een bewuste politisering van de adviesraad voor het cultuurcentrum en de bib. Toen hij en twee andere leden van de lokale actiegroep 054 ingingen op een open oproep voor die raad, werden zij als enige drie niet weerhouden. “Er is bewust voor een brave adviesraad gekozen”, besluit Huysmans aan de telefoon. “Twee leden zijn trouwens echtgenoten van zittende schepenen.”

Al voor de verkiezingen werd ook Ben Schokkaert, programmator van cc De Plomblom, publiek geviseerd door huidig burgemeester Guy D'haeseleer. In *De Morgen* zei de Forza-voorman over hem: “Ik heb geen probleem met linkse mensen, maar hij moet wel zijn job doen. Hij zal het beleid moeten uitvoeren dat wij vooropstellen, en dus voor een groot stuk anders moeten programmeren. Ik kan mij inbeelden dat mensen met een extreem-linkse navel het niet zien zitten om voor een rechts bestuur te werken. Ik hoop dat ze dan

consequent zijn en op een ander gaan.” Na een eerdere melding over ‘ziekteverlof’ maakt Schokkaert vandaag geen deel meer uit van het team van De Plomblom. Het heeft er alle schijn van dat D’haeseleer zijn slag heeft thuisgehaald.

KUNST EN KUNSTJES IN HET CC

Verklaart dat waarom het nieuwe seizoenprogramma van De Plomblom geen plek meer biedt aan structureel gesubsidieerde theatergezelschappen, met uitzondering van *Hypersenses* van LAIKA en Zefiro Torna? Terwijl het afgelopen seizoen werk presenteerde van De Nwe Tijd, DE HOE, LOD, Malpertuis, Ontroerend Goed en STAN, overheersen nu vrije producties met onder anderen Wim Opbrouck, Kurt Defrancq, Veerle Baetens, Tom Van Dyck en Kevin Janssens. Ook het aantal aangeboden producties binnen de lijn ‘Theater en Woord’ daalde van 21 naar 11, terwijl het familieaanbod wel steeg van 6 naar 8 voorstellingen.

Programmatrice Tina Verbraekel, nu ook vervangend diensthoofd, ontkent elk verband met het nieuwe bestuur. Ze verdedigt haar programma als een volstrekt autonome keuze voor enkele grotere (en dus minder) producties, zoals de *Notenkraker* van Europa Danse Company, de noden van haar publiek en extra aandacht voor jongeren. “Vrije producties kunnen toch net zo goed zijn? Qua kwaliteit, budget en variëteit is er geen verschil met vroeger.”

In Mortsel zijn er wel bewuste verschuivingen. “Naast lokale verenigingen en scholen moet er in de schouwburg ook voldoende ruimte zijn voor professionele gezelschappen”, meldde het bestuursakkoord expliciet. Na het pensioen van Ingrid Laureys, die dertig jaar



Bib Mortsel © Jan Van der Perre / Bib Ninove

lang de Mark Liebrecht Schouwburg programmeerde vanop de vrijetijdsdienst van Stad Mortsel, zet haar opvolgster Lina Nasser nog meer in op jongere (vrouwelijke) makers en thema's, voor een gevarieerder publiek. Dit seizoen verschijnen naast usual suspects als Warre Borgmans ook onder meer Lotte Lola Vermeer, Colette Goossens, Barbara Claes, Lukas Glowacki, Sophie Anna Veelenturf, Anne-Laure Vandeputte en Farnoosh Khodadadeh op het programma.

“Toen Jan Jambon (N-VA) Vlaams cultuurminister was, liet hij de decreten en de subsidieverdeling bijna ongemoeid, maar zorgde hij daarnaast voor mediagenieke uitpakkers als *Het verhaal van Vlaanderen*. In Mortsel en zeker Ninove zie je eenzelfde patroon.”

Die andere accenten in de cc-brochures van Ninove en Mortsel liggen dus veeleer aan hun nieuwe programmator dan aan hun nieuwe bestuur — al kun je je afvragen of Nasser ook in Ninove zou gedijen. En toch: zowel in Ninove als in Mortsel bemoeit de bevoegde schepen zich niet met de inhoud — anders dan pakweg Kristof Calvo (Groen) in Mechelen, die naar verluidt wel duidelijke lijnen uitzet in zijn cultuurcentrum, tot op het randje van micromanagement. In Ninove en Mortsel beperken beide besturen zich tot wat van hen wordt verwacht: de cc-infrastructuur performant houden. Mortsel voorziet bijna 2 miljoen euro voor een nieuwe trekkenwand, andere zitjes en een betere klimaatregeling. Ninove plant 735.200 euro in voor renovaties “om te voldoen aan de wettelijke veiligheidsvereisten en de hedendaagse normen van publiekscomfort”. Ook daarin denken links en rechts gelijk: de beleving moet goed zitten.

In beide gemeenten wordt intussen wel bespaard op hun cultureel personeel, in de machinekamer dus. In Ninove is de artistieke cel van het cultuurcentrum herleid tot één programmator (Verbraekel), terwijl het sinds 2018 om een duo ging. Ook in Mortsel worden gepensioneerde medewerkers op de vrijetijdsdienst niet zomaar vervangen. Je hoort het overal te lande: er moet meer met minder volk. In Mechelen zouden de cc-programmatoren zelfs niet meer vergoed worden om hun eigen avondvoorstellingen bij te wonen, tenzij ze zelf de bar doen.

Elke gemeente heeft het zwaar, maar in Mortsel moet de stadskas ook nog jaren bekomen van de 15 miljoen extra die de renovatie van het nieuwe stadhuis heeft gekost, door onder meer corona en stabiliteitsproblemen. Ook door inflatie en loonindexeringen, door hogere kosten en minder inkomsten vanuit Vlaanderen is er geen ruimte voor werkingssubsidies voor professionele kunstorganisaties als muziektheater Rif of het private cultuurcentrum Kaleidoscoop. Individuele artiesten kunnen in het beste geval een aanvraag indienen voor de impulssubsidie van 5.000 euro die de stad voorziet voor elke Mortselaar met een fijn initiatief.

Ook in Ninove blijft het kunstbeleid beperkt tot De Plomblom, de jaarlijkse expo *CASCO* met werk van lokale kunstenaars en een samenwerkingsovereenkomst met Kunstateljee +3, een artistiek atelier voor vijftigplussers. Daarnaast loopt er nu een open wedstrijd voor één nieuw beeldend kunstwerk in de openbare ruimte, gelinkt aan de geschiedenis van Ninove.



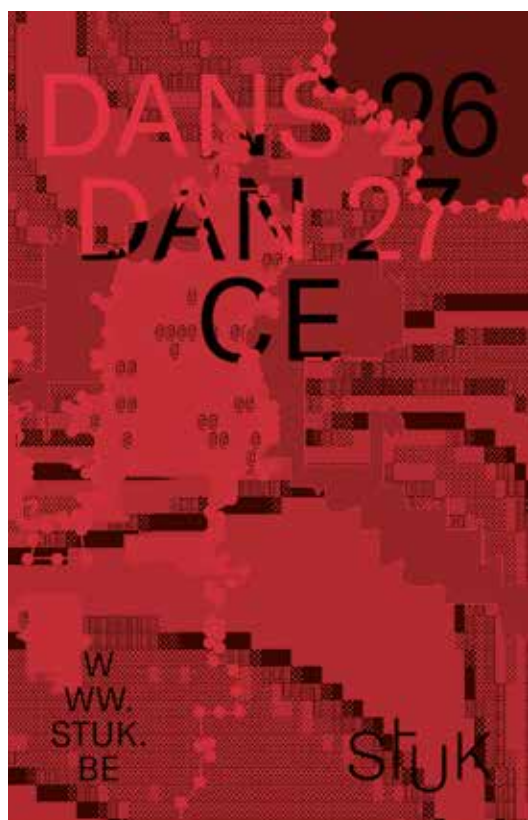
Op het programma in Mortsel: *De Rose Ruisen*, Het Fluisterhuis © Juan Martin Monte Casablanca

Finaal mogen de Ninovieters zelf kiezen welke kunstenaar 30.000 euro krijgt om zijn idee te realiseren. Dat is wél een duidelijk contrast met vroeger, toen Ninove sinds 2012 elke twee jaar een externe curator aanzocht voor zijn kunstbiënnale *KRASJ*, met ook internationale namen. In 2024 was die happening door het vorige stadsbestuur al vernauwd tot een parcours met werken van ex-studenten van de lokale kunsthumaniora, maar nu lijkt ze helemaal afgevoerd.

Misschien is dat wel de ware verrechtsing op lokaal niveau: door de budgettaire schaarste moeten zowel linkse als rechtse besturen extra creatief of extra neoliberal de tering naar de nering zetten, meer publieksinkomsten aanboren, gestaag korten op de kwaliteit van hun achterkamer en intussen maximaal profijt halen uit zichtbare en goedkope symboolpolitiek. Wie in Vlaanderen houdt de controle over de impact daarvan op de langere termijn?

De oplossing van de quiz: 1) Ninove, 2) Mortsel, 3) Mortsel, 4) Ninove, 5) Ninove, 6) Mortsel.

Wouter Hillaert is freelance cultuurjournalist. Hij schrijft over theater voor *De Standaard* en coördineert recensiewebsite *Pzazz*. Van 2003 tot 2019 was hij kernredacteur van cultuurtijdschrift *rekto:verso*. Bij *Etcetera* maakt hij deel uit van de Grote Redactie.



ONTDEK DE 32 VERSE DANSVOORSTELLINGEN VAN STUK

/* Met klinkende namen en nieuw talent zoals Zoë Demoustier, Femke Gyselinck, Alexander Vantournhout, Thomas Vantuycem en Geumhyung Jeong.*/

/* Met 7 voorstellingen rond het thema 'algoritmes', waarin nieuwe technologieën (artificiële intelligentie, robots...) mee het danspodium op kruipen.*/

/* Met een derde editie van Body of Work, het festival voor levend danserfgoed, rond 'What the Body Does Not Remember' van Wim Vandekeybus.*/

/* Met workshops, nagesprekken en artist talks om diep in de dans te duiken.*/

+ Volledig programma op www.stuk.be/dans



25	theater, muziek,	02
26	circus, performances,	03
	installaties	
	en DJ-sets	
27	van work in progress	04
	tot premières	
sep		okt

Camille Paycha & Sofie Anny Nicea Velghe
— Charlotte Goesaert — Lucinda Ra
& Stefanie Claes — Maria Madeira/
Detail Company — Sofie Kramer —
No Rabbits/Tim Oelbrandt, Dries Notelteurs
— Audrey Apers — Alice Davies —
destructuuz/Ellis Meeusen, Sander Salden &
Aline Nuyens — Daan Borloo, Lien
Thys, Hanne Timmermans, Annelore Crollet
& Kiana Porte —

en nog zoveel meer!

residenten + festival



de grote post
oostende



met de steun van



info & tickets: degrotopost.be/kiem

Blut und Boden op de bühne

Hoe gaan Vlaamse theatermakers
in deze tijd om met het fascisme?

Terwijl extreemrechts aan een angstaanjagende opmars bezig is, zet de halve Vlaamse theaterwereld fascisten op het toneel, zo lijkt het wel. Wat er te zien is, loopt uiteen: van onberispelijke nazi's en franquisten met glimmende laarzen tot apocalyptische clowns of zelfs een rechtse tante die (letterlijk) gehakt maakt van links. Jens Dewulf analyseert de verschillende strategieën, artistieke keuzes en blinde vlekken van al dat *Blut und Boden* op de vaderlandse bühne.

Three Times Left is Right, Studio Julian Hetzel © Nurith Wagner

“What is fascism?” In zijn voorstelling *KIDNAPPED: A Training Ground for the Brutality that is Coming* duwt Rodrigo Batista zijn publiek een microfoon onder de neus om die vraag te beantwoorden. Met verstomming geslagen moeten we hem het antwoord schuldig blijven.

“Dit is fascisme”, lees ik achteraf. Zo onomwonden staat het er. Het is de titel van een recent essay van Rosan Smits, adjunct-hoofdredacteur van *De Correspondent*. In onder meer Donald Trump ziet ze de (on)weerstaanbare opkomst van een rasechte fascist, en toch is dat f-woord volgens haar nog taboe. Bovendien heeft het hedendaagse fascisme er volgens Smits alle baat bij om niet zo benoemd te worden. Als we onze vrijheid en democratie willen beschermen, moeten we volgens haar een kat een kat durven te noemen.

Sinds zijn opmars is het fascisme altijd een thema op de planken geweest, maar de laatste tijd zijn er opvallend veel theatermakers in Vlaanderen die in hun werk zingen als kanaries in de koolmijn. Hoe ziet dat fascisme op het toneel eruit en welke veronderstellingen schuilen erachter?

MOSTERD NA DE MAALTIJD

Ik begin bij Olympique Dramatique, dat onder leiding van regisseur Tom Dewispelaere koos voor een heropvoering van Thomas Bernhards *Voor het pensioen*. We bevinden ons enkele decennia na de Tweede Wereldoorlog in het salon van de familie Höller. Achter gesloten deuren viert voormalig kampcommandant Rudolf (Pierre Bokma) met zijn zussen Vera (Katelijne Damen) en Clara (Tiny Bertels) de verjaardag van SS-kopstuk Heinrich Himmler. Na de oorlog leefde Rudolf tien jaar lang ondergedoken, tot de goegemeente zijn misdaden vergeten was. Zo kon het dat hij—o, ironie—voorzitter werd van een rechtbank en tot op vandaag, vlak voor zijn pensioen, oordeelt over goed en kwaad.

Zonder enig schuldbesef hijst deze valse moraalridder zich binnenskamers in zijn oude SS-uniform, vervuld van hoop op een fascistische wederopstanding. Hoe beschonkener deze verstokte nazi wordt, hoe meer Bernhard hem antisemitische en antidemocratische opmerkingen laat spuwen, daarin ondersteund en nagepraat door zuster-lief Vera (incest is nooit veraf in de antifascistische fascismefictie). Alleen Clara biedt als linkse lettervreter enig weerwerk, maar ze is niet opgewassen tegen hun grootheidswaan en slachtoffercomplex.

Bernhard schreef *Voor het pensioen* in 1979 als niet mis te verstane waarschuwing: het einde van de Tweede Wereldoorlog betekende niet het einde van het fascistische kwaad. In de schaduw sluimerde het nog steeds, klaar om op een dag weer tot volle wasdom te komen. Dat was ongetwijfeld een provocatief statement aan het einde van de jaren 1970, maar wat wil Olympique Dramatique ons met deze heropvoering vandaag vertellen? “De concrete aanleiding”, zo staat het in de programmatekst, “is de verontrustende normalisering van een woordenschat en een gedachtegoed dat de directe erfgenaam is van het rechts-extremisme van de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw.”

Precies: normalisering. Van sluimeren is dus niet langer sprake. De ramen en deuren van het salon van de Höllers staan vandaag wagenwijd open. Een tekstgetrouwe heropvoering van *Voor het pensioen* in een uitbeeldende regie (in plaats van bijvoorbeeld een



KIDNAPPED: A Training Ground for the Brutality that is Coming,
Rodrigo Batista & Mariana Senne © Victoriano Moreno

becommentariërende) smaakt dan als mosterd na de maaltijd—hoe vakkundig de tekst-behandeling van dit acteurstrio ook is. Bernhards alarmsignaal is in ons huidige tijdsgewricht bijna een wensdroom geworden, een verlangen naar een tijd waarin 's werelds machtigste ondernemers niet zomaar en plein public een nazigroet konden brengen en genocides nog niet gelivestreamd werden. Als ik überhaupt al moest lachen met deze 'komedie van de Duitse ziel', zoals Bernhard zijn stuk destijds noemde, lachte ik groen.

SLAPPE POPPEN

“Het hedendaags fascisme moet niet vergeleken worden met waar het twintigste-eeuwse fascisme op is uitgelopen, maar met hoe het begon.” Dat stelt filosoof Rob Riemen voor in zijn traktaat *De eeuwige terugkeer van het fascisme*, en dat is precies wat Stijn Devillé en Het nieuwstedelijk zo inzichtelijk doen in *Orde van de dag*. Aan de hand van een minimale tekstbewerking van de gelijknamige roman van Eric Vuillard vragen zij zich af hoe het zover is kunnen komen met het nazisme in de jaren 1930. Ze brengen daarom twee ruggengraatloze groepen voor het voetlicht: de Duitse industriëlen die op 20 februari 1933 financiële steun toezegden aan de nazi's, en de internationale politici die Hitler en de zijnen vervolgens te weinig weerwerk boden. Met vleierij, intimidatie en bluff kregen de nazi's deze slappe poppen aan het dansen, zo leert *Orde van de dag* ons.

In ware nieuwstedelijk-stijl is het moralisme wederom onversneden, maar de verwijzingen naar het hedendaagse fascisme blijven opvallend genoeg beperkt. Het gaat er, bijna terloops, alleen om dat de economische grootmachten die Hitler en co. zo gewillig steunden vandaag nog steeds aan de top staan. Denk aan bedrijven als BMW, Opel, Siemens of Bayer. “Ons dagelijks leven behoort hen toe”, klinkt het cynisch.

Verder beroept het gezelschap zich op de kritische geest van zijn publiek om zelf de verbanden met hedendaagse fascistoïde tendensen te zien. Zo twijfelen Vuillard, en daarmee ook Het nieuwstedelijk, aan de al te vaak geclaimde onwetendheid in de jaren 1930: had men het toen echt niet *gewußt*? Zowel de bedrijfsleiders als de buitenlandse politici wisten al te goed wat de intenties van de nazi's waren. Alleen gaven ze aan andere belangen de overmacht. Je hoeft geen groot politiek analist te zijn om die bereidwillig-geveinsde onwetendheid vandaag te herkennen. In vergelijking met *Voor het pensioen* slaagt *Orde van de dag* er dus beter in om het historische fascisme te koppelen aan de orde van vandaag, al heeft de voorstelling toch vooral iets weg van een al te keurige geschiedenisles.

“Bernhards alarmsignaal is in ons huidige tijdsgewricht bijna een wensdroom geworden, een verlangen naar een tijd waarin 's werelds machtigste ondernemers niet zomaar en plein public een nazigroet konden brengen.”

EEN BENDE CRIMINELN

Dat een lesje in de leer van het fascisme ook opruiend kan zijn, bewijzen Rodrigo Batista en Mariana Senne in *KIDNAPPED: A Training Ground for the Brutality that is Coming*. Hun uitgangspunt: de wereld gaat naar de knoppen en daar kun je je maar beter goed op voorbereiden. In creepy, uitgesmeerde make-up spelen Batista en Senne de clowns Terror en Compassion—oftewel *phobos* en *eleos*, de twee basisemoties die volgens theatervader Aristoteles louterend kunnen werken. Ze zijn het soort zotten die al lachend de waarheid spreken, en ze richten zich tot ons als waren we een klasje lagereschoolkinderen. Met de hulp van geesten uit het verleden gidsen ze ons langs vijf brutaliteiten waaraan we ons in de nabije toekomst mogen verwachten. Naast onder meer klimaatverandering, digitalisering en het ontspoorde vrijemarktdenken staat ook het fascisme op hun showprogramma.

“*What is fascism?*”, vraagt Batista dus aan zijn publiek. Hij zoekt het antwoord bij de Italiaanse filmmaker Pier Paolo Pasolini. De conclusie is kraakhelder: de fascistische regering was niets meer dan een bende criminelen die de macht greep. En als dat zo is, vult Terror aan, dan is het fascisme ook eindig: fascisten kunnen worden gedood, er eigenhandig een einde aan maken of vergeven worden.

Maar zou het werkelijk zo eenvoudig zijn? Batista herformuleert zijn vraag: wat is het fascisme *geworden*? Wat is het *vandaag*? Terug naar Pasolini, die claimt dat het ware fascisme in de democratische samenleving de macht van het consumentisme is, dat er in tegenstelling tot het historische fascisme van Mussolini wél in is geslaagd om de samenleving te homogeniseren door de verschillende, naast elkaar bestaande realiteiten uit te wissen. Iedereen begint er hetzelfde uit te zien, terwijl eigen waarden, talen en identiteiten verdwijnen en ons verlangen wordt gekidnap. En, zo stelt Pasolini, er valt niets meer aan te doen: als we ooit uit deze nachtmerrie wakker worden, zal het te laat zijn. De homogenisering zal zich genadeloos voltrokken hebben.

“*I have a Hitler in my heart*”, gaf Terror eerder in de voorstelling grienend toe—ook al draagt die geen snorretje meer, strekt die zijn rechterarm niet langer en schiet die zichzelf niet door het hoofd in een bunker. Meer nog: er huist in ons allemaal een kleine Hitler, Mussolini of Franco. Wat onze *killjoy*-clowns dus maar al te goed beseffen, is dat het fascisme inderdaad niet dood is, en dat ook nooit is geweest, maar ook dat het geen vastomlijnde kenmerken heeft en dat dit akelige monster daardoor steeds muteert in andere gedaantes (het horrorgenre is zonder twijfel de stilistische spil van *KIDNAPPED*). Ze sluiten daarmee aan bij wat fascistetheoretici als Riemen, Robert Paxton of Umberto Eco beargumenteren: het fascisme zal niet in zijn jaren 1930-gedaante terugkeren met dezelfde symbolen, vijandsbeelden en praktijken, maar terugkeren zal het wel.

“Rodrigo Batista sluit aan bij wat fascistetheoretici beargumenteren: het fascisme zal niet in zijn jaren 1930-gedaante terugkeren met dezelfde symbolen, vijandsbeelden en praktijken, maar terugkeren zal het wel.”

EMPATHIE OF APATHIE

In Julian Hetzels voorstelling *Three Times Left Is Right* toont het ‘echte’ echtpaar Josse De Pauw en Kristien De Proost een hedendaagse mutatie van het fascistische beest. Wanneer ze (poedelnaakt) opkomen, vertellen ze ons dat ze een Duits koppel zullen vertolken dat zich aan weerszijden van het politieke spectrum bevindt. Hoewel hun namen in de voorstelling zelf niet voorkomen, speelt De Proost een fictieve pendant van filosoof en politiek activiste Caroline Sommerfeld, die van links naar extreemrechts opschoof, terwijl De Pauw in de huid kruipt van iemand die lijkt op de linkse schrijver Helmut Lethen, haar voormalige docent cultuurwetenschappen. Samen voeden ze drie kinderen op.

Naast een aaneenschakeling van scènes uit een huwelijk is *Three Times Left Is Right* ook een als liefdesverhaal verpakte politieke denkoefening, want wat is hun relatie anders dan de gepolariseerde samenleving in het klein? Empathie is in die optiek het krachtigste antigif, en dat is waartoe De Pauw en De Proost ons aan het begin van de voorstelling aansporen: we moeten geloven dat de liefde tussen die twee tegenpolen reëel en innig is, en we moeten proberen ons in te leven in wie anders denkt dan wijzelf. Ze beweren dat het theater daartoe het medium bij uitstek is, want daar gebeurt dat “binnen een goed afgebakende en veilige setting, binnen duidelijke en veilige krijtlijnen”.

Nochtans is empathie in het huidige antifascistische theater opvallend omstreden. Sommige voorstellingen, zoals *Orde van de dag* en *Nachtland* van tg STAN, spelen bijvoorbeeld met een brechtiaanse afstand tussen de spelers en hun personage. Het verhoopte gevolg daarvan is wellicht dat ook de toeschouwer meer kritische distantie inneemt ten opzichte van het gerepresenteerde. Hoe gaat een provocateur als Hetzel, die met sardonisch genoegen juist de ‘veilige krijtlijnen’ van het theater uitwist, dan met empathie om?

Vroeg in de voorstelling trakteert De Pauw ons op een lesje cultuurwetenschappen over het proces van ‘normalisatie’. Dat zijn verschuivingen in ons (individueel of gedeeld) referentiekader, waardoor wat eerst als onacceptabel of verwerpelijk geboekstaafd stond geleidelijk aan geaccepteerd, gebruikelijk en zelfs gerechtvaardigd wordt. Dat proces begint bij taal en eindigt bij fysiek geweld.

“Woorden creëren realiteit”, doceert De Pauw, en inderdaad: gaandeweg verliest de taal haar onschuld. In een fascinerende ruziescène aan de wasmachine begint de boventiteling bijvoorbeeld te ontspreken: in plaats van een getrouwe vertaling van de tekst toont die plots de weinig flatterende subtekst. “We kunnen opteren voor vrijwillige remigratie naar de landen van herkomst”, zegt De Proost over mensen met een migratieachtergrond, terwijl je leest: “We moeten van ze af. Stuur ze terug. Stuur dat menselijke afval naar Oeganda.”

“Van woorden naar daden is een kleine stap”, waarschuwt De Pauw ons. Zo gezegd, zo gedaan: verbaal geweld ruimt gaandeweg baan voor fysieke agressie. Eerst moet de wasmachine eraan geloven, maar nadien is het de beurt aan De Pauw. In hun liefdesnest rijt De Proost hem aan stukken, om zijn vlees vervolgens door de gehaktmolen te draaien en er een ambachtelijke, biologische, maar niet bepaald ethische *Bratwurst* van te maken. In een roes laat hij het zich allemaal welgevalen. Sterker nog: terwijl zijn bloed van de achterwand druipt, vertelt deze *mansplainer* haar zelf hoe ze zijn worstje moet bereiden. De Proost had het eerder in de voorstelling al gezegd: progressief-linkse denkers waren “de vroedvrouwen van nieuw rechts”. Zonder enig weerwerk slikt onze linkse intellectueel het geweld dat hem wordt aangedaan. Dat mag je letterlijk nemen: samen smullen ze van zijn “*leftovers of the left*”. In dat weerzinwekkende vreten zit de moraal: het mag duidelijk zijn dat *Three Times Left Is Right* even kritisch is voor links als het empathisch is voor rechts — en omgekeerd.

Orde van de dag, Het Nieuwstedelijk © Boumediene Belbachir







Guernica Guernica, FC Bergman © Sofie Silbermann

Wij zitten erbij en kijken ernaar. “We zijn allemaal op de een of andere manier betrokken”, voorspelde De Pauw al in zijn lezing over normalisatie. Het zou de bottomline kunnen zijn van het hele oeuvre van Hetzel, dat de passieve blik van de toeschouwer wel vaker problematiseert.¹ In een interview uit 2020 met Milo Vermeire stelt hij dat empathie voor hem een groter kwaad dan een goed is: “We zien zoveel slechte dingen gebeuren op de planeet, en we kijken ernaar maar doen niets. Deze apathie heeft te maken met empathie. Empathie is namelijk ook iets dat je verdooft. Het laat je denken dat je al iets doet, alleen al omdat je je ergens van bewust bent en erkent dat dingen mogelijk verkeerd zijn.”

“Empathie is passief schijnactivisme, lijkt Hetzel te zeggen. Nochtans nodigt *Three Times Left Is Right* ons wél uit tot meevoelen, al is die uitnodiging hier evenzeer een doortrapte verlokking om mee te stappen in het referentiekader van een extreemrechtse denker.”

Empathie is passief schijnactivisme, lijkt Hetzel te zeggen. Nochtans nodigt *Three Times Left Is Right* ons wél uit tot meevoelen, al is die uitnodiging hier evenzeer een doortrapte verlokking om mee te stappen in het referentiekader van een extreemrechtse denker. De vraag is dan: hoe snel laten we ons meesleuren? In een van de scènes belandt de rechterarm van De Pauw na een fietsongeluk volledig gestrekt in het gips. Veroordeeld tot een permanente nazigroet overvalt de schaamte hem. Terwijl achter zijn rug een affiche met daarop ‘NEVER AGAIN IS NOW’ aan de muur wordt geplakt, gooit hij alles in de strijd om ons ervan te overtuigen met hem mee te doen, zodat de situatie voor hem minder pijnlijk en eenzaam wordt. Natuurlijk doen we niet mee, maar ons vertrouwen in deze linkse intellectueel als ‘een van ons’ is nu wel geschaad. Hebben we ons laten vangen? “Als je voelt hoe gemakkelijk je medeplichtig wordt aan een misstand,” verklaarde Hetzel naar aanleiding van de voorstelling in *Het Parool*, “gebeurt er iets bij jou, je wankelt als het ware. In dat wankelen schuilt de mogelijkheid om anders te willen kiezen.”

Misschien zit daar mijn probleem met voorstellingen als *Voor het pensioen*, *Orde van de dag* en bijvoorbeeld ook FC Bergmans *Guernica Guernica*: ze brengen mij niet aan het wankelen. Wat die stukken gemeenschappelijk hebben, is een al te esthetiserende, nogal ‘heilige’ omgang met het historische fascisme. Je zou kunnen zeggen dat deze gezelschappen het romantische beeld van de fascist ondanks al hun kritiek onvoldoende ondergraven—en daardoor ongewild reproduceren. Hun zwarte kaplaarzen glimmen, hun modieuze nazi-uniformen zijn niet alleen historisch correct, maar ook prachtig. En als ze hun mond openen, bulderen ze ellenlange, magnifieke volzinnen vol *hate speech* door de zalen. Het is een veilige representatie van het fascisme: meteen herkenbaar in haar pracht en praal, aangenaam veraf in de tijd—en daarmee ook comfortabel en ongevaarlijk. Hun gemodelleerde *fascio*’s zijn verniste spookbeelden die op afstand blijven; ze zijn me niet gortig genoeg.

In vergelijking daarmee heeft het iets bevrijdends, dat brute geweld waarmee zowel Hetzel als Batista en Senne ons confronteren. Het fascisme draait om Bodem, zeker, maar veel



meer nog om Bloed, lijken ze te zeggen. Hun fascisme is er een van geïroniseerde en groteske horror. Ze ontdoen het van zijn holle retoriek, zijn discursieve droombeelden en weelderigheid en tonen ons wat het in wezen is: een politiek van lijken.

PREKEN VOOR EIGEN PAROCHIE

Natuurlijk weten we dat allemaal al. Zijn theatermakers vandaag met hun antifascisme dan niet voor de eigen parochie aan het preken? Misschien, maar stel nu nog dat die ‘parochie’ inderdaad bestaat uit louter progressieve, geïnformeerde en verontwaardigde parochianen — wat ik ten eerste betwijfel —, moeten we het preken dan staken? Integendeel, lijkt me, want het is juist door het preken dat de parochie wordt gevormd. Maar wat spiegelen we die gemeenschap voor?

In Eco’s inventarisatie van het oerfascisme is “de cultus van het traditionalisme” de lijsttrekker. De fascistische interbellum creëerden een mist door steeds opnieuw naar een mythisch verleden terug te grijpen. Het valt dan op zijn minst merkwaardig te noemen dat zo veel antifascistische theatermakers vandaag hun blik evenzeer op het historische fascisme richten om het extreemrechtse geweld van vandaag te becommentariëren.

We moeten daarvoor op onze hoede zijn, waarschuwt historica en fascisme-expert Stefanie Prezioso in een bijzonder leeswaardige tekst in *Jacobin*. In ‘The Trouble with Fascism Analogies’ schrijft ze hoe in het interbellum slechts weinigen begrepen wat er zo nieuw was aan de fascistische dreiging, en “door vast te houden aan het woord ‘fascisme’ om de groeiende reactionaire krachten van vandaag te omschrijven, lopen we het risico in dezelfde valkuil te trappen”. Natuurlijk kan het inzichtelijk zijn om de gelijkenissen tussen

toen en nu te onderzoeken, maar we dienen ons volgens Prezioso net zo goed bewust te zijn van de talrijke verschillen. We moeten er dus over waken dat we in onze vele herhalingen van het historische fascisme op de bühne, hoe kritisch die ook mogen zijn, niet eenzelfde mist doen optrekken, die de idiosyncratische uitdagingen van onze eigen tijd vertroebelt en ons daardoor verlamt.

Dit is voor alle duidelijkheid geen pleidooi voor eendimensionaal en licht verteerbaar pamflettair theater, noch een kritiek op wie parallellen ziet tussen de jaren 1930 en vandaag. Het is evenmin een oproep om extreemrechts geweld onachtzaam te reproduceren op het toneel. Het is wel een verlangen naar een politiek theater op het scherpst van de snede, als een aan gruzelementen geslagen spiegel die ons het fascistje in onszelf doet herkennen. Als we moeten wankelen, zoals Hetzel beweert, moet de theatermaker zijn pijlen niet richten op ons hart (waardoor we onze empathie verwarren met engagement) of op ons hoofd (door ons een verlamdende geschiedenisles te geven), maar moet die ons op onze meest dierlijke impuls betrappen: ons overlevingsinstinct. En dan zijn we nog lang niet alarmistisch genoeg.

1 Zie Annette Embrechts' essay over Hetzels oeuvre in *Etcetera* #174, <https://etcetera.be/schuldige-kijkers/>.

Jens Dewulf is theater- en filmwetenschapper en neerlandicus van opleiding. Hij recenseert voor *Etcetera* en werkt als verantwoordelijke communicatie, planning en productie voor theatergezelschap DE HOE.

BIBLIOGRAFIE

- Eco, U. (2026). *Hoe herken ik een fascist?*. Prometheus.
- Hetzel, J. (2020). 'De muur tussen het theater en de straat moet verdwijnen' — Interview met Julian Hetzel (interview door Milo Vermeire voor Mister Motley). <https://www.mistermotley.nl/de-muur-tussen-het-theater-en-de-sstraat-moet-verdwijnen-gesprek-met-julian-hetzel/>.
- Hetzel, J. (2025). *Hoe werkt een huwelijk als je politiek lijnrecht tegenover elkaar staat, vraagt theatermaker Julian Hetzel zich af: 'Zij eet hem met huid en haar op'* (interview door Wendy Lubberding voor Het Parool).
- Paxton, R.O. (2025). *De anatomie van het fascisme*. Prometheus.
- Prezioso, S. (2025). The Trouble With Fascism Analogies. *Jacobin*, 21(11), <https://jacobin.com/2025/11/fascism-analogies-far-right-history>.
- Riemen, R. (2010). *De eeuwige terugkeer van het fascisme*. Uitgeverij Atlas.
- Smits, R. (2025). Dit is fascisme. *De Correspondent*, <https://decorrespondent.nl/16109/dit-is-fascisme/bc2199fo-f84c-oaao-219d-56aab756b1e1>



26/27 HIGHLIGHTS

Rode Hond

5-8 nov 2026

Aanstekelijk kunstenfestival voor families

For Real NIEUW

24-29 nov 2026

Podiumkunstenfestival rond nieuwe technologie

Onstuitbaar NIEUW

14-21 dec 2026

Ontdek vandaag de talenten van morgen

Man man man NIEUW

21-24 jan 2027

Over mannelijkheid in al haar vormen

Leuven Jazz

14-21 mrt 2027

Het Leuvense jazzfestival in XL-formaat

CIRKL

7-9 mei 2027

Internationaal hedendaags circusfestival in de stad

30CC
leuven

Podium voor verbeelding & ontmoeting

www.30CC.be

Seizoen
2026-2027

mediapartner
De Standaard knack

mediapartner
VRT **CINQVS**

DE SINGEL is een kunstuitvoering
van de Vlaamse Overheid
in samenwerking met de Vlaamse
overheid

Vlaamse
overheid

DE Be embraced SINGEL

Tickets & abo's
desingel.be

(LA) HORDE
EUN-ME AHN
YUJA WANG
CHRISTOS PAPADOPOULOS
WILLIAM KENTRIDGE
ADAM LINDER
ANOUSHKA SHANKAR
LES APACHES!
ESPERANZA SPALDING
ROMEO CASTELLUCCI
HILDUR GUÐNADÓTTIR
TEODOR CURRENTZIS
TRAJAL HARRELL
and many more

Ernst Van den Berghe
et Laurent Maitou

Kluchtig fascisme

Hoe kan satire nog reageren op de meedogenloze show van Trump en consorten?

Met de tweede termijn van Donald Trump is het beschaafde theater van de liberale democratie, voor zover dat ooit meer was dan een geruststellende illusie, definitief ingestort. In de plaats daarvan treedt een hedendaagse antipolitiek aan die Georg Döcker een “kluchtig fascisme” noemt — een theatrale politiek die de leegte in het hart van het fascisme viert en die zelfs voor haar diehards in essentie een grap is, gespeend van logica en immuun voor schaamte. Hoe kun je de hedendaagse fascistten nog bekritisieren nu ze de instrumenten van satire hebben gekaapt? Hoe persifleer je een parodie?



The Daily Show met Jon Stewart.

Het dwangmatige discours rond ‘hedendaagse’, ‘nieuwe’ of ‘late’ vormen van fascisme —deze nieuwste mutatie van het kapitaal waarin de opstandige krachten, voortgebracht door de onhoudbare neoliberale excessen van ongelijkheid, worden gerecupereerd in een steeds (zelf)destructiever gebruik van geweld via de zogenaamde *culture wars* en soortgelijke kwaadaardige mechanismen—, we moeten er even bij stilstaan. Sinds de herverkiezing van Donald Trump vliegen de discussies over fascisme ons om de oren en domineren ze in toenemende mate de mainstream. Nog maar een paar jaar geleden deed het liberale commentariaat het ‘f-woord’ nog af als hyperbool: een vulgaire aberratie en een dooddoener van wannabe-radicalen, -marxisten en -anarchisten, dat onmogelijk de o zo beschaafde vormen van onderwerping onder de pax americana kon beschrijven. Vandaag ziet een door en door liberaal-burgerlijke omroep als het Duits-Oostenrijks-Zwitserse 3Sat er geen graten in om een pannediscussie over het ‘nieuwe fascisme’ uit te zenden. De grenzen van het zegbare, *they are a-changin’*.

“Waar de liberale hypocrisie en haar interne kritiek
nog draaiden om een sluier van schijn die een lelijke
realiteit moest verbergen, ontkent het fascisme de
link tussen beeld en waarheid volledig.”

Is deze discursieve waterscheiding een kwestie van de liberale intelligentsia die met frisse tegenzin de pas van de geschiedenis probeert bij te houden? Betekent Trumps tweede termijn dat het fascisme een fundamenteel transformerende kracht is, in de woorden van Slavoj Žižek (2024), “historische noodzaak” is geworden, en niet zomaar willekeurige uitglijder in ons vroeg-eenentwintigste-eeuwse heden? Of is het feit dat het fascisme niet langer een discursief taboe vormt juist een bewijs voor zijn feitelijke zwakte, zijn historische onbeduidendheid? Dat laatste suggereert althans politiek filosoof Maurizio Lazzarato (2025), die stelt dat “wat wij ‘nieuwe fascismen’ of ‘postfascisme’ noemen, louter acteurs zijn die bijrolletjes spelen. Ze hebben geen andere keuze dan zich te schikken naar de financiële, militaire, monetaire en statelijke machtscentra.”

NA DE LIBERALE HYPOCRISIE, DE THEATRALITEIT VAN HET FASCISME

Wat het historische gewicht van het hedendaagse fascisme ook moge zijn, Lazzarato’s retoriek van “acteurs die bijrolletjes spelen” sluit aan bij nieuwe theorieën over het fascisme, die vaak eveneens op theatrale motieven steunen. Inderdaad: vanuit het perspectief van theater en performance is het meest opvallende aspect van recente debatten over de sociopolitieke status quo en haar fascistoïde neigingen misschien wel dat ze hardnekkig de taal van het podium bezigen.

Dat dit allerm minst een marginale positie is, werd begin 2026 het best geïllustreerd door de veelbesproken Davos-toespraak van de Canadese premier Mark Carney. Hij reageerde op de geopolitieke implicaties van het trumpisme door de komst van een nieuw tijdperk van “eerlijkheid” en zonder “schijn” af te kondigen — een politiek zonder theater, zeg maar. “Vandaag zal ik spreken over een breuk in de wereldorde, het einde van een aangename

fictie en het begin van een harde *realiteit*, waarin de geopolitiek van de grootmachten aan geen enkele beperking onderhevig is.”¹ In een speech doorspekt met theatrale analogieën verklaarde Carney dat de zogenoemde *rules-based order*, hoe gebrekkig en inconsequent ook toegepast, ten einde liep. “Maar wij hebben ook iets: het vermogen om te stoppen met *doen alsof*, om de *werkelijkheid* bij naam te noemen”. En: “We begrijpen dat deze breuk om meer dan alleen aanpassing vraagt. Het vraagt om eerlijkheid over de wereld *zoals die is*.” Ziedaar de stem van een nuchter liberalisme dat zich probeert te enten op een antitheatraal paradigma van waarheid en werkelijkheid.

“Zeker is dat de door de VS en het Westen gesteunde genocide in Gaza het genadeschot is gebleken voor de liberale hypocrisie.”

In dezelfde geest vertellen diverse commentatoren ons dat met Trump het masker van het Amerikaanse imperialisme is afgevallen. De hypocriete rechtvaardigingsspelletjes die het tijdperk van George W. Bush nog kenmerkten (denk aan de ‘massavernietigingswapens’ in Irak) zijn vervangen door een keizer zonder kleren die zonder blikken of blozen het Venezolaanse staatshoofd Nicolas Maduro ontvoert en illegaal Iran bombardeert, zonder zich te bedienen van voorwendsels als een regimewissel, zoals in het verleden wel nog het geval was. Het liberale theater van de hypocrisie is afgeschaft. Pars pro toto schreef activist Coll McCail voor het linkse platform Novara Media dat “het masker van het imperium niet is afgevallen; het is moedwillig weggegooid. In Amerika’s pogingen om regionale dominantie op te eisen en het spook van het verval af te wenden, is performatieve brute kracht een imperatief.”

Zeker is dat de door de VS en het Westen gesteunde genocide in Gaza — niet minder gefaciliteerd door de as Biden-Netanyahu dan door Trump-Netanyahu — het genadeschot is gebleken voor de liberale hypocrisie. Žižek (2026, p. 56) observeerde vlijmscherp de gevolgen daarvan voor de status van waarheid en kennis: “Ons morele fundament is niet alleen hypocriet (dat was het altijd al); met de oorlog in Gaza verloor het zelfs de hypocriete kracht van de schijn — daarin en daarmee wordt de schijn daadwerkelijk *louter schijn*, niet langer een schijn die zijn eigen waarheid in zich draagt.” Waar IDF-soldaten straffeloos en trots hun genocidale daden livestreamen, raakt de politiek-juridische band tussen schijn, waarheid en gevolg onherstelbaar beschadigd als *collateral damage*. Žižeks formulering vervangt Carneys antitheatrale vooroordeel door een nieuwe theatraliteit van het fascisme: ons politieke heden is niet verstoken van theatrale schijn, verre van. Maar waar de liberale hypocrisie en haar interne kritiek nog draaiden om een sluier van schijn die een lelijke realiteit moest verbergen, ontkent het fascisme de link tussen beeld en waarheid volledig. Fascisme verplettert het idee dat schijn überhaupt nog een andere betekenis heeft dan de verheerlijking van totaal geweld.

Wat Trumps binnenlandse imago betreft: de carnavaleske elementen van de bestorming van het Capitool op 6 januari en, recenter, de door AI gegenereerde en tot meme verheven zelfrepresentatie van de president online, tonen een leider die niet zomaar van een vleugje theater geniet, maar ook het kritische potentieel ervan usurpeert. Het MAGA-carnaval op Capitol Hill nivelleerde het verschil tussen symbolisch en fysiek geweld en betonnerde



de grote leugen van de gestolen verkiezingen. Maar had carnaval, volgens de kritische verhalen van links, niet juist een ontwrichtende functie?² Al-portretten van Trump als paus of als koning op een fake cover van *Time Magazine*: het zou normaal gesproken gelezen worden als satirische spot, ware het niet dat Trump deze ‘slopagenda’ inzet als theatrale zelf-immunisering. Het produceert een patstelling voor kritische kunst en comedy, zoals Hal Foster treffend beschrijft in zijn veelzeggend getitelde *What Comes after Farce?*: “Hoe kleiner je iemand die zich niet kan schamen? Of hoe bespot je iemand die put uit het absurde? Hoe over-dadaïseer je President Ubu?”

SCHIJNFANATISME

Wat hier op het spel staat — de theatrale logica van het hedendaagse fascisme — is geen bijzaak; het raakt aan de kern van de historische mechanismen van het fascisme en de voorwaarden voor politieke kunst. Er is inderdaad reden om aan te nemen dat, als het fascisme van de jaren 1930 de culminatie was van een moderne tragedie, het fascisme zich vandaag herhaalt als een klucht. Maar alleen als we begrijpen dat dit kluchtige fascisme van ons de ultieme voltooiing van het fascisme zelf is.

Danny Haywards (2024) uitmuntende recensie van het eveneens briljante *Late Fascism* (2023) van Alberto Toscano vat het perfect samen: het fascisme heeft op geen enkel moment “een eigen, onderscheidende filosofie. Het is een soort gat, geslagen in politieke ideeën waarvan we geloven dat ze ons hebben verraden. Haar concepten zijn, net als haar staten, ‘non-concepten’: het zijn de instrumenten en de littekens van hoe we de wereld interpreteren en veranderen, maar dan getransformeerd tot lege arena’s waarin strijdlustige, gekwetste vijandigheid de vrije loop krijgt.” In aanzienlijke mate ligt de politieke innovatie van het fascisme precies in dit gebrek aan substantie, deze dogmatische leegte, die tot uiting komt in het theatrale affect van leeg ressentiment. De vernuftigheid van fascistische operaties — want het fascisme is dus eerder een soort operationele logica, een vorm, dan een rigide politieke ideologie — schuilt in het grotendeels performatieve en

cynische karakter van haar racisme, antisemitisme, islamofobie, trans haat, enzovoort. Je hoeft er niks van te geloven; speel gewoon mee om je woede te ventileren en te genieten van je gewelddadige fantasieën.

“Niemand geloofde werkelijk dat Haïtiaanse
immigranten katten en honden opaten.
Maar het gaat dan ook nooit om de waarheid; het
enige dat telt is het effect, de opwinding,
de heerlijke roes van rancune.”

Toscano herinnert ons daarmee aan Theodor Adorno's inzicht over de performatieve aard van de band tussen Führer en massa, die hij “schijnfanatisme” (*“phony fanaticism”*) noemt. In Adorno's woorden: “Net zomin als mensen in het diepst van hun hart geloven dat de Joden de duivel zijn, geloven ze volledig in de leider. Ze identificeren zich niet werkelijk met hem, maar spelen deze identificatie, voeren hun eigen enthousiasme op, en participeren zo in de performance van hun leider.” Trump ensceneert deze cynische schijnpolitiek meesterlijk: hij voorziet zijn MAGA-achterban van een eindeloze voorraad theatrale rekvisieten waaraan zij hun destructieve *jouissance* kunnen ophangen. Niemand geloofde werkelijk dat Haïtiaanse immigranten in Springfield, Ohio, katten en honden opaten, zoals in de aanloop naar de verkiezingen van 2024 werd verspreid en door Trump werd aangehaald tijdens een debat met Kamala Harris; er was geen splinter bewijs voor deze ranzige racistische trope. Maar het gaat dan ook nooit om de waarheid—of over de spanning tussen fictie en realiteit; het enige dat telt is het effect, de opwinding, de heerlijke roes van rancune die voor de MAGA-gelovigen wordt opgewekt. De “overtuiging is hol, en juist daarom des te gevaarlijker”, schrijft Toscano. Het trumpisme is niets meer dan het showgehalte dat inherent is aan het fascisme, opnieuw opgedist en geperfectioneerd voor ons tijdsgewricht.

HOE COMEDY EN PERFORMANCE REAGEREN

Wat met kunst en performance? Hoe zou een kritische of weerbarstige interventie binnen de kunst eruitzien onder de voorwaarden van het hedendaagse kluchtige fascisme? Twee duidelijk verschillende media- en straatperformances—de ene hardnekkig liberaal, de andere radicaal, maar beide uiterst ambigu—kunnen helpen om de wisselende successen van politieke kunst in het heden te duiden.

Aan het ene uiteinde van het spectrum weigert Paramounts satirische nieuwsshow *The Daily Show* haar liberale comedy aan te passen aan het veranderde politieke landschap, waarmee ze langzaam maar zeker de grens naar het onbedoeld lachwekkende overschrijdt. Jordan Klepper, een van de veldreporters van *The Daily Show*, staat inmiddels alom bekend om zijn “vinger aan de MAGA-pols”, zoals zijn vaste items suggereren. Zijn komische stokpaardje zijn voxpops met MAGA-aanhangers, waarbij hij de tegenstrijdigheden in hun argumenten, of simpelweg hun domheid, blootlegt. Voor de filmpremière van *Melania* in februari 2026 reisde Klepper naar Washington D.C. om bioscoopgangers te spreken in wat toen nog het Trump Kennedy Center heette. Wanneer een zichtbaar rijke

sympathisant in bontjas jubelt dat “iedereen houdt van een verhaal van iemand die uit een klein Europees land komt en uiteindelijk de first lady van de Verenigde Staten wordt”, onderbreekt Klepper: “Het is echt een migrantenverhaal! Dus waarom gaat u daarbinnen kijken naar die *woke bullshit*?” *Gotcha!* Alleen: zo’n moment vertelt ons niets wat we nog niet wisten, en daarbij rust het komische mechanisme hier op de aanname dat rationele argumenten nog waarde hebben in het politieke discours—en dat is nu juist exact wat het trumpisme zo ostentatief heeft gelogenstraft. Waarom zou één ‘goede immigrant’ de virulente haat tegenover anderen tenietdoen? Het kluchtige fascisme ligt niet wakker van haar irrationaliteiten; het leeft ervan, zolang ze maar affect genereren.

In 2024, het jaar van de Amerikaanse verkiezingen, keerde Jon Stewart terug aan het roer van *The Daily Show*; het leek wel een ultieme poging om een nieuwe termijn voor Trump te helpen voorkomen. Nu Trump weer in het Oval Office zit, lijken Stewarts monologen op maandagavond steeds meer op de symptomatologie van een patiënt die een zenuwinkinking nabij is. Stewart is niet alleen verbolgen over de verbijsterende incompetentie, corruptie en brutaliteit van de regering-Trump, maar ook door het gebrek aan betekenisvol toezicht van zowel het rechtssysteem als de media. En dus culmineren zijn wekelijkse recaps stevast in een orgie van krachttermen in de trant van: “*What the fuck is happening?! What the fuck is happening in this country?!?*” (zoals hij uitriep op 13 januari 2026).

In zijn monoloog op 5 mei besprak Stewart het bezoek van koning Charles aan het Capitool ter gelegenheid van het 250-jarige bestaan van de Verenigde Staten. Hij sloeg een somberder toon aan: “Ik begrijp oprecht niet wat dit land aan het worden is. Elk instituut laat ons in de steek. Is er nog hoop voor de liberale democratie die de wereld de afgelopen 250 jaar heeft geïnspireerd?”, om te eindigen met een nieuwe scheldpartij: “Als de sterkste verdediger van de Amerikaanse democratie de Britse koning is, zijn we echt *fucked*.” Het siert Stewart dat hij transparant is over zijn verbijstering: hij begrijpt simpelweg niet meer wat er gebeurt, hij is het vermogen verloren om van het heden comedy te maken. Grappen hebben plaatsgemaakt voor wanhoop.

Jordan Klepper in *Fingers the Pulse*.



De in New York gevestigde zwarte guerrillaperformer Crackhead Barney vertegenwoordigt ondertussen het andere uiterste van de artistieke strategieën die tegen het opkomende fascisme worden ingezet. Net als Klepper heeft zij een zwak voor het confronteren van MAGA-menigten bij Trump-rally's, maar ze is er niet op uit om wie dan ook te ontmaskeren. In plaats daarvan nodigt ze mensen uit om te spreken, om ze vervolgens de mond te snoeren. Met haar DIY-interviewshow *Crackhead Barney & Friends* (de titel knipoogt naar de kinder-tv-serie *Barney & Friends*) op sociale media, is Barney helemaal niet geïnteresseerd in de argumenten van haar gesprekspartners, hoe redelijk of tegenstrijdig die ook mogen zijn. Meestal gehuld in *whiteface*, een Trump-masker, of beide tegelijk, is haar verschijning ontworpen om te provoceren, waarbij haar microfoon de rol van paard van Troje vervult.

Wie haar vragen beantwoordt, staat een verbale afranseling te wachten, zoals de Trump-stemmer die in de rij staat bij de inauguratie op 20 januari 2025. Als hij blijft doorpraten nadat Barney al klaar met hem was, krijgt hij de volle laag: *"I'm not talking to you, turn the fuck around. You know you can't win this war of words, you can't win this one, honey."* Duidelijker kan niet: Barney pakt de fascistische retoriek aan op haar eigen terrein, dat wil zeggen: daar waar de taal al lang haar betekenisgevende en rationele kwaliteiten heeft verloren en niets meer dan een wapen is geworden dat maar één wet kent: winnen of verliezen — buig voor de affectieve slagkracht van mijn woorden, incasseer het verbale geweld waarmee ik je overspoel, of druip af. De Trump-stemmer in de rij bij The Heritage Foundation geeft toe: *"I surrender"*, waarop Barney fijntjes: *"You better."*

Natuurlijk zijn Barneys *ambush interviews*, zoals ze weleens worden omschreven, evenmin gespeend van cynisme. Net als Trumps AI-memes onderwerpt ze zich aan de wetten van de algoritmische woedemachine, goed wetende dat om te scoren in de hedendaagse aandachtseconomie elke verontwaardiging maximaal moet worden opgeschroefd. Barney geeft grif toe (in een interview met Vice in 2023): *"I'm just trying to shoot a damn episode [and] at a MAGA rally, I will get the best shit."*

De uiteindelijke winnaar is dan ook wellicht niet Barney, en evenmin haar MAGA-tegenstanders op straat, maar de onlineplatformen die de technologische infrastructuur van ons kluchtige fascisme in stand houden. Zij bezegelen de vertaling van politiek naar deze antagonistische show van louter affect-beelden.

1 Mijn nadruk, ook in het volgende citaat.

2 cfr. Žižek, S. (12 november 2023). After Trump's victory: From MAGA to MEGA. *e-flux Notes*. <https://www.e-flux.com/notes/641013/after-trump-s-victory-from-maga-to-mega>; Isenberg, N. (2021). Democracy's Thorn: The Mob and the Voice of the People. *The Hedgehog Review*, 23(2), 91-100.

Vertaling: Floris Baeke

Georg Döcker is onderzoeker, docent en schrijver over theater, dans en performance.

BIBLIOGRAFIE

- Foster, H. (2020). *What Comes After Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*. Verso.
- Hayward, D. (2024). Fascist Ships of Theseus. *Radical Philosophy*, 217, 69-77. <https://www.radicalphilosophy.com/reviews/fascist-ships-of-theseus>
- Lazzarato, M. (7 oktober 2025). The United States and Fascistic Capitalism. *Ill Will*. <https://illwill.com/fascistic-capitalism>
- Žižek, S. (13 november 2024). After Trump's victory: From MAGA to MEGA. *e-flux Notes*. <https://www.e-flux.com/notes/641013/after-trump-s-victory-from-maga-to-mega>
- Žižek, S. (2026). *Liberal Fascisms*. Bloomsbury, p. 56.

GLA55

10 Movements to the Music of Philip Glass

Anne Teresa De Keersmaecker/ *Rosas*

Ictus & BL!NDMAN

19 – 21.11.2026 Wereldpremière - Berliner Festspiele – Berlijn / live muziek

27– 28.11.2026 Tanzhaus nrw - Düsseldorf

3 – 4.12.2026 Künstlerhaus Mousonturm – Frankfurt Am Main

11 – 16.12.2026 La Villette, Festival d'Automne, Parijs / live muziek

20 – 22.1.2027 De Singel Antwerpen

26 – 30.1.2027 Théâtre National Wallonie-Bruxelles / live muziek

12 – 13.2.2027 Opéra de Rouen / live muziek

12 – 13.2.2027 Cultuurcentrum Hasselt

16 – 17.2.2027 Theater Heerlen, schrit_tmacher Festival – Heerlen / live muziek

26 – 27.2.2027 Schouwburg Kortrijk / live muziek

16.3.2027 Théâtre Le Bateau Feu – Duinkerke

18 – 20.3.2027 VIERNULVIER Gent

4 – 5.6.2027 Concertgebouw Brugge / live muziek

www.rosas.be

Voor censuur komt homologatie

Hoe de taal van Silicon Valley onze artistieke praktijk is binnengeslopen

Het historische fascisme in Italië was niet uniek in wat het beoogde en hoe het te werk ging, schrijft de Braziliaanse theatermaker Rodrigo Batista. Integendeel: waar het mislukte in zijn poging om mensen ook in hun harten te bekeren, heeft het neoliberale kapitalisme het karwei afgemaakt. Als consumptisme de enige denkbare ideologie wordt, wat betekent dat dan voor de kunsten? Zijn kunstenaars werkelijk gebonden aan de taal van homologatie en commodificatie, of is er een andere weg?

Sabaudia © Alessio Antonietti

1. WAT IS FASCISME?

In 1974 stond Pier Paolo Pasolini voor Sabaudia, een stad gebouwd onder het Italiaanse fascistische regime. Wandelend over het strand in zijn zware winterjas, met zijn haren in de wind, keek hij rond zich heen en mijmerde hij terwijl hij de stad observeerde.

“Hier staan we voor de structuur, de vorm, het profiel van een andere stad, ondergedompeld in een vreemd, grijs, lagune-achtig licht. [...] Het is Sabaudia. Hoe hebben wij — de intellectuelen — de regime-architectuur van steden als Sabaudia belachelijk gemaakt. En toch voelen we nu, als we naar deze stad kijken, iets volkomen onverwachts. [...] Je hebt echt het gevoel dat hier gewone gezinnen wonen, mensen, complete levende wezens, heel, vol in hun nederigheid. Hoe verklaren we zo iets? [...] Een belachelijke fascistische stad die ons toch charmant lijkt. Dat feit moeten we onderzoeken. Ik bedoel, het regime heeft Sabaudia gebouwd; daar bestaat geen twijfel over, maar in feite is er niets fascistisch aan, op enkele uiterlijke kenmerken na.” (uit Pasolini *e la forma della città*, 1974)

Pasolini stelt verder dat het fascisme, het fascistische regime, uiteindelijk niets meer was dan een “groep criminelen die de macht grepen”. Ze doodden, overheersten, organiseerden geweld, bouwden steden en zaaiden angst. Ze lieten ruïnes, monumenten, trauma’s en dood achter. Volgens Pasolini zorgde dat geweld echter niet per se voor een diepgaande transformatie van de Italiaanse realiteit. Volgens hem

“waren die machtige criminelen niet in staat om zelfs maar even te krabben aan de oppervlakte van de Italiaanse realiteit. Ook al werd Sabaudia door het regime gebouwd [...], het vindt zijn wortels niet in datzelfde regime. Het is geworteld in die realiteit die door het fascisme met tirannie werd overheerst. Ik bedoel, het is het kleine, rustieke, paleo-industriële dorp, enz., waaruit Sabaudia is voortgekomen, niet het fascisme.”

Het model van Sabaudia bleef, in Pasolini’s woorden, “reactionair en monumentaal”. De lokale arbeidersklassencultuur bleef leven volgens normen en waarden die ouder waren dan het fascisme. Het regime kon gehoorzaamheid afdwingen, maar geen totale innerlijke onderwerping. In die zin was het niet in staat om het homologatieproces te voltooien. Pasolini maakt verder nog een scherp onderscheid, als hij zegt dat:

“het vandaag precies andersom is: het regime is democratisch, maar toch is er die indoctrinatie, die vorm van homologering die het fascisme helemaal niet kon bereiken. De macht van de huidige maatschappij, de consumptiemaatschappij, ligt in het feit dat ze dit juist perfect weet te realiseren, door alle specifieke, andere realiteiten te vernietigen en de verschillende manieren van mens-zijn te strippen van hun werkelijkheidswaarde. [...] Ik kan dus zonder twijfel zeggen dat het ware fascisme precies in deze macht van de consumptiemaatschappij schuilt.”

In mijn interpretatie van Pasolini’s woorden omvat het ware fascisme daarom niet alleen het fascisme van uniformen, monumenten, vlaggen en machtige criminelen. Het is ook de macht die doordringt in onze taal, verbeelding, lichamen, verlangens en territoria, en die verschillende levensvormen onderdrukt in de naam uniformiteit, of met andere woorden,



Pier Paolo Pasolini op het strand van Sabaudia.
<https://www.youtube.com/watch?v=bipWHxT1-3c>

volgens de logica van koopwaar. Het oude fascisme verwondde de werkelijkheid. Het nieuwe fascisme bepaalt op voorhand welke werkelijkheid kan verschijnen. Bovendien is het onze harten binnengedrongen.

2. HOMOLOGATIE

homologatie: het woord klinkt bureaucratisch, maar het beschrijft eigenlijk de vernietiging van verschillende manieren van zijn. In zijn tekst *Acculturazione e acculturazione* (1973) schrijft Pasolini dat “geen fascistisch centralisme erin is geslaagd te doen wat het centralisme van de consumptiemaatschappij heeft gedaan”. Via infrastructuur, televisie en het nieuwe informatiesysteem assimileerde het centrum van de consumptiemaatschappij landen die historisch gezien van elkaar onderscheiden waren, met een rijke culturele diversiteit. Op deze manier, schrijft Pasolini, “begon een homologatieproces” dat een bedreiging vormde voor authenticiteit en meerstemmigheid. De nieuwe industriële macht wilde niet langer alleen een mens die consumeerde; ze wilde een mens voor wie geen andere ideologie dan consumptie denkbaar was. Hun werkelijkheid werd gekaapt door hun de schijn van vrijheid en individuele keuze te bieden.

Wat heeft dit te maken met artistieke vrijheid vandaag?
 Misschien wel alles.

Als we het over censuur hebben, stellen we ons meestal een verbod voor. Een politicus, een overheidsfunctionaris, een fascistische groepering, een rechtse krant, een boos

publiek, een online bedreiging, een bezuiniging, een gesloten deur, een ontslagbrief enzovoort. Natuurlijk bestaan deze vormen. Ze zijn niet denkbeeldig. In Europa wijzen rapporten over artistieke vrijheid op de toenemende druk van restrictieve regels, politieke inmenging, aanvallen door clandestiene groeperingen, online bedreigingen, manipulatie van overheidsgeld en minder zichtbare vormen van institutionele druk die cultuurwerkers tot zelfcensuur drijven.

“Ik ben geïnteresseerd in censuur die nog geen censuur nodig heeft, omdat de mond uit zichzelf al de vorm van de verwachte inhoud heeft aangeleerd.”

Mijn interesse gaat echter uit naar de fase daarvoor—een gesofisticeerdere fase. Het moment voordat iemand zegt: “Dat mag je niet zeggen.” Het moment waarop cultuurwerkers, al getraind in een gehomologeerde woordenschat, beginnen na te denken over wat er niet gezegd mag worden, hoe het gezegd moet worden, gecontextualiseerd, geformatteerd, vertaald, utilitair, commercieel en leesbaar gemaakt. Ik ben geïnteresseerd in censuur die nog geen censuur nodig heeft, omdat de mond uit zichzelf al de vorm van de verwachte inhoud heeft aangeleerd.

Pasolini noemt dit proces homologatie, en Mark Fisher helpt ons zijn hedendaagse aard te begrijpen, het vocabularium van de uniformiteit die andere realiteiten ontkent.

3. BEDRIJFSONTOLOGIE

In *Capitalist Realism* (2009) schrijft Fisher dat het kapitalisme niet alleen een economisch systeem is, maar ook een “allesdoordringende atmosfeer” die de productie van cultuur, de regulering van werk, onderwijs en zorg, en zelfs de grenzen van wat we ons kunnen verbeelden, beïnvloedt. Wat we realistisch noemen, schrijft Fisher, is “politiek bepaald”. Het neoliberalisme heeft zijn doel bereikt als het zich niet langer voordoet als een ideologie, maar als de realiteit zelf.

Fishers concept van *business ontology* is cruciaal om te begrijpen welk soort vocabularium ons wordt aangeleerd. Het creëert een wereld waarin het vanzelfsprekend is dat alles in de samenleving, inclusief onderwijs, gezondheidszorg, cultuur, publiek leven en subjectiviteit, als een bedrijf moet worden gerund, en uiteindelijk zelfs als een privaat bedrijf.

Om een glimp te krijgen van hoe deze ontologie in onze harten is doorgedrongen, moeten we niet zozeer denken aan wat we níét kunnen zeggen en waarom, maar juist aan de woorden die we voortdurend gebruiken: feedback, carrière, innovatie, ondernemer, maker, lobby... Al deze woorden staan dicht bij Silicon Valley dan bij experimentele theaterpraktijken. Waarom klinkt dat vocabularium ondertussen dan zo natuurlijk voor ons? Wat voor homologatie heeft hier plaatsgevonden? Wat voor experimenteel theaterveld is hieruit voortgekomen? Welk soort realiteiten zijn door het gebruik van deze termen uit het landschap verdwenen?

In het politieke gedachtegoed waarin ik ben gevormd, behoorden deze woorden tot een ander vocabularium. Feedback noemden we kritisch denken. Een carrière stond niet voor individuele competitie, maar voor een verhouding tot onderzoek en geschiedenis. Innovatie was minder belangrijk dan werken vanuit een breuk, contradictie of noodzaak, die voortkwam uit precariteit. Netwerken en lobbyen was meer gelinkt aan een sociale organisatie, alliantie of politiek verband. En de kunstenaar was nog geen maker-ondernemer, maar een arbeider onder de arbeiders.

“Feedback, carrière, innovatie, ondernemer, maker, lobby... Al deze woorden staan dicht bij Silicon Valley dan bij experimentele theaterpraktijken. Waarom klinkt dat vocabularium ondertussen dan zo vertrouwd voor ons?”

In het politieke gedachtegoed dat voortkomt uit het kapitalistisch realisme krijgen deze woorden een nieuwe betekenis. Feedback wordt een tool die gericht is op meer winst en productiviteit. Een carrière wijst op een ondernemersfantasie die ons doet geloven dat we ons van de arbeidersklasse kunnen losmaken. Innovatie blijft moeilijk te definiëren, terwijl ondernemerschap mij in de oren klinkt als een sprookje gebaseerd op de talloze zelfhulpboeken uit de vorige eeuw. Het woord ‘maker’ vertroebelt, ondanks zijn praktische waarheid, de artistieke arbeid en ondermijnt de collectiviteit ervan, door te suggereren dat één kunstenaar theater maakt; het is dus een afleiding. En lobbyen... Lobbyen is corruptie, dat heb ik geleerd van de Netflix-serie *House of Cards*.

Deze woordenschat creëert een innerlijke, hypergeprivatiseerde manier van omgaan met alles wat publiek is. Theater helpt me om deze absurditeit te begrijpen: het komt voort uit oudere vormen van openbaar leven, maar wordt gedwongen de taal van koopwaar te spreken. Net als Sabaudia wordt het geformatteerd door een regime waarin het zijn wortels niet heeft.

4. THEATER IS GEEN KOOPWAAR

Theater is geen commerciële onderneming omdat het in geen enkel overtuigend bedrijfsmodel past. Het verdient zichzelf zelden terug via kaartjesverkoop, het kan geen app worden of eindeloos gereproduceerd worden zonder de essentie van zijn bestaan te verliezen: een groep mensen die, in een specifieke ruimte, op een specifiek tijdstip, iets delen dat gauw zal verdwijnen.

Dat is geen nederlaag voor het theater. Daaraan ontleent het juist zijn politieke kracht. Zijn ‘afhankelijkheid’ van publieke financiering betekent niet dat theater een mislukte onderneming is. Publieke financiering bestaat juist omdat een samenleving beslist heeft dat sommige dingen buiten de logica van winst mogen en moeten bestaan. Wanneer we het theater dwingen om zich te rechtvaardigen volgens en aan te passen aan het vocabularium van het bedrijfsleven, vragen we niet alleen om een plan, context of relevantie; we



vragen het theater om zich aan te passen aan de taal van het systeem dat theater bijna onmogelijk maakt.

Ik ben niet tegen plannen, context, relevantie, verantwoordelijkheid, bemiddeling of de noodzaak om na te denken over wie we met ons werk aanspreken. Ik kant me wel tegen het moment waarop deze vragen niet meer te onderscheiden zijn van de grammatica van de markt. Want dan wordt van de kunstenaar verwacht dat hij begrijpbaar wordt binnen een regime dat al op voorhand heeft bepaald wat de realiteit is.

Op het einde van *Capitalist Realism* schrijft Fisher over de “noodzaak om het idee van een publieke ruimte nieuw leven in te blazen, een ruimte die niet kan worden gereduceerd tot de optelsom van individuen en hun belangen”. Theater draagt nog steeds deze fragiele mogelijkheid in zich. Maar alleen als we het niet langer al bij voorbaat vertalen naar een woordenschat die het acceptabel en consumeerbaar maakt. Vóór censuur is er homologatie. En misschien is het eerste gebaar dat we tegen zelfcensuur kunnen maken wel het herwinnen van de woorden waarmee theater zichzelf nog steeds een publieke praktijk kan noemen.

Vertaling: *Charlotte De Somville*

Rodrigo Batista is een Braziliaans theaterregisseur, acteur en docent die België woont. Hij studeerde theaterregie aan de Universiteit van São Paulo en haalde een master aan DAS Theatre in Amsterdam. Van 2007 tot 2017 was hij oprichter en directeur van het São Paulo-collectief [pH2]: Estado de Teatro.

“Uiteindelijk is geld de enige taal die iedereen vloeiend spreekt”

Milo Rau, Christiane Jatahy en Matej Drlička
over artistieke vrijheid in een steeds autoritairder Europa

Hoe vrij zijn de kunsten nog in een Europa waarin het beleid steeds meer naar rechts kantelt? Floris Baeke vroeg het aan Wiener Festwochen-intendant Milo Rau, die graag voorop loopt in de strijd, Braziliaans regisseur Christiane Jatahy en de ontslagen Slowaakse theaterdirecteur Matej Drlička, die de naam van zijn eigen minister niet meer mag uitspreken. “Om de artistieke vrijheid vandaag te verdedigen, moeten we de instituten gebruiken die we twintig jaar geleden nog vrolijk wilden afbreken.”



Wenen, 17 mei 2026. Het water van het Donaukanaal klotst tegen de flanken van het *Badeschiff*, een ponton dat de Wiener Festwochen tot zijn hoofdkwartier heeft gedoopt. Binnen, in een zaaltje met zicht op de zonnige kade, is er geen stoel meer vrij. Samen met mij wil een vijftigtal mensen de drie panelleden uithoren over de autoritaire greep op de Europese kunsten en wat daartegen te doen valt.

Wie niet kon ontbreken is Milo Rau, voormalig anarchist die we in België kenden als de rebelse artistiek leider van NTGent, tot hij in 2023 naar de Festwochen verkaste. De Zwitser doopte Europa's grootste multidisciplinaire kunstenfestival prompt om tot de 'Free Republic of Vienna', een vrijplaats voor radicaal verzet. Een marxist met miljoenen publiek geld ter beschikking en de fine fleur van de Europese intelligentsia in zijn contactenlijst? De ironie ontgaat ook Rau niet, het komt straks zeker op tafel.

Naast hem zit Christiane Jatahy, de Braziliaanse theater- en filmmaker die in haar werk gefascineerd is door macht en medeplichtigheid. Haar producties toeren door Europa, met vaste haltes in onder meer De Singel en de Vlaamse Opera. Ze groeide op tijdens de militaire dictatuur en zag in 2019 hoe haar land de democratie via de stembus uitleverde aan de inmiddels veroordeelde Jair Bolsonaro.

En dan is er Matej Drlička, ooit klarinettist en directeur van het Slowaaks Nationaal Theater, tot hij in augustus 2024 om politieke redenen werd ontslagen door de Poetinminnende regering-Fico. Hij vertelt vooraf dat hij zopas is veroordeeld wegens smaad aan het adres van de Slowaakse minister van Cultuur, en dus goed op zijn woorden moet passen. Het vonnis is juridische gatenkaas en zonder precedent volgens zowat de hele Slowaakse advocatuur, maar verbiedt hem zelfs haar naam uit te spreken. Als iemand de autoritaire wending van Europa aan den lijve ondervindt, is het Matej Drlička wel.

Matej, kun je vertellen over je ontslag?

Matej Drlička Toen Robert Fico weer aan de macht kwam, werd het ministerie van Cultuur overgedragen aan de ultranationalistische Slowaakse Nationale Partij, een partij die openlijk spreekt over "het beschermen van het blanke ras". Al snel hingen er overal in Slowakije billboards met de tekst: "Wij hebben de financiering van lgbtqia+-projecten stopgezet!" Journalisten vroegen naar die billboards en ik zei: "Als algemeen directeur van het Nationaal Theater sta ik hier totaal niet achter." Zeven maanden later werd ik ontslagen. Ze kwamen me mijn ontslagbrief thuis overhandigen, 's ochtends, terwijl ik in mijn badjas stond.

Ik ben allicht het zichtbaarste slachtoffer, maar honderden mensen in de Slowaakse cultuursector zijn hun baan verloren. Fico prijst zijn minister van Cultuur en zegt dat zij erin geslaagd is "de progressieve rotzooi in het land op te kuisen". Wat in Hongarije onder Orbán gebeurde, heeft onze minister in één jaar tijd geflikt.

En Fico komt daarmee weg bij zijn kiezers?

Drlička Veel mensen zijn simpelweg slecht geïnformeerd. Mijn schoonvader is een geweldige man met een groot hart, maar hij stemt op Fico en denkt dat de vrede uit Rusland komt. Ik mijd politieke discussies

met hem omdat ik onze band goed wil houden, maar onlangs hadden we net iets te diep in het glas gekeken. “Maar Matej, de Russen waren de enigen die tegen de nazi’s vochten!” zei hij. Ik vroeg hem: “Heb je nog nooit van het Molotov-Ribbentroppact gehoord?” Hij heeft enorme hiaten in zijn kennis, net als de jonge generatie. Het grootste probleem in Slowakije is niet extreemrechts, het is Rusland: hun propaganda, hun indirecte financiering en hun valse narratief dat Oekraïne de agressor is. Mijn grootste angst is nu dat Slowakije de Europese Unie zal verlaten.

Je bent ook teleurgesteld in de mensen binnen de cultuursector zelf.

Drlička Toen de donkere wolken boven het Nationaal Theater zich samenvakten, zei ik tegen mijn collega’s van de drama-afdeling: voor mij zijn er twee rode lijnen. De eerste is Russische invloed, de tweede is inmenging van het ministerie met onze programmering. Als een van de twee wordt overschreden, vertrek ik. Iedereen zei toen dat ze dan zéker samen met mij zouden opstappen. Na mijn ontslag zijn inmiddels beide rode lijnen overschreden. En toch is er niemand vertrokken, behalve ik.

Zelfs in onze kleine bubbel moeten we toegeven dat het veel collega’s geen zier kan schelen waar wij het hier over hebben. Zijn symfonieorkesten ‘politiek’? Ik vind van wel, maar zelf zien ze dat niet zo. Als ik met een theatermaker praat en daarna met iemand uit de symfonische wereld, lijken het wel twee verschillende sterrenstelsels. We vormen geen front. Dus een van mijn taken in Slowakije is nu om álle kunstenaars te mobiliseren. Ik stap naar popmuzikanten, naar commerciële filmregisseurs, mensen die nog nooit een subsidie hebben aangeraakt. Zij zeggen dan: “Ja, maar jullie zijn de

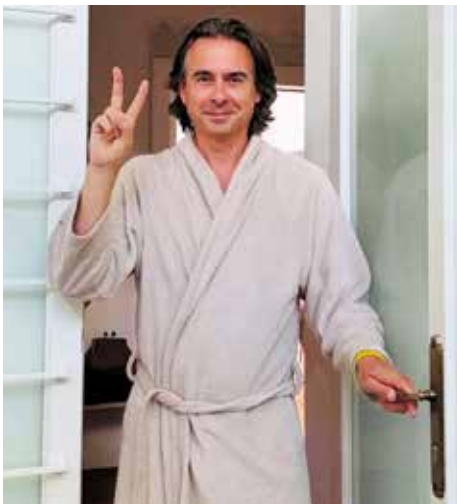
gesubsidieerden.” Jongens: als de gesubsidieerde sector niet bestond, bestonden jullie ook niet. Het is allemaal met elkaar verweven, we zijn één organisme.

Christiane, jij werkt in Europa én in je geboorteland Brazilië. Herken je dit?

Christiane Jatahy Ik herken het geweld tegen kunstenaars. Ik heb mijn hele jeugd onder een dictatuur geleefd, en ik denk dat Brazilië daar nooit echt mee heeft afgerekend. De verantwoordelijken werden toen wel benoemd, maar er werd niets mee gedaan; ze bleven gewoon in het parlement zitten. Dus toen extreemrechts weer de kop opstak, konden ze heel openlijk die dictatuur verdedigen. Velen van ons dachten, gezien die recente geschiedenis, dat het onmogelijk was dat iemand die de dictatuur verheerlijkte president kon worden.

Je hebt het over Jair Bolsonaro.

Jatahy Mensen verkozen hem in 2018. Hij gebruikte de instrumenten van de democratie om mensen ervan te overtuigen dat ze bang moesten zijn, dat ze iets zouden verliezen. Fascisme creëert altijd vijanden. Artiesten werden gecriminaliseerd: we zouden alleen maar profiteren van publiek



Bron: Instagram Matej Drlička

geld en deel uitmaken van een ‘corrupte elite’. We denken vaak dat fascisme geen masker draagt, dat je het direct herkent. Maar het meest verschrikkelijke was het besef dat mensen die heel dicht bij je staan, op Bolsonaro konden stemmen.

die er alleen is voor een heel kleine lgbtqia+-gemeenschap?

Nu zijn ze erachter gekomen dat elke euro die je in cultuur investeert, er zeven oplevert, terwijl een euro in defensie nul oplevert.¹ Puur kapitalistisch bekeken is



“We denken vaak dat fascisme geen masker draagt, dat je het direct herkent. Maar het meest verschrikkelijke was het besef dat mensen die heel dicht bij je staan, op Bolsonaro konden stemmen.”

—*Christiane Jatahy*

Hoe staat het er nu voor?

Jatahy Het blijft gevaarlijk. Dit jaar zijn er weer verkiezingen en Bolsonaro's zoon, Flávio, stond erg hoog in de peilingen. Tot aan het licht kwam dat hij geld had verduisterd voor een film over zijn vader. Maar het echte probleem is niet Bolsonaro of zijn zoon, het is dat ze een manier hebben gevonden om de bevolking wijs te maken dat zij de enige bescherming vormen tegen het ‘linkse gevaar’, een gevaar dat ze zelf hebben verzonnen.

Milo, jij als socioloog: waarom is de kunstensector zo bedreigend voor autoritaire leiders?

Milo Rau Tolstojs *Anna Karenina* opent met de zin dat elk gelukkig gezin gelukkig is op dezelfde manier, maar dat elk ongelukkig gezin ongelukkig is op zijn eigen manier. Ik denk dat we allemaal op dezelfde manier ongelukkig zijn; in Brazilië, in Slowakije, hier, en ook in België. Twintig jaar geleden was bezuinigen op cultuur nog een neoliberale idee. De privé-sector levert meer winst op met minder investeringen, dus waarom zouden we dan pakweg 500 euro subsidiëren voor elke stoel in de opera? Waarom zouden we investeren in avant-gardekunst

cultuur de meest effectieve sector die er is. Het neoliberale argument stortte in, maar toch willen ze blijven bezuinigen. Nu om ideologische redenen. En door algoritmes exploderen de *culture wars* online, en zo spreken ze jongeren aan. In Duitsland is de AfD de populairste partij onder jonge kiezers.

In Vlaanderen ook: het Vlaams Belang is extreem populair onder jongeren.

Rau Precies. Extreemsrechts zijn niet langer bejaarde nazi's die terug willen naar de jaren 1940. Ook de samenleving herinnert zich niet meer wat er in het verleden is gebeurd. In Oostenrijk worden woorden als ‘*Volkskanzler*’ gebruikt — termen die door Hitler zijn bedacht. We zijn vergeten waar het ons naartoe leidt als we migranten, homoseksuelen, Joden en moslims uitsluiten.

Rechts heeft de wind in de zeilen, spreekt jongeren aan en vertelt een enthousiasmerend verhaal. Moeten en kunnen de kunsten daarop reageren?

Jatahy Ik heb het antwoord niet. Ik blijf kunst maken omdat ik geloof dat we iets kunnen veranderen. Misschien ben ik

te optimistisch, maar we hebben geen andere keuze. Ik geloof in de jeugd, al zie ik dat ze niet meer geloven in de politiek, in de overheid, of in het idee dat iemand nog iets voor een ander kan doen. In Brazilië gebruikt extreemrechts voortdurend het woord *empreendedor*: 'doe het zelf', is het idee, 'je staat er alleen voor'. Dat is de dood van de democratie. Want als je niet meer gelooft dat de staat je kan beschermen en helpen, blijf je alleen over. Alleen samen kunnen we dingen veranderen. Laten we met kunst proberen mensen het gevoel te geven dat ze deel kunnen uitmaken van een collectief.

Rau Ik zeg altijd: verzet heeft geen vorm, verzet is de vorm. Rechtse partijen zijn succesvol omdat ze met een zogenaamd alternatief komen. Links heeft dat niet, wij zitten in het defensief. We verdedigen dit festival, we verdedigen democratie, we verdedigen kunstsubsidies: wij zijn de status quo. Vorige week herlas ik David Graeber; hij stelde nog een alternatief voor, een participatieve democratie.

Gisteren, aan het einde van het stuk

van Christiane en Brigitta Muntendorf (*The Day Before, dat de dag voor dit panelgesprek in premiere ging; nvdr*), begint iedereen samen 'Let the Sunshine In' te zingen. Je kunt dat hyper-criinge vinden, maar we doen het wel samen. Ik hoorde dat tijdens de repetities zelfs mensen op straat gingen meezingen. Met elke samenkomst kunnen we de democratische daad revitaliseren. We moeten de hele maatschappelijke machine zien als iets wat leeft, en dat kan verdwijnen als we het niet telkens opnieuw tot leven wekken.

Drlíčka Ik ben een manager, mijn blik is praktischer, niet zo filosofisch of artistiek. Als ik de situatie observeer, kan ik alleen maar concluderen dat dit niet goed afloopt. Na elke zucht van vrijheid in de geschiedenis volgde een terugslag, kijk naar de Weimarrepubliek. We kunnen het proces hooguit vertragen.

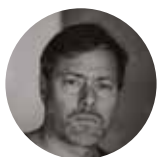
Ik zal een Slowaaks voorbeeld geven: de verkiezingen zijn over anderhalf jaar. Iedereen weet van de miljardenschandalen rond Fico en zijn kringen, maar zijn kiezers halen hun schouders op: iederéén



The Day Before, Christiane Jatahy & Brigitta Muntendorf © Tim Dornaus

steelt. Ik denk dat zelfs een moord hen niet zou doen wankelen. Nu is er dat schandaal rond de moeder van Michal Šimečka, de leider van de progressieve oppositie: met haar kleine ngo zou ze 100.000 euro aan twijfelachtig geld hebben aangenomen.

opties. Je kunt doorgaan met je linkse deconstructie — hand in hand met rechts dan, want zij willen het veld ook kapot. Wanneer zij een instituut willen ontmantelen, zetten ze er mensen neer die er prat op gaan dat ze geen verstand van kunst



“Ik zeg altijd: verzet heeft geen vorm, verzet is de vorm. We moeten de hele maatschappelijke machine zien als iets wat leeft, en dat kan verdwijnen als we het niet telkens opnieuw tot leven wekken.”

—Milo Rau

Dat bleek niet helemaal waar te zijn, en het had vooral niets met Šimečka zelf te maken. Maar hij keldert dramatisch in de peilingen. Het ene electoraat vergeeft een miljarden-corruptie; het andere laat zijn leider vallen door een verkeerd geïnde factuur van zijn moeder. Dus *we really have a problem, Houston*. Het is overduidelijk: mensen snakken naar een leider. We hebben iemand als Obama nodig, een geweldige acteur, charismatisch, maar keihard, iemand die ook achter de schermen het vuile lobbywerk wil opknappen. Iemand die zo overtuigend is dat zelfs het conservatieve deel van de kiezers hem volgt.

Is dat verlangen naar sterke leiders en instituten op zich niet gevaarlijk? Milo, jij leidt een van de grootste festivals van Europa en zegt tegelijk: ik ben het verzet. Hoe kun je establishment én verzet tegelijk zijn?

Rau Dat is een zeer Atlantische vraag. Twintig jaar geleden zou ik hetzelfde hebben gevraagd. Maar misschien begrijp je het over tien jaar ook. Matej begreep het eerder dan ik, en ik kan je een voorspelling geven voor België: extreem-rechts zal groeien en het vizier richten op de grote instituten. Dan heb je twee

hebben en de boel willen slopen. Eigenlijk is dat exact wat ik twintig jaar geleden in mijn anarchistische tijd ook wilde. Maar dus: nu ben ik de instituten binnengestapt om ze te verdedigen.

Ik gebruik altijd een simpele metafoor. Een tijdje geleden was de vraag nog: wie is de beste leerling? Inmiddels is de vraag: bestaat de school over tien jaar nog wel? Ik hou niet van lessen, ik hou niet van professoren en ik houd niet van instituten. Maar we móeten de school verdedigen.

Twee generaties lang hebben we geïnvesteerd in identiteitspolitiek. Het was een logische stap na de klassenstrijd. Maar nu zien we dat de grootste minderheid de witte middenklasse is. Zij gebruiken de democratie, *fucken* ons, en het is voorbij. Dus moeten we terug naar het gevecht binnen de instituten. In de jaren 1960 stond de oudere generatie op de barricades; maar op een gegeven moment zei ze: laten we een partij oprichten en laten we met de meerderheid naar binnen gaan. Zo hebben ze ons allemaal bevrijd. Nu doet rechts precies hetzelfde: zij veroveren de instituten. We moeten op dezelfde manier terugvechten. Natuurlijk heeft dat iets heel performatiefs en absurds, dat besef ik heel goed. Maar het is een nuttige, een cruciale performance.

Jatahy Ik ben het daar volledig mee eens. Brazilië is het bewijs. Toen Lula da Silva won (*de progressieve presidentskandidaat die het tegen Bolsonaro opnam; nvdr*), was er een reëel risico op een staatsgreep; Bolsonaro had alle documenten al klaarliggen. De coup ging niet door omdat het Hooggerechtshof standhield. De democratische instituten werkten. Dit is dus niet het moment om te zeggen: wij zijn hier geen deel van. Integendeel. Neem de instrumenten van de democratie in eigen handen en vecht binnen de arena.

Dat is wat jullie nu doen, Milo en Matej. Samen zijn jullie de drijvende kracht achter het voorstel voor een European Artistic Freedom Act.

Drlíčka Twee dagen na mijn ontslag ging de telefoon: 'Hi Matej, met Milo. Laten we hier iets aan doen.' Toen hebben we besloten terug te vechten. We zetten een platform op, Resistance Now, samen met de European Theatre Convention, Culture Action Europe, de Wiener Festwochen, Opera Europa en vele anderen. Een jaar lang hebben we gereisd en gesproken, wat leidde tot *Open Culture*, een conferentie die ik in Bratislava organiseerde, en de Bratislava-verklaring: een belofte om campagne te voeren voor nieuwe Europese wetgeving die de artistieke vrijheid beschermt.

Rau Het is eigenlijk heel vreemd: iets als een Europese wet voor artistieke vrijheid bestond gewoon nog niet. Er zitten gaten in onze democratie, en die moeten we nu dichten om de cultuur te redden.

Drlíčka We hebben nu een stuurgroep met drie pro-bono advocatenkantoren in Brussel en Straatsburg die aan de wet werken. Het model is de European Media Freedom Act. We verzamelen getuigenissen van kunstenaars en



© Ernest Thiesmeier

managers uit heel Europa: hoe wordt de wet geschonden, wie wordt de mond gesnoerd, wie wordt vervolgd of gecensureerd? We zijn in gesprek met de Commissie; Milo heeft de voor cultuur bevoegde Eurocommissaris Glenn Micallef ontmoet. Ik ben ervan overtuigd dat de wet binnen twee jaar door de Commissie wordt aangenomen en naar het Parlement gaat.

Maar waarom zou een wet ons redden? Autoritaire leiders trekken zich toch per definitie weinig aan van de wet?

Drlíčka Het was fascinerend om de juridische experts aan het werk te zien: zij gebruikten geen filosofische of artistieke waarheden. De ingang die ze vonden was artikel 114 van het EU-Werkingsverdrag: de interne markt. Uiteindelijk is geld de enige taal die iedereen vloeiend spreekt. Als een regering de artistieke vrijheid van een boek, film of opera aantast, tast ze ook het artistieke product aan, zo luidt de redenering. En door één markt te verstoren, verstoort je de hele interne markt van de Unie. Je kunt het cynisch of pragmatisch noemen, maar we hebben zo wel een manier gevonden om via harde cijfers met Eurocommissarissen en -parlementariërs te praten.

Rau Het toont hoe ver we zijn opgeschoven: nu moeten we liberale, zelfs neoliberale argumenten gebruiken om de vrijheid van de kunst te verdedigen. We gebruiken instituten — de Europese Unie, de Wiener Festwochen — die hij twintig jaar geleden met zijn klarinet en ik met mijn toneelstukken nog vrolijk hadden willen afbreken.

laten zien dat onze argumenten sterker zijn. Dat we cooler zijn en meer plezier hebben. Want dat zijn we de afgelopen jaren kwijtgeraakt.

Een andere strategie om artistieke vrijheid te waarborgen die circuleert: loskomen van publiek geld en poli-



“Ja, soms kunnen er goede dingen voortkomen uit privaat geld. Ik heb mijn hele leven in tijden van crisis gewerkt; dan leer je dat er nooit maar één goede weg is.”

— *Christiane Jatahy*

Een kritische vraag vanuit de andere hoek dan: zit er een kern van waarheid in de conservatieve claim dat de kunsten ‘te links’ zijn? Leven we als gesubsidieerde cultuurwerkers soms te zeer in een elitaire bubbel, die de politieke verschuiving naar rechts juist in de hand werkt?

Rau Rechtse dominantie in de kunsten betekent simpelweg het einde van de kunst. Ik had ooit een radiodebat met een rechtse filosoof-politicus, die me vroeg: “Waarom nodig je geen rechtse schrijvers of regisseurs uit?” Ik zei: noem me één naam en ik nodig hem meteen uit. Hij zei: “Ernst Jünger.” Ik antwoordde: die is dood, dat wordt lastig.

Nee, alle gekheid op een stokje: er heerst inderdaad een heel links idee dat je rechtse, conservatieve of fascistische mensen geen podium mag geven. Maar de podia die zij de afgelopen twintig jaar voor zichzelf hebben gebouwd, zijn vele malen groter dan wat we hier hebben. Dus het beste wat we kunnen doen is hen juist uitnodigen en met hen in debat gaan; misschien niet om hen te overtuigen, maar om hen in het openbaar met argumenten te verslaan. Om die jongeren te

tieke grillen, en meer private financiering zoeken bij filantropen. Zien jullie daar heil in?

Jatahy Een paar jaar geleden speelden we hier *After the Silence*, een stuk over racisme met performers die uit een zeer ingewikkelde sociale situatie in Brazilië komen. Na afloop kregen we een mail van een zeer rijke Weense vrouw. Ze vroeg of ze iets voor deze performers kon betekenen. Ze is naar Brazilië gereisd, heeft de groep leren kennen en inmiddels financiert zij hen. Dus ja, soms kunnen er goede dingen voortkomen uit privaat geld. Ik heb mijn hele leven in tijden van crisis gewerkt; dan leer je dat er nooit maar één goede weg is.

Rau Natuurlijk moeten we zulke filantropen proberen te vinden: er zijn inderdaad linkse ondernemers en we stappen naar hen toe met specifieke projecten, en soms investeren ze. Maar dan hebben we het over 2 of 3 procent van ons budget. Als het publieke geld verdwijnt, verdwijnt het theater.

Extreemrechts valt de publieke cultuursector aan, zelden de private. Je kunt campagne voeren tegen Andy Warhol, maar Warhol is privé-eigendom, en aan privé-eigendom kom je niet.

Het nationaal theater, de opera, de gesubsidieerde avant-garde: die zijn wél kwetsbaar. Eigenlijk laat dat iets moois zien: we geloven blijkbaar nog steeds in de symbolische kracht van kunst. Het doet er blijkbaar toe wie er op het podium van een nationaal theater staat en wat daar wordt gezegd. En extreemrechts gelooft dat duidelijk ook.

Jatahy Tijdens de laatste verkiezingen in Brazilië, toen het erom spande of Bolsonaro weer zou winnen, gingen kunstenaars, en zelfs heel bekende tv-acteurs, de straat op om het gesprek aan te gaan. Ze gingen bij mensen zitten en vroegen: waarom wil je op Bolsonaro stemmen? We moeten proberen weer een directe relatie met mensen op te bouwen,

“Samenkomen is een vangnet; het geeft een gevoel van veiligheid en zorgt voor een snelle uitwisseling van informatie. Blijf ze op de huid zitten. Wees een *pain in the ass* voor de macht.”

—Matej Drlička



Maar een land waar kunst volledig privaat gefinancierd wordt? Dat bestaat al, en dat zijn de Verenigde Staten. Het spijt me om te zeggen, maar Amerikaanse kunst is vaak *boring bullshit*. Het is niet onafhankelijk, het is onzichtbaar. ‘Filantroop’ is een prachtig woord, maar velen zijn het niet: zodra een werk niet acceptabel is voor de brede middenklasse — met een beetje seks hier, een beetje politiek daar — trekken ze hun handen ervan af, uit angst. Dat soort kunst haalt de geschiedenisboeken niet, maar wordt vergeten.

Drlička Laat ik wat positiever zijn. Veel initiatieven die ik organiseer worden grotendeels betaald door Slowaakse ondernemers. De zakenwereld in Slowakije is bang voor wat er komt. Ze begrijpen heel goed dat hun bedrijven niet veilig zijn onder Russische invloed, dus ze moeten binnen Europa blijven. Dat zijn geen linkse activisten, maar rechtse ondernemers.”

Tot slot, heel concreet: hebben jullie advies voor kunstenaars en cultuurwerkers die zich zorgen maken en het heft in eigen handen willen nemen?

buiten het internet om, want dat is een oorlogsgebied geworden waar mensen alleen nog maar lezen wat in hun kraam past.

En ten tweede: breng vreugde en feest. Brazilië is een muzikaal land; elk protest gaat gepaard met muziek. Er komen mensen op af die het totaal niet met je eens zijn, vervolgens zing je samen, en omdat mensen zingen en dansen, stellen ze zich open. Je kunt het leven vieren en tegelijkertijd over politieke verandering praten. Een feest kan ook een protest zijn.

Drlička In Slowakije is er het platform Open Culture. Duizenden mensen verspreid over het hele land werken volledig online samen. We zamelen geld in, organiseren protesten en bieden juridische hulp: sponsors betalen de advocaten van kunstenaars die dat nodig hebben. Als er iets verdachts gebeurt in de National Gallery, weten we het de volgende dag al. We zijn in feite de geheime dienst van de cultuursector, en we spelen alles direct door naar de media met foto's en ooggetuigenverklaringen. Met bijna nul budget zijn we uitgegroeid tot het luidste burgerplatform

van Slowakije; politici klagen over ons tijdens debatten in het parlement.

Dus mijn advies, dat we ook al aan onze Hongaarse, Poolse en Tsjechische collega's geven: richt een vakbond op, een platform dat kunstenaars, managers en experts verenigt. Samenkomen is een vangnet; het geeft een gevoel van veiligheid en zorgt voor een snelle uitwisseling van informatie. Blijf ze op de huid zitten. Wees een *pain in the ass* voor de macht.

- 1 Red.: Dit cijfer is niet tot één studie te herleiden; economische impactstudies over cultuur lopen sterk uiteen naargelang wat ze meten. In de Vlaamse context circuleerde tijdens de Jambon-protesten (2019) een factor 1,5; anderhalve euro return per subsidie-euro. Alleen Culturele Hoofdsteden van Europa halen volgens de onderzoeksdienst van het Europees Parlement een factor 8 à 10.

Floris Baek is co-hoofdredacteur van *Etcetera* en schrijft freelance voor *De Standaard*. Hij behaalde een MA in de filosofie en volgt momenteel de MSc International Politics aan de KU Leuven.

Première

Please, Open the Curtains

Ferenc Balcaen & ntgent
22 — 30.10.2026

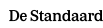
I NEVER
THOUGHT
I WOULD
WAKE UP
ONE DAY
WITHOUT A
FACE ! ?

Koop je theatertickets
via www.ntgent.be

 Flanders
State of the Art

 Radio 1

 PROSPERO
NEW EUROPEAN PART

 De Standaard

 davs

 gent:

TICKETS
GENT

Lichamen in beweging tegen fascisme

Van het non-fascistische lichaam tot antifascistische
allianties: de jaren 1970 en het Brussel van vandaag

Van de gespierde atleten van Leni Riefenstahl tot de mechanische precisie van militaire parades: het klassieke fascisme vierde stevast het ideaal van een strak, gehoorzaam en onoverwinnelijk lichaam. De experimentele dans van de jaren 1970 zette daar een 'non-fascistisch' lichaam tegenover, met contactimprovisatie als bewegingsvorm van geweldloosheid. Bojana Cvejić ziet deze 'non-fascistische' erfenis vandaag opnieuw opduiken in het project *La Candidate Sans-Papiers*, waarin solidariteit centraal staat met juist die lichamen die het hedendaagse fascisme probeert uit te wissen.

La Candidate, Anna Rispoli © Kaaitheater

Dat 'fascist' zo goed werkt als scheldwoord, komt deels door de esthetische beelden die de uitspraak 'het zijn fascist' oproept. Onze naoorlogse westerse verbeelding is bezaaid, en misschien ook wel vervuild, met verschillende sociale en lichamelijke types die we met het f-woord associëren. Van het neoklassieke lichaamsideaal van de atleten uit Leni Riefenstahls *Olympia* (1936) en racistische fysionomiestudies naar de ideale gelaatsverhoudingen tot de militaristische tucht van uniformen, oorlogszuchtige gebaren en tierende monologen van leiders. In deze vertrouwde beeldtaal schemeren klassiek fascistische ideeën door over Arische rassuperioriteit, autoritarisme en heteronormatieve genderrollen, zoals in een vaak geciteerde regel van Nietzsche die we weerspiegeld zien in massachoreografieën in stadions: "Zo wil ik man en vrouw: de een geschikt voor de oorlog, en de ander geschikt voor de geboorte, maar beiden geschikt om te dansen met het hoofd en met de voeten."¹

Ook na het einde van het klassieke fascisme keerde deze iconografie herhaaldelijk terug. Pasolini's *Salò* en Christophe Marthalers theaterproductie *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend* uit 1993 zijn de scherpste voorbeelden van een kritische analyse (in het eerste geval) of een politieke satire (in het tweede geval) van "een gereguleerde, anatomische, hiërarchische maatschappij waarvan de tijd zorgvuldig is verdeeld en de ruimtes zijn gecompartmenteerd, gekenmerkt door gehoorzaamheid en toezicht", om Foucaults (1998, p. 226) beeld van fascistische discipline aan te halen. Vanaf de jaren 1970 volgt een stortvloed aan *Nazisploitation* in kunst, performance, cinema en popcultuur, waarin de seksuele en driftmatige kanten van fascistische macht worden geësthetiseerd, gaande van het fetisjiseren van uniformen tot sensationele afbeeldingen van geweld, seks en wreedheid, met een shockeffect in de mainstream, of gewoon als kink. Of het nu camp is of een platte provocatie, er wordt al langer graag met fascistische lichaamsfiguren gespot, misschien als een soort guilty pleasure. Maar de laatste jaren heeft die dubbelzinnige, fetisjistische fascinatie voor het fascisme haar glans verloren. Die uitputting voltrok zich gelijktijdig met het verdwijnen van het fascisme als expliciete staatsideologie, en met het groeiende inzicht dat het fascisme de naoorlogse democratie heeft overleefd in andere, minder esthetisch en ideologisch herkenbare vormen.

Wat moeten we vandaag met lichamen, in hun verhouding tot de samenleving en tot de sluipende fascisering van het bestuur? Kunnen we vandaag spreken over de opkomst van een 'nieuw' fascistisch lichaam, vergeleken met de erotische aantrekkingskracht die de tucht van het fascisme ooit had? Het hedendaagse fascisme opereert in een andere context: niet langer in een disciplinaire maatschappij, maar in de controlemaatschappij, waarin macht geen duidelijke grenzen kent en ze het individu tot in zijn kleinste vezels kan bijsturen. Het resulteert in een wildgroei aan 'hyperindividen' die zichzelf stileren, waarbij je fascistische en non-fascistische overtuigingen of gedragingen nauwelijks nog uit elkaar houdt en geen enkel uiterlijk kenmerk nog iets bewijst. Gespierde body-buildingsidealen nastreven of opgaan in een cultus van lichaamsverbetering zegt niets over iemands politieke identiteit, over de normen die iemand er echt op nahoudt, hoe het zit met iemands gender en seksualiteit, of iemand racistisch is of niet, enzovoort. Dezelfde lichamen laten zich in verschillende contexten tegengesteld lezen, en dat maakt elke typologie lastig én problematisch.

Af en toe duikt de klassieke fascistische iconografie nog op: bij een aanval van een neofascistische militie of een neonazimars in Europa, met hier en daar een knipoog naar de Hitlergroet. Maar in zijn wereldwijde verspreiding profileert het hedendaagse fascisme zich niet via één uitgesproken, herkenbaar lichaamsideaal. Wie zijn esthetiek wil vatten, moet kijken naar wie het wil uitsluiten, naar de lichamen van de zovele 'anderen' die worden gevisieerd: geracialiseerde zwarte en bruine mensen, migranten, gekoloniseerde inheemse volkeren, lgbtqi-personen, mensen met een beperking, de armen en geprecarieerden, en iedereen die zich solidair met hen toont. Een betrouwbare graadmeter voor het fascisme van vandaag is de manier waarop deze lichamen tot zondebok worden gemaakt en onderworpen aan kille minachting, vervolging, of subtielere vormen van administratief of institutioneel geweld.

“Of het nu camp is of een platte provocatie, er wordt al langer graag met fascistische lichaamsfiguren gespot, misschien als een soort guilty pleasure. Maar de laatste jaren heeft die dubbelzinnige, fetisjistische fascinatie voor het fascisme haar glans verloren.”

Mijn punt is dit: het oprukkende fascisme raakt niet iedereen op dezelfde manier; de sociale verhoudingen van het moment bepalen wat er voor een lichaam op het spel staat in een proces van 'fascisering'. Ze bepalen welke lichamen het doelwit worden van racistische, anti-trans- of anti-handicappolitiek, en welke lichamen bondgenootschappen van verzet smeden.

Om dit binnen een bestek van 2.500 woorden concreet te maken, beperk ik mijn onderzoek tot twee vragen, vertrekkend uit de hedendaagse dans en performance in de westerse wereld en Brussel. Ten eerste: hoe heeft de hedendaagse dans, vooral in het spoor van het Amerikaanse experimentalisme uit de jaren 1970, non-fascistische vormen van belichaming voortgebracht? Welke esthetische en politieke blik heeft ze uitgedragen in het sociale leven onder de westerse liberale democratie, en hoe houdt die blik stand in de huidige strijd tegen het fascisme? Ten tweede: welke relationele praktijken in performance kunnen fascisering vandaag tegengaan, nu lichamen worden ingedeeld in zij die erbij horen en bescherming verdienen, en zij wier levens als waardeloos worden gezien?

HET NON-FASCISTISCHE LICHAAM

In de jaren 1970 vierde de anti-oorlogsbeweging in de schoot van de Amerikaanse anarcho-liberale tegencultuur een lichaam dat de blauwdruk van het 'non-fascisme' zou worden. Als we kijken naar de motieven en esthetische kenmerken van deze fysieke politiek, stuiten we op verschillende idealen die de hedendaagse westerse dans nog steeds hoog in het vaandel draagt en die in de liberaal-democratische samenleving nog altijd doorleven. De postmoderne dans in de VS verwierp de disciplinerende training van de danstechniek en experimenteerde met bewegingen die werden gevormd door zowel de gegeven als de eigen



interne condities: zwaartekracht, loslaten van de geometrische verticale as, diep luisteren naar innerlijke sensaties, en fysieke en sociale ontmoetingen met andere lichamen op voet van gelijkheid. Nergens komt het anti-oorlogsethos van deze experimentele houdingen zo duidelijk samen als in contactimprovisatie (CI). Een van de grondleggers, Steve Paxton, haalde de mosterd voor CI bij de Japanse krijgskunst aikido, waar het erom gaat de kracht van een aanval om te leiden in een gedeelde beweging:

"It was a profound shift from dancing to go into aikido movement and suddenly not have art be the reason you were moving the way you were, but you were moving the way you were for survival... You were responding with harmony to the violent—unbelievable!"

Als je jezelf niet "in een positie plaatst die uitgaat van agressie" en niet "terugdeinst" in een gevecht, ben je geen makkelijk doelwit: *"it's much more complex for people to attack you because you're not presenting yourself as a victim."* Toen ik Paxton ooit vroeg of 'contacters' konden worden beschouwd als een speciaal soort krijgers, ontkende hij dat. Ondanks de training in gevechtskunsten, oriëntatie en kracht, "was het punt juist dat ze géén krijgers waren". Hij pleitte juist voor een methode van ont-trainen (*detraining*): "het afwerpen van de sociale en formele maskers die we dragen", om zo uit te komen bij "massa's, botten, zenuwen en sensaties" als zuiver fysieke gebeurtenissen waarin lichamen elkaar raken.²

Geweldloosheid die transformeert in weerstand tegen de zwaartekracht, onbevreesd zijn in het contact, het geven en opvangen van gewicht, en een fluïde uitlijning zijn allemaal kenmerken die naadloos aansluiten bij de non-fascistische idealen van de jaren 1970. Foucault (1998, p. 227) omschreef het non-fascistische lichaam als volgt: *“We must invent with the body, with its elements, surfaces, volumes, and thicknesses, a non-disciplinary eroticism: that of a body in a volatile and diffused state, with its chance encounters and unplanned pleasures.”* Zijn oproep tot demilitarisering door jezelf esthetisch en erotisch opnieuw uit te vinden, resoneert nog steeds bij cultuurtheoretici van het fascisme. Zoals Klaus Theweleit (1987 & 2024), die pleit voor non-fascisme (in tegenstelling tot antifascistische militantie) als een strijd tegen “sociale en politieke angsten [die] lichamelijke toestanden zijn geworden”. Theweleit beschouwt fascisme als de angst om de eigen lichamelijke integriteit te verliezen, de angst voor het ontkoppelde lichaam, voor overspoeling en grenzeloosheid, en het fysieke pantser dat wordt opgetrokken om zich daartegen te beschermen, vooral onder mannen. Een non-fascistische oriëntatie zou, volgens Theweleits analyse van fascistische belichaming, inhouden dat we onderlinge afhankelijkheid erkennen in plaats van te streven naar sociale atomisering en hyperindividualisme; dat we tegenstrijdigheid, onzekerheid en alteriteit accepteren in plaats van naar zuiverheid en geslotenheid te streven; en dat we vormen van collectiviteit opbouwen die openblijven voor ‘anderen’ die homogene identiteiten aan het wankelen brengen.

“Het oprukkende fascisme raakt niet iedereen op dezelfde manier; de sociale verhoudingen van het moment bepalen wat er voor een lichaam op het spel staat in een proces van ‘fascisering’.”

Op vergelijkbare wijze kadert Natasha Lennard (2019), een prominente stem in de linkse journalistiek in het Verenigd Koninkrijk en de VS, non-fascisme als een alledaagse ethische en politieke praktijk. Ze neemt in de VS deel aan het georganiseerde verzet tegen het fascisme, maar haar oog voor hoe fascisme op microschaal blijft doorwerken, belet haar om antifascisme als iets anders te zien dan een werk dat nooit af is. Hoe voorkom je dat je fascistisch bent, zelfs (of vooral) als je van jezelf gelooft dat je een revolutionaire militant bent? Die vraag verwijst naar de idee van ‘microfascisme’ bij Deleuze en Guattari: het verlangen naar hiërarchie, zuiverheid, dominantie en uitsluiting — krachten die in elke gemeenschap tussen individuen kunnen ontstaan. Foucault (1983, xiii) waarschuwde er al voor in zijn lofzang op Deleuze en Guattari’s *Anti-Oedipus* als een boek over een non-fascistische ethiek: *“The major enemy is fascism in us all, in our heads and in our everyday behavior, the fascism that causes us to love power, to desire the very thing that dominates and exploits us.”* Het blijft tot op de dag van vandaag een belangrijke analytische reflex wanneer we de interne dynamiek van linkse collectieven onderzoeken, of de rol van kunstenaars in projecten met mensen die door fascisme worden getroffen. Hoe vertalen politieke doelen zich naar sociale verhoudingen waarin mensen samenwerken?

Als het non-fascisme sinds de jaren 1970 de motor was achter progressieve kunst en cultuur, waarom kan het dan geen weerstand meer bieden aan fascisering? Van de vele antwoorden op die moeilijke vraag wil ik er één uitlichten: het moralistische purisme van het



non-fascisme. Ten eerste wijst het non-fascisme individuen vaak op zichzelf, in plaats van op het smeden van een band met mensen die anders zijn. Ik heb gezien hoe gemeenschappen in klaslokalen, dansstudio's en *artist-run spaces* uit elkaar vielen door een combinatie van eigengereidheid, schuldgevoelens en *policing*, die uiteindelijk eerder een gevoel van individuele morele verhevenheid versterkt dan dat ze de gemeenschappelijke zaak dient. Ten tweede slaagde het geneutraliseerde lichaam van contactimprovisatie (en andere experimentele vormen van de jaren 1970) er niet in om in dialoog te gaan met de zwarte en Latinx *vogue balls* van het Harlem uit die tijd, terwijl precies die lichamen het fascisme anders ervoeren dan de hoofdzakelijk witte Amerikaanse dansers. Het experimentalisme van de jaren 1970 vertrok niet vanuit het lichaam dat het fascisme ook nu nog aanvalt. Verzet tegen het hedendaagse fascisme begint bij het scheppen van voorwaarden waarin die uitgesloten lichamen zelf kunnen spreken — een punt dat ik nu zal uitwerken.

LICHAMEN IN ALLIANTIE TEGEN HET FASCISME

Brussel is een laboratorium voor sociaal experiment binnen performance in brede zin, en voor een scala aan sociaal en politiek activisme als gescheiden of juist verbonden terreinen. Van de vele recente samenwerkingen in de hedendaagse dans en het theater — *Where Is Everybody* (2026) van Zoo/Thomas Hauert en Platform K of *The Latecomers* (2026) van Decoratelier/Jozef Wouters en de Molenbeekse solidariteitskeuken Cassonade — springt *La Candidate Sans-Papiers* eruit. Het laat zien hoe artistieke en activistische methodes van collectiviteit elkaar kunnen versterken.

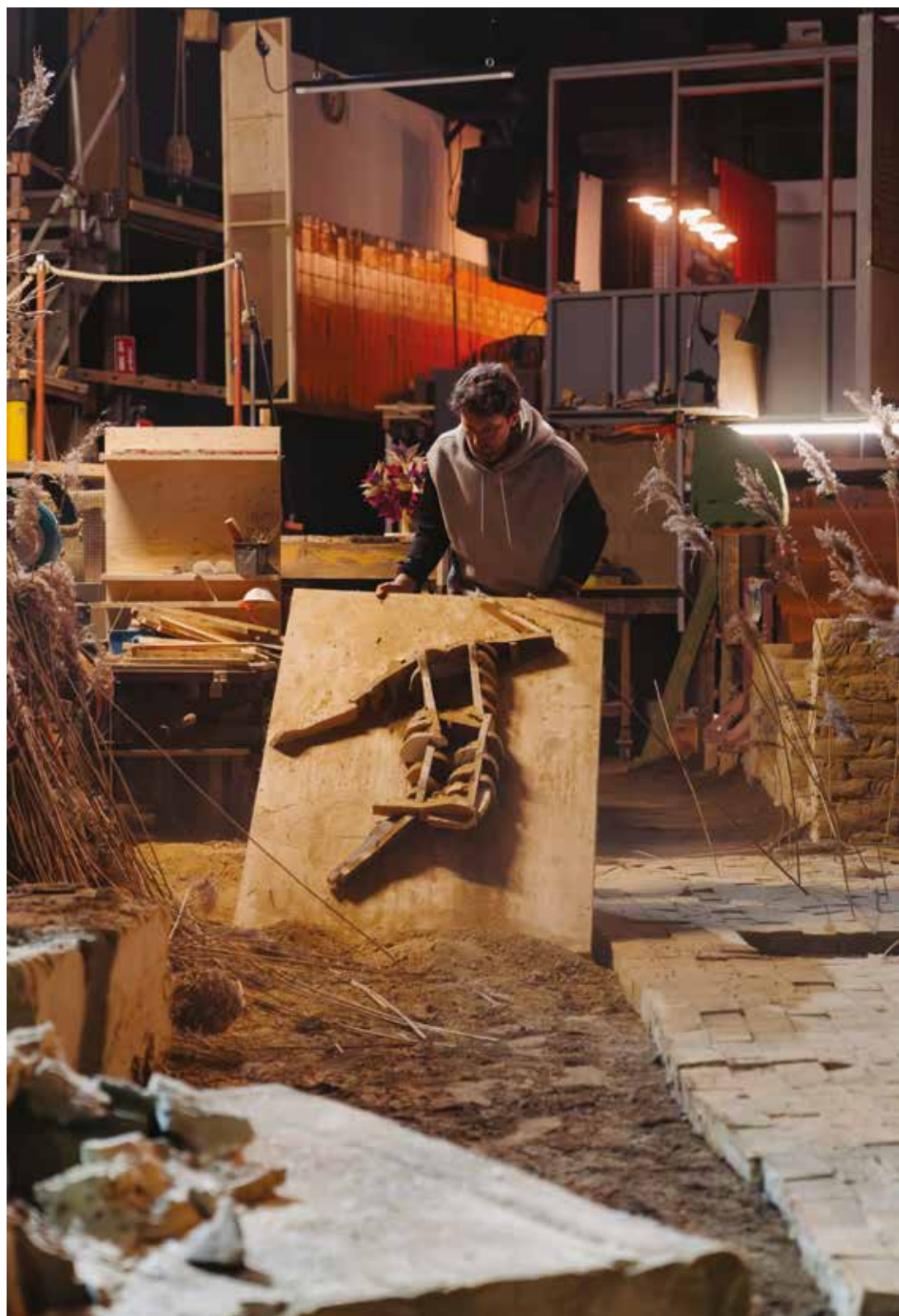
Het project werd opgezet en gefaciliteerd door performancekunstenaar Anna Rispoli en de queer-feministische denker Nina Ferrante, en verenigt vrouwen uit verschillende politieke organisaties om tijdens de Belgische gemeenteraadsverkiezingen van 2024 een campagne te lanceren als protest tegen anti-immigratiebeleid. Het collectief brengt ongedocumenteerde vrouwen in Brussel samen met hun *allies*. België houdt ongeveer 1 procent van zijn bevolking in de illegaliteit, waardoor die mensen een makkelijk uit te buiten bron van goedkope arbeid zijn. Deze vrouwen werken vaker in Belgische gezinnen dan in dat van zichzelf en zorgen, slecht of zelfs níet betaald, voor ouderen en zieken, passen op kinderen en onderhouden huishoudens en kantoren. Ze zijn voor een groot deel van onze samenleving onmisbaar. Deze *'labor of love'* draagt de dubbelzinnige belofte van een verblijfsvergunning in zich, maar roept een fundamentele vraag op: wie zorgt er voor degenen die voor ónze samenleving zorgen?

“Hoe voorkom je dat je fascistisch bent, zelfs (of vooral) als je van jezelf gelooft dat je een revolutionaire militant bent? Die vraag verwijst naar de idee van ‘microfascisme’ bij Deleuze en Guattari: het verlangen naar hiërarchie, zuiverheid, dominantie en uitsluiting.”

Hun fictieve campagne, onder de titel *With Love Not for Love*, werd geënceneerd als een satirische modeshow met een reeks modellen op een catwalk tijdens MolenFest. Elk model werd gepresenteerd als een *vogue ball*-categorie die een aspect van het leven van een migrant verbeeldde: de bewegende slak, de administratieve maalstroom, de klusjesvrouw, de ploetermoeder, de octopus. Terwijl ze telkens een andere vorm van onderdrukking belichtten, articuleerden de vrouwen een politieke eis: het recht op huisvesting, op administratieve transparantie, op menswaardige arbeidsomstandigheden, en het recht op genegenheid dat Europese vrouwen genieten, inclusief medisch begeleide voortplanting, omdat ze hun “beste jaren hebben gegeven aan de moeders en kinderen van dit land”.

Aan *With Love Not for Love* ging een lang traject vooraf waarin de vrouwen oefenden op spreken in het openbaar, iets wat ik zelf tijdens verschillende workshops kon observeren. Ze deelden en versterkten elkaars talent voor verhalen vertellen en politiek speechen. Bovendien oefenden ze hoe ze zichzelf konden laten gelden — door te dansen, te zingen, zich te verkleden, met een gevoel voor humor, eloquentie en flamboyantie die doorgaans niet worden geassocieerd met mensen die al te vaak gereduceerd worden tot de meid of verzorgster van de Belgische vrouw.

In een van de workshops deelde de jonge danser en *ally* Kim Ramiandrisoa oefeningen waarin we onze lichamen leerden gebruiken om vertrouwen en gedeelde vreugde op te bouwen. Er ontstond een gekend repertoire van het geven en ontvangen van gewicht tussen duo's, van vertrouwen op de groep om een individu te ondersteunen dat tijdelijk de controle over zijn evenwicht loslaat, en van het aangaan van fysiek contact. Relaties die voorheen verliepen via politieke discussies of eenmalige acties op straat, werden nu opnieuw op een meer aftastende manier aangeleerd, tussen lichamen die zowel trots



waren als bereid om zich kwetsbaar te tonen. Ik zag hoe de erfenis van het experimentalisme uit de jaren 1970 — van contactimprovisatie tot luisterende lichamen en het trainen van kinesthetische empathie — zijn weg vond naar de oefeningen.

“Ongedocumenteerde vrouwen zorgen, slecht of zelfs níet betaald, voor ouderen en zieken, passen op kinderen en onderhouden huishoudens en kantoren. Maar wie zorgt voor zij die voor ónze samenleving zorgen?”

Het hedendaagse fascisme ontbeert het enkelvoudige, gestroomlijnde lichaamsideaal van het interbellum, maar vormt zich rond de vele lichamen die het uitsluit. Het is heel lichamelijk in zijn haat. *La Candidate* brengt precies het soort lichaam op het podium dat het fascisme nodig heeft: niet alleen materieel, maar ook omdat het energie haalt uit de ontkenning van de migrantenvrouw in de zorg, via een racistische anti-immigratiepolitiek. In *La Candidate* is die vrouw niet alleen haar eigen woordvoerder, maar belichaamt ze ook de kracht van de allianties en de solidariteit in verzet tegen het raciale suprematisme en de fascistische uitbuiting.

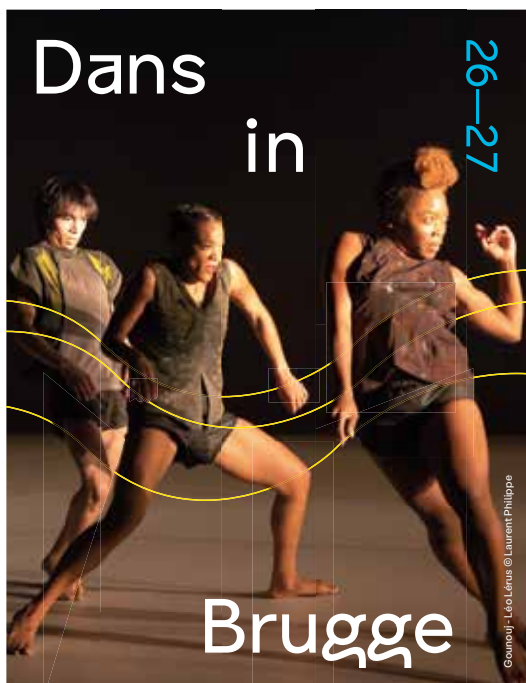
- 1 Tijdens de generale repetitie van de opening van de Olympische Spelen in 1936 klonken Nietzsches woorden uit *Alzo sprak Zarathoestra* in de beroemde massastadiondans *Vom Tauwind und der Neuen Freude* van Rudolf Laban.
- 2 Steve Paxton geciteerd in B. Cvejić & L. Laberenz, ...*in a non-wimpy way*..., video, 2013, <https://vimeo.com/76095626>.

Vertaling: Floris Baeke

Bojana Cvejić is de auteur van *Dramaturgy at Work* (dat binnenkort verschijnt), *Toward a Transindividual Self* (met A. Vujanović, 2022) en *Choreographing Problems* (2015). Als praktiserend dramaturg is Bojana cocreator van talloze voorstellingen en zelfgeorganiseerde platforms voor artistieke productie, onderzoek en onderwijs in Europa en voormalig Joegoslavië (Performing Arts Forum, Saint-Erme sinds 2005; TkH/Walking Theory 2001-17). Ze is de curator van het studieprogramma *Figures of Fascism and Antifascist Solidarities* bij Kaaithheater, P.A.R.T.S. en KANAL – Centre Pompidou (2026-2027)..

BIBLIOGRAFIE

- Foucault, M. (1983). Preface to Anti-Oedipus. In Deleuze, G. & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem & H.R. Lane, vertalers). University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1998). *Aesthetics, Method and Epistemology* (R. Hurley, vertaler). The New Press.
- Lennard, N. (2019). *Being Numerous: Essays on Non-Fascist Life*. Verso.
- Theweleit, K. (1987). *Male Fantasies, Vol. 1: Women, Floods, Bodies, History* (S. Conway, E. Carter & C. Turner, vertalers). University of Minnesota Press.
- Theweleit, K. (2024). *La possibilité d'une vie non fasciste : Chroniques d'une Allemagne hantée* (C. Lucchese, vertaler; D.V. Brosteaux & C. Lucchese, reds.). Météores.



Anne Teresa De Keersmaecker
Emiel Vandenbergh
Sita Ostheimer & Alvaro Murillo
Lisbeth Gruwez & Maarten Van
Cauwenbergh
Tibau Beirnaert & Laurens Aneca
Maud le Pladec & Josépha Madoki
Via Katlehong & Cia Gente
Alejandro Vega & Alvaro Murillo
Judith Dhondt & Urté Groblyté
Ella-My Blomdahl
Alexander Vantournhout
Jefta van Dinther
Ula Sickle
Faye Driscoll
Dan Mussett
Trajal Harrell
Parvin Saljoughi
Misha Demoustier
Ahilan Ratnamohan
Moritz Ostruschnjak
Thibault Lac & Bryana Fritz
Ezra Huysmans & Bosse Provoost
Benjamin Abel Meirhaeghe
Karolien Verlinden
Michiel Vandevelde
Lisa Vereertbrugghen
Mamadou Wagué
Emanuel Gat
Guilhem Chatir
Kinga Jaczewska
Léo Lérus
Bilal El-Had
Lucinda Childs
Wim Vandekeybus
Christian Bakalov
Zoë Demoustier
Anneleen Keppens
Amina Abouelghar
Bosangani
Noé Soulier

dansinbrugge.be



info &
tickets +



KAMP | BRU | BRU | BRU



Het lichaam als archief

●
Notities over hoe politieke systemen
in ons lichaam voortleven



Terwijl studentenprotesten Belgrado opschudden, houdt theatermaker Sanja Mitrović vanuit Brussel een dagboek bij. Algauw tekent zich een rode draad af: welke sporen hebben politieke systemen in haar eigen lichaam achtergelaten? Haar notities voeren terug naar het Joegoslavië van haar jeugd, naar brieven van haar vader en naar haar geboortestad, die al drie keer van naam veranderde.

The Dead Sea (1985), Yurakucho Asahi Hall © Nourit Masson-Sekine.

Sinds november 2024 wordt Servië opgeschrikt door maandenlange studentenprotesten. De aanleiding was verontwaardiging over het instorten van de overkapping van het treinstation in Novi Sad, waarbij zestien mensen omkwamen. Geleidelijk groeide het uit tot een bredere beweging die om echte politieke verandering vraagt. Deze tekst brengt de dagboekfragmenten en notities samen die ik sindsdien heb bijgehouden, terwijl ik de protesten volgde vanuit Brussel en werkte aan *Zemlja*, een nieuwe theatervoorstelling.

1.

Ik schrijf dit vanuit Brussel. Afstand is niet neutraal: het verandert hoe we ons gebeurtenissen herinneren, of hoe we ze gadeslaan terwijl ze zich onvouwen.

Ik volg de protesten in Servië vanuit België. Ik zie beelden, lees verslagen, scan krantenkoppen en bekijk video's. Afstand herschikt gebeurtenissen. Wat mij bereikt, is altijd al geredigeerd. Ik voel het gewicht en het ritme van al die lichamen die urenlang op straat staan niet. Maar de afstand stelt me wel in staat om alles als onderdeel van een groter historisch proces te zien. Hoe verder weg ik ben, hoe minder ik voel wat er gebeurt, maar hoe beter ik de patronen kan duiden die ik erin herken.

Studenten. Menigten. Een catastrofe die het begin wordt van iets nieuws. Of misschien ook niet.

Een lichaam op straat is nooit zomaar een lichaam. Er kleeft meteen een betekenis aan. De een ziet een student, de ander een demonstrant, nog een ander een bedreiging of juist een baken van hoop.

Ik probeer niet te snel te begrijpen. Begrijpen sluit dingen af. Ik wil aandachtig zijn voor wat zich herhaalt.

2.

Gisteren was ik de hele dag in de weer met berichten en telefoontjes met vrienden in Belgrado. Vandaag dwalen mijn gedachten voortdurend af naar mijn geboortestad. Naar Zrenjanin. Of eigenlijk Bečkerek. Of Petrovgrad.

In de afgelopen eeuw veranderde de stad waar ik opgroeide bij elke nieuwe staatsvorm van naam. Bečkerek bestond eeuwenlang, van de middeleeuwen tot 1935. Petrovgrad, vernoemd naar koning Peter I Karađorđević, hield het elf jaar vol, van 1935 tot 1946. En Zrenjanin, een eerbetoon aan partizanenheld Žarko Zrenjanin, bestaat inmiddels zo'n tachtig jaar, van 1946 tot nu.

Ik herinner me nog discussies in de jaren 1990, toen ik studeerde, over het plan om de stad wéér om te dopen en 'Zrenjanin' opnieuw te veranderen in 'Petrovgrad'. Die discussie was snel voorbij. Iemand merkte nuchter op dat het vervangen van paspoorten, straatnaambordjes en kentekenplaten simpelweg te duur was. De naam bleef.

Wat verandert er eigenlijk als een stad een andere naam krijgt? Verandert de stad zelf, of alleen het verhaal dat ze over zichzelf vertelt? Wat blijft er over als vlaggen of grenzen veranderen? Hoe leven politieke systemen voort in de lichamelijke en sociale gewoonten?

Geschiedenis wordt net zozeer doorgegeven via een sfeer als via schoolboeken. Via de tastbare aanwezigheid van iets wat we niet goed kunnen benoemen. In stiltes. In verhalen die abrupt afbreken. In namen die niet langer worden uitgesproken.

Als kind groeide ik op te midden van grootse historische narratieven, en toch bleef het meeste onbesproken. Bepaalde namen mochten niet vallen, bepaalde onderwerpen werden stilletjes gemeden. Er stonden huizen met een verleden waar niemand het ooit over had.

Pas veel later ontdekte ik de echte geschiedenis van het Banaat, de noordelijke regio die nu verdeeld is tussen Servië, Roemenië en Hongarije, waar mijn geboorteplaats ligt. Ik leerde over de bezetting, de deportaties, de verdwijningen. Toen ik zag hoe grondig geschiedenis (bewust) vergeten kan worden, begon ik me af te vragen waar die geschiedenis dan blijft.



© Sanja Mitrović

Als ik nu de naam Zrenjanin uitspreek, hoor ik de oude namen erin naklinken. Ik zie de stad tegenwoordig als een lichaam. Niet als een symbool of identiteit, maar als een plek waar verschillende tijden dwars door elkaar heen blijven bestaan.

En als ook een lichaam net zo zou werken als een stad: hoeveel geschiedenissen kan het dan tegelijk dragen? Hoeveel namen? Hoeveel verschillende manieren om je er thuis te voelen? Hoeveel afgebroken verhalen?

Is de verhouding van een stad tot haar geschiedenis te vergelijken met hoe een lichaam zich tot de wereld verhoudt: de manier waarop we een kamer binnenstappen of een vreemde inschatten; voorzichtig of juist met een vertrouwen dat we niet kunnen uitleggen?

Misschien boeit fascisme me daarom niet zozeer als historisch onderzoeksveld. Wat me meer fascineert is wat het achterlaat. Hoe het doorsijpelt in alledaagse gebaren. In de manier waarop we onze gemeenschap vormgeven. In de scheidslijnen die we trekken tussen wie erbij hoort en wie wordt buitengesloten. In de verhalen die we blijven herhalen, en de verhalen die we verzwijgen.

3.

Als kind liep ik vaak langs het monument voor Sonja Marinković. Haar naam hoorde simpelweg bij de geografie van de stad, zoals de naam van een bushalte. Ik had geen idee wie ze was. Pas veel later hoorde ik dat ze als jonge vrouw in 1941 was geëxecuteerd. De meeste verhalen over haar komen neer op een bekend heldenverhaal: een jonge partizaan, gemarteld en op 31 juli 1941 gefusilleerd in Bagljaš, die weigerde haar rug naar het vuurpeloton te keren en pal achter haar idealen bleef staan. Haar legendarische laatste woorden: “Schiet maar! Dit zijn communistische borsten.”

Maar het is niet de mythe die me bijblijft.

“Wat verandert er eigenlijk als een stad een andere naam krijgt? Verandert de stad zelf, of alleen het verhaal dat ze over zichzelf vertelt?”

Sonja was geen militair. Ze was student, landbouwingenieur en vrijheidsstrijder. Ze had een mank been en liep moeilijk. Haar lichaam voldeed in niets aan het ideaalbeeld van het sterke, gedisciplineerde, perfecte lichaam dat in politieke mythen zo vaak wordt verheerlijkt. Maar ondanks, of juist dankzij die imperfectie werd ze een van de belangrijkste symbolen van het verzet.

Jarenlang heb ik bloemen bij haar monument gelegd. Ik herinner me de ceremonies, de toespraken, de kransen en de schoolbijeenkomsten. Nu beseft ik dat mijn herinnering niet zozeer gehecht is aan Sonja zelf, maar aan de rituelen waarmee de herinnering aan haar levend werd gehouden. Wat me nu het meest raakt, is het besef dat het lichaam dat wij als heroïsch vierden, in werkelijkheid imperfect en kwetsbaar was. Dat ontroert me dieper dan welke ronkende toespraak dan ook.

Soms vraag ik me af wat er vandaag écht nog over is van Sonja Marinković in een stad die veel sporen van haar naam draagt. Is het haar verhaal? Een ideologie? Een levende herinnering? Of louter de gewoonte om haar naam uit te spreken?

4.

Toen de studentenprotesten de afgelopen maanden geen direct politiek resultaat boekten, rees er kritiek—zelfs vanuit de hoek die de beweging aanvankelijk onvoorwaardelijk steunde. Sommigen twijfelden aan het nut van de louter symbolische acties en de open, losse structuur; ze vroegen zich af of de doelen niet te vaag waren geworden. Anderen stoorden zich aan de retoriek, die het risico liep een taalgebruik te kopiëren dat historisch gezien bij nationalistische mobilisatie hoort. Dat zou de beweging kwetsbaar maken voor kaping door conservatieve krachten.

Ik begrijp en deel sommige van die zorgen. Maar wat mij écht verontrustte, was hoe snel twijfel plaatsmaakte voor absolute zekerheid. Ik merkte het in discussies, die steeds enger werden. Elk probleem had plotseling één verklaring, elk meningsverschil leidde direct tot een duidelijk moreel oordeel. In plaats van te zoeken naar wat waar is, gaat het er alleen nog om wie gelijk heeft en wie niet: een strakke scheiding tussen 'wij' en 'zij'. Ambivalentie werd onverdraaglijk. Nuance leek wel een zwakte. En twijfel klonk al snel als verraad. Het brengt me terug bij het fascisme als een hardnekkige, terugkerende verleiding. Fascisme begint niet per se met haat. Soms begint het als ongeduld met complexiteit, als het dwingende verlangen om de wereld overzichtelijker te maken dan ze is. De wens dat één enkel verhaal alle andere verhalen vervangt.

5.

Mijn vader bewaarde de brieven die hij schreef tijdens zijn militaire dienst in Joegoslavië, samen met de foto's uit die tijd. Op een van die foto's staat hij met een geweer. Zijn blik gericht in de verte, alsof hij verzonken is in gedachten over iets buiten de tijd, gedachten die hem wegvoeren van het grasveld waar de foto is genomen, waar hij eerder lijkt te poseren dan deel te nemen aan een militaire oefening.



© Sanja Mitrović

Later, toen hij als schade-expert bij een verzekeraar werkte en werd behandeld voor kanker, bewaarde hij ook foto's van de beschadigde gebouwen die hij beroepsmatig moest documenteren. Het was alsof hij sporen probeerde vast te leggen van alles wat aan het verdwijnen was. Alsof die kapotte daken, muren, putten, boilers en leidingen de architectonische bloedverwanten waren van een lichaam dat door ziekte werd gesloopt, en een land dat door oorlog werd verscheurd.

Jarenlang dacht ik dat geschiedenis in documenten te vinden was. In archieven, foto's en brieven. Toen ik met dat materiaal aan de slag ging, geloofde ik dat het me zou helpen het verleden te begrijpen. Maar documenten hebben hun beperkingen. Ze bewaren alleen de feiten, nooit de ervaring zelf.

Een foto toont wel een gebouw, maar niet de angst. Een brief bewaart een zin, maar niet de warmte van de hand die hem schreef. Een document kan bewijzen dát er iets is gebeurd, maar het kan nooit uitleggen hoe die gebeurtenis blijft voortleven.

“Wat me nu het meest raakt, is het besef
dat het lichaam dat wij als heroïsch vierden,
in werkelijkheid imperfect en kwetsbaar was.
Dat ontroert me dieper dan welke ronkende
toespraak dan ook.”

Tegenwoordig vraag ik me steeds vaker af of ik niet op de verkeerde plek zocht. Het belangrijkste archief van mijn vader zat niet in dozen vol papier; het zat in zijn lichaam. In de manier waarop hij een kamer binnenkwam en onbewust de aanwezigen scande. In de manier waarop mijn moeder stilviel of abrupt van onderwerp veranderde zodra het over politiek ging. In mezelf: die korte aarzeling voordat ik iets hardop uitspreek, zelfs als er niets te verbergen valt.

© Sanja Mitrović



6.

Als ik kijk naar de studenten die al maanden te voet door Servië trekken, vraag ik me af welke herinneringen er op dit exacte moment in hun lijf worden opgeslagen. Welke reflexen er over tientallen jaren weer naar boven zullen komen, wanneer zij een nieuwe generatie de straat op zien gaan.

In de videobeelden van de protesten fascineert het lopen me nog het meest. Zowel de impuls om mijn eigen lichaam te bewegen door wat ik zie, als de beelden zelf: colonnes

studenten die honderden kilometers afleggen, voetstappen die samenvallen in één gedeeld, hypnotiserend ritme.

Omdat ik in Joegoslavië opgroeide, raakte ik instinctief afgestemd op de choreografie van het collectieve lichaam. Die was overal: in het klaslokaal, bij de ceremonies van de Jonge Pioniers waarmee kinderen toetraden tot de socialistische jeugdbeweging, tijdens nationale feestdagen en op televisie. De staat creëerde het beeld van saamhorigheid via synchroon bewegende lichamen.



© Sanja Mitrović

Als ik nu naar de studenten kijk, reageert mijn lichaam soms met een flits van ongemak nog voor mijn verstand me kan corrigeren. Niet om de eisen die ze stellen — die zijn door en door democratisch — maar door het ritme van het stappen, het beeld van de massa, de discipline op zich.

Een lichaam dat marcheert in dienst van de macht en een lichaam dat marcheert uit protest, lijken sprekend op elkaar. Het enige verschil is de relatie tussen die bewegende lichamen en de macht die ze ofwel reproduceren, ofwel betwisten.

7.

In haar essay *Fascinating Fascism* schrijft Susan Sontag over de politieke fantasieën rond het menselijk lichaam. Ze beschrijft een esthetiek die kracht, discipline, perfectie en collectieve harmonie verheerlijkt. Ze laat zien hoe een ideologie grip krijgt via beelden, via het idee van welke lichamen aantrekkelijk zijn en welke niet.

Mijn vraag begint waar die beelden ophouden.

Toen ik onderzoek deed naar butoh, vroeg ik me vaak af waarom het me zo aantrok. Niet vanwege het exotisme of de esthetiek. Er was iets anders aan de hand. In butoh ontmoette ik voor het eerst een lichaam dat nergens het bewijs van wil zijn; een lichaam dat niet symbool staat voor een natie, een klasse of een cultuur; een lichaam dat weigert een ideaal te zijn.

Ik ervoer zo'n lichaam als vreemd bevrijdend.

Als ik naar butoh-performers kijk, voelt het vaak alsof ik lichamen zie die verschillende temporaliteiten tegelijkertijd in zich dragen: het lichaam van een kind, dat van een bejaarde, het lichaam van de levenden en het lichaam van de doden. Een lichaam dat tot het heden behoort en tegelijkertijd diep in het verleden verankerd ligt.

Het lichaam als archief. Niet van documenten, maar van sporen: een plek waar niets helemaal verdwenen is, maar ook niets meer helemaal aanwezig.

“Fascisme begint niet per se met haat. Soms
vbegint het als ongeduld met complexiteit, als het
dwingende verlangen om de wereld overzichtelijker
te maken dan ze is.”

8.

Ik ben in Zrenjanin en loop door straten die ik al bijna mijn hele leven ken.

Er is niets dramatisch te zien. Mensen gaan naar hun werk, kinderen fietsen voorbij, iemand staat te wachten op de bus. De geschiedenis is onzichtbaar, en toch is ze overal.

Vertaling: *Floris Baeke*

Sanja Mitrović is theaterregisseur en performer. In 2009 richtte ze Stand Up Tall Productions op, een in Brussel gevestigd gezelschap waarmee ze interdisciplinaire voorstellingen maakt die internationaal toeren. Naast haar artistieke praktijk schrijft ze, geeft ze lezingen, doceert ze en leidt ze workshops aan universiteiten en kunstopleidingen.

Artistieke autonomie na Gaza



Hoe culturele censuur in Berlijn solidariteit de kop indrukt

De veelgeprezen Berlijnse kunstscene is in gevaar. Dalia Maini, hoofdredacteur van de Berlijnse straatkrant *Arts of the Working Class*, legt de vinger op de wonde van een nieuw cultureel mccarthyisme in Duitsland, waarbij bureaucratische valstrikken worden gespannen als politiek wapen tegen solidariteit met Palestina. Hoe houdt een culturele scene stand onder de verpletterende druk van politieke inmenging, administratief isolement en sluipende zelfcensuur?



Facade van Oyoum, Berlijn © Queer Analog Darkroom / Oyoum

Er is een belichaamd aspect aan fascisme dat niet alleen het zenuwstelsel aantast, maar ook de fysieke choreografie van lichamen in de ruimte; hun onderlinge resonantie wordt verstoord. Het lichaam registreert dit niet meteen, maar pas gaandeweg. Een van de meest dramatische en gewelddadige instrumenten van het fascisme is de manier waarop het lichamen via bureaucratische en juridische procedures dwingt om zichzelf en anderen onder controle te houden. Het brengt lichamen voort die niet langer open en nieuwsgierig zijn, maar gereserveerd, gecensureerd, verkramp; gedwongen tot vijandschap met zichzelf, losgezongen van hun vitale omgeving. Een lichaam dat zijn longen vergeet, “een land dat vergeet adem te halen”, zo schrijf ik dit op, denkend aan het werk van de Palestijns-Duitse kunstenaar Jamila Barakat.

Het is door deze afgedwongen vervreemding en onthechting dat een genocide niet alleen mogelijk wordt gemaakt, maar ook haar maatschappelijke rechtvaardiging vindt. Barakats collages — ik herinner me haar solotentoonstelling *Hoffnung* لَمَ (hoop) in Galerie im Turm in Berlijn — verzetten zich tegen deze vervreemding. Ze doen me nadenken over hoe alles onderling verbonden is, ze smeden de fragmentatie en het geweld van de diaspora om tot nieuwe betekenis en nieuwe daden. Haar collages zijn een soort meditatief anker voor de woorden die volgen. Wat mij betreft is dit de kern van antifascist zijn: de weigering om de resonantie met de ander te verliezen, ongeacht de omstandigheden.

Ik denk niet dat ik ooit nog dezelfde zal zijn. Sinds 7 oktober 2023 staat alles in mij op scherp — enkel omdat ik wil blijven resoneren met een Palestijns volk dat te maken krijgt met een escalerende genocide door Israël en zijn westerse bondgenoten. Die datum sloeg een onherstelbare bres; ze ontketende het donkerste imperialisme van Europa en de VS en opende een juridische doos van Pandora. Gesmeerd door onevenredig geweld buiten de eigen grenzen, maar met brute precisie toegediend via een ongelijkmatige dood, raakt het Europese maatschappelijke lichaam ontwricht: het leeft gelijktijdig met en is medeplichtig aan een genocide. Dit lichaam wordt gereguleerd door een gelaagde structuur van nationale en internationale instituten (ICH, NAVO) die zijn ontworpen voor inertie. Ze weigeren deze maatschappelijke onrust te vertalen naar een nieuwe praktijk van gerechtigheid, en daarmee naar een nieuwe praktijk van menselijkheid zelf. Dit is trouwens geen plotselinge ontsporing, maar een historische opbouw van koloniale straffeloosheid waarop het Europese project is gefundeerd. Wat we nu zien, is dus een onmogelijke botsing tussen wat het maatschappelijk lichaam wil doen, en wat het mág doen van de politieke, juridische en culturele instituten die het juist zouden moeten beschermen.

REGIME VAN CENSUR

Ik schrijf dit vanuit een specifieke positie op dit slagveld: Berlijn, Duitsland, waar de afgelopen drie jaar pijnlijk hebben blootgelegd hoe weinig de vorige honderd jaar hebben geleerd over het omgaan met het collectieve trauma van de Holocaust. Dat gebrek aan reflectie is geen onschuldig wegglijden in de kieren van de geschiedenis, maar een strak geregisseerd project van sociale conditionering. Decennialang was Berlijn een uitzondering in het Europese cultuurlandschap: een stad die door haar relatieve betaalbaarheid, institutionele porositeit en historische gewicht een verzamelpunt was geworden voor kunstenaars uit de diaspora, migrerende cultuurwerkers en politieke denkers uit

het Mondiale Zuiden en de Levant. De onafhankelijke culturele sector bouwde een infrastructuur van ontmoeting op die verder ging dan kunst alleen; het was een gemeenschap waarin nabijheid over grote verschillen heen kon worden gevoeld en geoefend met een zekere mate van bescherming. 7 oktober en de nasleep daarvan lieten zien hoe wankel die bescherming altijd al was. Ik schrijf vanuit dit veld, omdat de cultuursector het laboratorium bleek waar de autoritaire wending zich sneller voltrok dan in andere sectoren. Niet alleen vanwege het complexe en profetische karakter van kunst, maar ook omdat de samenleving zich juist daar op een grilligere, weerspannigere manier kan organiseren.

“7 oktober 2023 sloeg een onherstelbare bres; die datum ontketende het donkerste imperialisme van Europa en de VS en opende een juridische doos van Pandora.”

De afgelopen drie jaar heeft Duitsland een streng regime van culturele censuur opgetuigd. De cultuursector werd daarmee zowel het doelwit als het epicentrum van tegenbewegingen die een ongemakkelijke maar glasheldere stellingname eisen tegen de genocide in Gaza. Twee concepten hebben de marges van het antizionistische verzet in Duitsland sterk bepaald. Allereerst de *Staatsräson* of *raison d'état*: in Duitsland is deze term nageen exclusief gereserveerd voor de speciale relatie met Israël. Voormalig bondskanselier Angela Merkel muntte de term in 2008: zij koppelde de Duitse kernbelangen rechtstreeks aan de veiligheid van Israël, ingegeven door de historische plicht om een herhaling van de Holocaust te voorkomen. In een toespraak voor de Israëlische Knesset legde Merkel uit dat de veiligheid van Israël “nooit onderhandelbaar” is.

In lijn met deze doctrine nam de Bundestag in november 2024 de *Antisemitismus-Resolution* aan, die overigens op fel verzet stuitte van prominente Joodse stemmen binnen en buiten Duitsland. De resolutie koppelt institutionele financiering aan ideologische volgzzaamheid. Het was een tweede instrument om antizionistische stemmen de mond te snoeren via de definitie van antisemitisme van de International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA). Die definitie fungeert nauwelijks als bescherming voor Joodse gemeenschappen; het is eerder een dwingend quasi-juridisch instrument. Het is geen botte, openlijke censuur, maar een financiële wurggreep: wie niet meebeweegt, verliest de toegang tot middelen. Wat het met aanzienlijke efficiëntie heeft bereikt, is de administratieve gelijkstelling van een politiek standpunt—solidariteit met Palestina en kritiek op Israël—aan antisemitisme zelf. Ondoorzichtigheid is hier het wapen: het wettelijke kader is vaag genoeg om toegang te weigeren, flexibel genoeg om te discrimineren en ambigu genoeg om eindeloos over te procederen, maar tegelijkertijd helder genoeg om naturalisatieaanvragen te laten stranden en arbeidscontracten niet te verlengen.

Om de desastreuze impact hiervan op cultuurwerkers te begrijpen, helpt het om te weten hoe het Duitse systeem van cultuurfinanciering werkt. Overheidssteun voor zowel de institutionele als de vrije kunstsector loopt via een fijnmazig netwerk van federale, deelstaat- en gemeentelijke instanties, en wordt toegekend via aanvraagprocedures die institutionele gehoorzaamheid als basisvoorwaarde stellen. Voor een cultureel divers landschap als dat van Berlijn is een staatsgefinancierd project vaak niet alleen het inkomen van een



kunstenaar, maar ook de juridische basis voor hun visum. Zodra de financiering wegvalt of voorwaardelijk wordt, zijn de gevolgen niet louter professioneel, maar existentieel in bureaucratische zin. Kijk naar Oyoun, het Berlijnse cultuurcentrum dat wordt geleid door en voor queer, zwarte en diasporagemeenschappen: de geldkraan werd volledig dichtgedraaid nadat zij in november 2023 een evenement van *Jüdische Stimme für gerechten Frieden in Nahost* hostten.¹ Of kijk naar beeldend kunstenaar Candice Breitz, wier werk uit twee Duitse tentoonstellingen werd verwijderd vanwege haar publieke solidariteit met Palestina. Ondertussen kondigde de federale overheid voor 2025 bezuinigingen tot wel 100 procent aan op de niet-institutionele kunstfinanciering met een aanhoudende daling tot 2028. De budgetposten die worden weggestreept, zijn exact de vrijplaatsen waar de tegencultuur wordt georganiseerd en waar migrerende cultuurwerkers zonder de bescherming van een Schengenpaspoort zich van hun legaal verblijf verzekerden. Dit is een zeer specifieke vorm van fysieke reorganisatie die zich op geracialiseerde lichamen richt. De keuze die rest is die tussen assimilatie, door te conformeren aan de IHRA, of uitsluiting.

Het narratief dat de Duitse medeplichtigheid aan de daden van Israël beschouwt als een traumareactie op de Holocaust, blijft in de mainstream grotendeels onbesproken. Evenmin belicht: het winstbejag van Duitse wapenbedrijven en de geopolitieke belangen in de Levant, die het beleid vele malen sterker sturen dan welke morele gewetenswroeging dan ook. Het zelfverklaarde ‘filosemitische’ linkse cultuurmilieu in Duitsland is daar het pijnlijkste voorbeeld van — gefinancierd door staatskapitaal dat medeplichtig is aan genocide, en in het zadel gehouden door een anti-antisemitisch neo-mccarthyisme, viseert het paradoxaal genoeg juist Joodse stemmen die zich weigeren te schikken. Een dergelijke performatieve alliantie blokkeert elk dieper begrip van de Israëlisch-Palestijnse verhouding en maakt van culturele instellingen de handhavers van die blokkade. Die bleken niet alleen onvoorbereid, maar toonden zich actief vijandig tegenover perspectieven die kritisch reflecteren op het handelen van de Israëlische staat. Het stopzetten van de subsidie aan Oyoun bewees dat het hosten van een Joodse organisatie die kritiek heeft op het Israëlische beleid genoeg is voor de totale intrekking van publieke middelen. Het annuleren van Candice Breitz liet zien dat de politieke uitspraken van een kunstenaar buiten het instituut worden gebruikt om haar aanwezigheid binnen het instituut te besmetten. Dit is nog maar het zichtbare topje van een veel breder *chilling effect* waarin zelfcensuur, preventieve annuleringen en stille uitsluiting de nieuwe operationele standaarden van het Duitse culturele leven zijn geworden.

DE BANALITEIT VAN HET KWAAD

In *Eichmann in Jerusalem* stelde Hannah Arendt dat de Holocaust de morele ineenstorting van een hele samenleving betekende. Ze zag dat de meest alledaagse mens, functionerend binnen de meest alledaagse instituten, tot buitengewoon kwaad in staat is — niet door te veranderen in een monster, maar door zijn eigen oordeelsvermogen op te geven en op te houden met denken. Wat ze de “banaliteit van het kwaad” noemde, was geen vrijpleiten van maar een aanklacht tegen een heel maatschappelijk lichaam dat systematisch had geleerd het gewicht van de eigen daden niet meer te voelen. De Duitse herdenkingscultuur heeft op deze aanklacht gereageerd door ze te mystificeren in plaats van ze ter harte te nemen. Men koos voor het abstracte, totalitaire beeld van de Joodse

vernietiging in plaats van de analyse van de alledaagse, incrementele, sluipende omstandigheden die ertoe hebben geleid. Schuld kreeg de voorkeur op begrip, omdat begrip zou vereisen dat men vraagt hóe het zover is kunnen komen — en ‘hoe’ is een vraag die direct terugslaat op het heden. Zo is de Joodse identiteit onvermijdelijk gereduceerd tot een token, vastgepind in een eeuwig slachtofferschap dat wordt geïnstrumentaliseerd door de instituten die claimen haar te beschermen. En dit herhaalt zich nu op pijnlijke wijze. We gaan een fase in waarin de autoritaire wending in Europa, gesteund en gemodelleerd door de regering-Trump, zich consolideert en normaliseert. Maar maatschappelijk gezien missen we de praktijken en de structuren om ons politiek en sociaal te organiseren. Zoals politiek analist Anton Jäger opmerkt in zijn recente publicatie *Hyperpolitics*: hoewel we massaal mobiliseren tegen de genocide, ontbreekt het ons aan onderlinge verbondenheid. We zijn niet voldoende vertrouwd met de arbeid die nodig is om een reële politieke impact te hebben — niet alleen om onrecht aan te klagen, maar om te bouwen aan een

“De budgetposten die worden weggestreept, zijn exact de vrijplaatsen waar de tegencultuur wordt georganiseerd en waar migrerende cultuurwerkers zonder de bescherming van een Schengenpaspoort zich van hun legale verblijf verzekerden.”

nieuwe politieke horizon. De vraag wat te doen en hoe te organiseren te midden van deze repressie is urgenter dan ooit. In een context waarin dissidente stemmen versplinterd zijn en voor hun overleven aan het infuus van mainstreaminstituten liggen, moeten we de betekenis van solidariteit, collectiviteit en burgerlijke ongehoorzaamheid binnen de kunsten herwaarderen. Er bestaat geen (illusoire) comfortzone meer. Wie kritisch wil handelen, moet bereid zijn het eigen belang ondergeschikt te maken aan de sociaal-politieke strijd. De groepen en strategieën die de afgelopen drie jaar zijn opgestaan, verdienen een vermelding. Er zijn coalities gesmeed, petities getekend, walk-outs georganiseerd; tentoonstellingen zijn geweigerd, microfoons doorgegeven en lichamen voor de politie geplaatst. Velen hebben zichzelf professioneel en juridisch in de vuurlinie gelegd. Sommige van deze organisaties aarzelen om in een publieke tekst als deze bij naam te worden genoemd; een risico dat in het huidige juridisch-institutionele klimaat onvermijdelijk is geworden. Onder de groepen waarmee ik gewerkt heb: de bredere ACAB-bewegingen (Arts and Cultural Alliance Berlin), die de reflectie en het debat tussen informele netwerken levend houden; Strike Germany, dat direct na 7 oktober een aanzienlijke coalitie kon mobiliseren door alle kunstwerkers op te roepen tot een staking tegen Duitse instituten, al is die beweging sindsdien in rustiger vaarwater gekomen; en Art Worker Solidarity, de jongste en wellicht meest veelbelovende formatie, die binnen gevestigde structuren zoals de kunstenaarsbond BBK (Berufsverband Bildender Künstler*innen Berlin) opereert om antizionistische kandidaturen kracht bij te zetten en de interne politiek van de professionele belangenbehartiging van binnenuit te kantelen.

Toch verkeren we, en dit wil ik benadrukken, vanwege de acute schaarste aan middelen nog grotendeels in de politiek van de eerste reflex: de schok, de petitie, de ad-hocbijeenkomst. Het is de politiek van mensen die nog niet de gewoonte hebben ontwikkeld om sámen politiek te zijn.

Het sluit aan bij de diagnose van Jäger. Hyperpolitiek produceert mobilisatie zonder organisatie, intensiteit zonder infrastructuur. We vullen een plein zonder elkaars naam te kennen; we delen een eis, maar niet de praktijk. Dit is het product van de erosie van stabiele organisatievormen, zoals vakbonden en politieke partijen, die de radicalisering rondom Gaza hadden kunnen opvangen, dragen en vertalen—structuren die de staat nu juist probeert te slopen. Voor cultuurwerkers is die erosie bovendien overgedetermineerd: hun arbeid is al geatomiseerd door projectmatige financiering, de moordende concurrentie en schaarste en de geografische verspreiding van migranten over precare contracten. Het zijn allemaal omstandigheden die al vóór 7 oktober aanwezig waren; de huidige Duitse bezuinigingen jagen ze alleen maar aan. De omstandigheden die onze woede voeden, zijn de omstandigheden die verhinderen dat die woede indikt tot iets wat op de lange termijn standhoudt. Dit is waarom de autoritaire wending ons niet eens rechtstreeks hoeft te verslaan. Ze hoeft ons alleen maar uit te putten en te isoleren, en geduldig af te wachten. Daarom is de taak die voor ons ligt—en dit is geen conclusie, maar een aandringen—niet om radicaler te worden in onze eisen, maar geduldiger in onze relaties. We moeten het verschil leren tussen komen opdagen en blijven. Een coalitie bouw je niet met een eenmalige vergadering; het is een praktijk van herhaling, van frictie, van zorg over verschillen heen en van educatie. Het is ook wat de collages van Barakat proberen: resonanties vinden tussen afgebroken geschiedenissen; het herordenen van wat door migratie is verstrooid tot een nieuwe beweging van de ziel. Het recht opeisen om schoonheid te creëren als een vliegwieltje voor rechtvaardigheid, en je erdoor te laten omringen als vorm van verzet, vereist hetzelfde geduld.

“Schuld kreeg de voorkeur op begrip, omdat begrip zou vereisen dat men vraagt hóé het zover is kunnen komen—en ‘hoe’ is een vraag die direct terugslaat op het heden.”

De Palestijnse strijd heeft iedereen die wil luisteren geleerd dat *sumud*—standvastigheid, weigeren te wijken—op zichzelf een politiek is. We staan pas aan het begin van dit leerproces. Onze eerste reacties lieten zien dat de resonantie met hen die strijden onvermijdelijk is. Onverschilligheid is geen optie, maar het resultaat van een versnipperde politiek. Wat nu volgt is het zwaardere, langere en minder glamoureuze werk: leren hoe we, fragment voor fragment, in elkaars nabijheid kunnen blijven.

Vertaling: *Floris Baeke*

Dalia Maini is schrijver, redacteur en *community builder*. Hun werk onderzoekt onder meer de sociaal-politieke dimensies van affect: hoe emoties fungeren als plekken van zowel onderdrukking als verzet, en hoe onze gevoelens worden geconstrueerd door, en soms ingaan tegen, machtssystemen. Maini is hoofdredacteur van de straatkrant *Arts of the Working Class*.

-
- 1 Jüdische Stimme für gerechten Frieden in Nahost is een in 2003 in Berlijn opgerichte Joodse organisatie die ijvert voor een einde aan de Israëlische bezetting van de Palestijnse gebieden.



TON&EL H&UIS

2026-2027

INFO & TICKETS



Toneelhuis werkt met subsidies van de stad Antwerpen
en de Vlaamse overheid. Beeld: Forest Films
Grafisch ontwerp: Bureau BoschBerg

STAD ANTWERPEN Vlaanderen HUMO DeMorgen. Radio1

THEATER

SNAD

viernulvier

SEP.'26—JAN.'27

PERFORMANCE

& MEER

met Benjamin Abel Meirhaeghe, Lieselot Siddiki, Rosas, Jozef Wouters, Not Standing/Alexander Vantournhout, Julia Masli, Jesse Vandamme & Lucie Plasschaert, Joshua Serafin, Simon Baetens, Nona Demey Gallagher, Louis Janssens, DE HOE, Christos Papadopoulos, Sophia Rodriguez & Teresa Vittucci, Louis Vanhaverbeke, ...

in & uit De Vooruit
info & tickets 404.be

beeld: © Michiel Deuyver, Lennert Madou

Logo's: Radio1, HUMO, DeMorgen, Vlaanderen, STAD ANTWERPEN, Forest Films, Bureau BoschBerg, De Vooruit

Simons Crypto

Door Simon Baetens

FASCINATIES

Gelijke getallen staan voor gelijke letters. De woordbalk in de middenkolom bevat een naam of een begrip.

A				18	17	3						9							
B				6		1			1		2								
C				10	14		9		6		19	18							
D			7		7		16		5		20								
E				6			12		11	12		18							
F							12		13		8								
G				1		19					18		3				7		
H		1		17		4			8		3	6	4						
I					13		19		14		5	5		16					
J	11	12		1		13					8			6			7		
K				9	15					6		13	17						
L				9	12		18		21	2		18		16					
M				21		10				17	8								
N		3			5			11	4			11		16					13
O				20	20	8	7		4		5	4				4			
P		12	8		20			2		15									
Q						16	2	17			9		8						
R			15		4		5			4		5							
S					2	13				4		3	15						

LETTERBAK

(IJ = 1 VAK)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21

A: 60 minuten, op bevel

B: Is vreemd genoeg geen symbool van de piratenkerk

C: (Wit)was je best apart

D: Betreft niet de studie van een boomsoort noch van ongeduldigen

E: Opnieuw tot wasdom brengen

F: Staatsreclame

G: Vriendenplank

H: Aanleiding voor een Alkense kater

I: Verandering van spijs

J: Populaire coïtus

K: Het wassen van de handen na het planten van elke soort

L: Verzameling van verhalen over tuchtstraffen

M: Onder meer leem en pleister zijn deel van het orkest

N: Is van fan blikvoeding en klassieke muziek

O: De verkiezing gaat door tot er nog slechts...

P: Geheimdomicilie

Q: Een muziekstuk in zijn geheel tot zich nemen

R: Tegen alles wat 'half-half' of 'soort van' is

S: Verbeterkunde

OPLOSSINGEN CRYPTO ETC 182: A: Tombe B: Nageslacht C: Klaagvrouw D: Veerboot E: Nirvana F: Grafrede G: Koffietafel H: Dodenmasker I: Kraaienmars J: Afscheidsritueel K: Mausoleum L: Ziekenezalving M: Overlijdensbericht N: Onsterfelijkheid O: Reïncarnatie P: Hiernamaals Q: Herdenking R: Testament S: Nalatenschap T: Herrijzenis



MALPERTUIS

Van Louise Bergez en Laurens Aneca

TAMALOU

In première op 01 augustus 2026 op Theater aan Zee
Op tournee t.e.m. 21 november 2026
Alle info op www.malpertuis.be



Vlaanderen
we verbinden voort



TIELT
BERESTERK

FLANDERS
TAX
SHELTER



WWW.ETCETERA.BE

FACEBOOK.COM/ETCETERAMAG

INSTAGRAM.COM/ETCETERA_MAG

ETCETERA ONLINE: Recensies, columns, opinies, interviews, vertalingen, thematische dossiers en meer!

Costa Kritiek

Vanonder hun parasol sturen critici Rudi Laermans en Margot De Grave Loyson elkaar deze zomer brieven over hun vak als recensent en de staat van kunstkritiek.

Outside Eyes: Nasim Ahmadpour

Sinds april duikt er een vreemd fenomeen op in Teheran: staatsgesponsorde carnavals met schaarsgeklede, dansende vrouwen. Het regime onderdrukt de taal van het verzet niet langer, het heeft geleerd om die zich toe te eigenen.

Artiesteningang: Dries Verhoeven

“Het besef dat we in het theater allemaal een tijd onze telefoon niet aanraken, vind ik van een steeds grotere schoonheid.”

Artists' Entrance: Meg Stuart

“Art is not my life. Life comes first. Art is the way I pay attention to things: the body, memories, vulnerability, uncertainty.”

Statement: Floris Baeke

Kritiek moet autonoom zijn
“De criticus die in Vlaanderen of Brussel een dag van 7 uur werkt aan een tekst, kijken inclusief, verdient zeker minder dan het minimumloon van 13,56 euro per uur.”

Artists' Entrance: Angélica Lidell

“There's far more censorship in the art world than people realise. Real punk is over. Starting with the fact that you can't smoke on stage.”

Opinie: Senne Vanderschelden

Een terugblik op mijn eerste seizoen als programmator van theater1150.

“Een lege zaal romantiseren is gemakkelijk zolang je zelf geen werking recht moet houden”

SOCIALS & NIEUWSBRIEF

Volg *Etcetera* op Instagram en Facebook of schrijf je in op onze nieuwsbrief.



Vlaanderen
verbeelding werkt



BRUZZ

LE SOIR

De Standaard

kaaithheater.be

sept 26

season
izoe

— feb 21

Join us for our
final nomadic
season!

Kaa
theater

STEUN ONAFHANKELIJKE, GRATIS, DIEPGRAVENDE, PODIUMKRITIEK

Door de steun van abonnees
kunnen we podiumkritiek gratis
en onafhankelijk houden.

Vind jij dat ook belangrijk?

Abonneer je via

www.etcetera.be/abonneren



Neem een abonnement op Etcetera