

ERNST MARÉCHAL



Blue Key Identity - Ernst Maréchal (foto: Ernst Maréchal)

Erfgoed zit overal. In gebouwen, documenten, kunstwerken, publieke ruimte, maar ook in verhalen, liederen, rituelen. Het is ook nooit exclusief van een specifieke plek afkomstig. Erfgoed kan je transponeren. Het is met elkaar verbonden, verweven. Onze Vlaamse leeuwen hebben we van de Arabische heraldisiek overgenomen toen we ze met onze kruistochtingen bevechten. Onze Paul Van Ostaïjen importeerde in zijn werk de avant-garde van de Duitse expressionisten. Erfgoed kan dus van iedereen zijn en is niet soeverein verbonden aan één natiestaat, taalgemeenschap of aan welke homogene identiteit dan ook. Het heeft zelfs niet algemeen gekend zijn. De super 8-films op de zolder van onze ouders zijn ook erfgoed. Al missen ze een context. Een publiek kader. Een aanknopingspunt. Een punt van herkenning waardoor het betekenis krijgt.

Met *Blue Key Identity* hebben we het orale (immateriële) erfgoed van mijn twee vrienden Bheily Bompolonga (Congo) en Daif Preshimi (Syrië) in verbinding gebracht met hun nieuwe habitat. Een dialoog tussen hier en ginder. Dat Daif daarbij als Syriër in België ook mee in de symboliek van het 50-jarige jubileum van de Congolese onafhankelijkheid stapt, is dan ook een overtreffende trap van assimilatie. Een radicale identificatie met het culturele erfgoed van zijn nieuwe omgeving: ook hij heeft er nu een ex-kolonie bij.

Blue Key Identity was een project dat dwars van de koloniale nostalgie (toen wij er waren was het toch beter) probeerde om de Congolezen in België over Congo aan het woord te laten. Daif leerde ons dan weer dat het opgehangen beeld van Syrische revolutionairen die brederlijk de dictatuur willen omverwerpen vooral een Europese mythe is die niet overeenstemt met de complexiteit van de situatie in zijn vaderland. De revolutionairen zijn verdeeld en bevechten met Saoedische steun ook

elkaar. De Arabische Lente in Syrië ontspoorde hoe langer hoe meer in een religieuze en etnische burgeroorlog. Met vrijheid heeft het al lang niets meer te maken. Ook Daif wil niet dat de dicator aan de macht blijft. Hij is niet voor niets politiek vluchteling. Maar die revolutie maakt hem nog kwader. Niets is wat het lijkt. *Blue Key Identity* was dan ook een kunstgreep. De voorstelling oversteept het louter documentaire karakter en de rauwe realiteit van twee naar hun identiteit zoekende politiek vluchtelingen in België. Het installeerde daarvoor een hybride tussenuimte waarin iedereen aanwezig was. Een heterogene caleidoscoop die zorgde voor een lokale verbinding tussen globale culturen. Een globaal schouwspel dat op zoek ging naar een gezamenlijke of een gedeelde identiteit. Weg van het door de politiek en media geïnstalleerde beeld van een homogeen Vlaanderen waarin wij pas de anderen zullen aanvaarden als zij zich eerst integreren. Een zinloze poging om een zogenaamde homogene Vlaamse cultuur te vrijwaren van haar onafwendbare einde. We hebben het failliet van de multiculturele samenleving uitgeroepen en staan met getrokken messen tegenover elkaar en elke nieuwe wet (hoofdloek, boerka, Sharia4Belgium, ...) om het samenleven in diversiteit te bevorderen resulteert in het tegenovergestelde: de messen worden enkel nog meer gescherpt.

Blue Key Identity hield dat ethnocentrische Vlaanderen – en tegelijk al de diverse etniciteiten onder de toeschouwers – een spiegel voor door de binaire tegenstelling tussen thuis en thuisloos te ondermijnen met de constructie van een nieuwe derde, 'onthuisde' ruimte, een tussenuimte. 'In die tussenuimte worden de grenzen tussen het publieke en het private, tussen het politieke en het persoonlijke, tussen het binnen en het buiten gedelokaliseerd en gehybridiseerd. Het gaat erom dat het verhaal van de anderen deel uitmaakt van het gehele verhaal. De westerse metropool moet zijn postkoloniale geschiedenis en de instroom van migranten en vluchtelingen gaan zien als een autochtoon en inheems verhaal dat onlosmakelijk verbonden is met de nationale culturele identiteit.¹

Ernst Maréchal is regisseur, muzikant en artistiek coördinator van de sociaalartistieke werkplooi Rocsa.

1. Cfr. de Indische filosoof Homi Bhabha zoals aangehaald in Erwin Jans, *Interculturele Intoxicaties*. Antwerpen: EPO, 2006.

WELKE WAARHEID BIEDT DE HERINNERING?

GESPREKKEN OVER HET VERLEDEN ALS MATERIAAL VOOR DE THEATERMAKER

Staf Vos

'Geen dode letter, maar een verhaal des mensen.' Zo werd in 2007 *Missie angekondigd, de theatermonoloog van David Van Reybrouck in de KVS. Het werk was grotendeels gebaseerd op diepte-interviews met missionarissen en oogste bijzondere bijval. Tot ongenoegen van enkele: 'En nu de échte waarheid over het Belgische missiewerk', eiste een boze toeschouwer in *De Morgen*. Welke waarheid verwacht men dan van theatermakers die mondelinge bronnen gebruiken? En welke rol wil men dat zij bij het gebruik van die bronnen spelen?*

DE KRACHT VAN MONDELINGE GESCHIEDENIS

Mondelinge geschiedenis is hot. Digitaal opgenomen en zelfs gefilmde gesprekken over ervaringen uit het verleden: ze zijn niet meer weg te denken uit het brede erfgoedveld. Scholen sturen hun leerlingen op interview uit en gemeenschappen proberen er hun lokaal of nationaal verleden op een nieuwe manier mee te ontsluiten. De 'verhalenbank Brugge' maakt herinneringen aan doktersbezoek of sportverenigingen online beluisterbaar; een afdeling van de British Library doet hetzelfde met levensverhalen van onder meer kunstenaars en bankiers.¹ Musea maken hun opstellingen aantrekkelijker én inzichtelijker door aan hun documenten en objecten (materieel erfgoed) nu ook de verhalen (immaterieel erfgoed) toe te voegen waarin ze tot stand kwamen en gebruikt werden.

Deze opgenomen interviews of gesprekken worden als 'mondelinge bronnen' best volgens een getijde methodologie bewaard en beschreven. Voor de ontsluiting ervan in een geschreven tekst of een performance is dan weer een stevige portie creativiteit gewenst. De reeks activiteiten rond mondelinge bronnen, van het formuleren van onderzoeksvraag tot het ontsluiten, kan 'mondelinge geschiedenis' of *oral history* worden genoemd wanneer de (re)constructie van het verleden centraal staat en het niet louter een documentaire over thema's uit het heden betreft. Methodologische bedenkingen hierbij zijn belangrijk voor historici maar kunnen ook inspirerend zijn voor theatermakers, indien tenminste rekening wordt gehouden met de (waarschijnlijk) verschillende doelstellingen.

Waarom wordt mondelinge geschiedenis zo gecultiveerd? Verschillende argumenten spelen mee. Het belangrijkste is dat er 'een stem wordt gegeven aan de stemlozen', aldus de historicus Paul Thompson. De verhalen en ervaringen van gewone mensen zijn inderdaad lang niet altijd gedocumenteerd in geschreven bronnen zoals die in archieven of biblioftheken worden bewaard. Al even belangrijk is dat deze stem ook een ander geluid laat horen: geen abstracte, formele geschiedenis over naties, instellingen en poses van grote leiders, maar over concrete betekenisgeving in al dan niet herkenbare menselijke situaties. Niet de buitenkant, maar de binnenkant van de geschiedenis. En meteen klinkt ook niet één stem, maar een polyfonie van uiteenlopende stemmen en verhalen. In een tijd waarin de zelfbeschikking van het individu ten opzichte van de samenleving hoog wordt gewaardeerd, is het succes van deze persoonlijke verhalen gemakkelijk te verklaren.

1. Zie www.verhalenbankbrugge.be en www.bl.uk/nls. De National Life Stories zijn wel enkel toegankelijk voor Britse studenten hoger onderwijs.

'PETJES' VOOR DE INTERVIEWER

Mondelinge bronnen kampen nochtans lang met een statusprobleem. Toen de geschiedenis zich in de negentiende eeuw ontwikkelde als wetenschap, namen historici afstand van mondelinge overlevering en hechtten ze enkel belang aan geschreven bronnen. Mondelinge informatie werd aan het einde van die eeuw het eerst geherwaardeerd bij sociologen die onderzoek verrichtten naar armoede, migratie, criminaliteit en de gezondheidstoestand van stads- en plattelandsbewoners. Ook naturalistische romanschrijvers, zoals Charles Dickens en Émile Zola, beriepen zich op het interview om hun weergave van het 'werkelijke leven' te legitimeren. Bij romantische volkskundigen hadden deze gesprekken betrekking op vroegere tijden, of toch zo meenden ze: de 'gebruiken' die ze aantrouwen op het platteland, stelden ze voor als relictten uit een eeuwenoud verleden. Ontwikkelingspsychologen namen later niet meer de geschiedenis van het 'volk' maar wel de persoonlijke levensloop als basis voor het welbehagen van het individu: zij hanteerden een biografische interviewmethode om inzicht te verwerven in de 'normale' persoonlijkheidsontwikkeling.²

Historici integreerden de mondelinge bronnen pas opnieu na de Tweede Wereldoorlog. Om informele details te vergaren over het leven van de elite, maar vooral – en zeker in Europa vanaf de jaren zestig – om groepen tevoorschijn te halen die voordien geen verhaal kregen in de gevestigde historiografie. Dit kwam vooral omdat er nauwelijks geschreven bronnen over bestonden of bewaard waren. Vooral marxistisch en feministisch geïnspireerde historici spanden zich in om de ervaringen van arbeiders en vrouwen op band te documenteren.

Ook vandaag nog zijn de ambities van mondelinge geschiedenis uiteenlopend, binnen maar zeker ook buiten het veld van de academische geschiedschrijving. Niet moeilijk dat kandidaatvertellers vaak aarzelen over de houding die ze zullen aannemen. Wil de interviewer graag enter-tainment? Dan zal de verteller zijn toeschouwer graag overtuigen van de dramatische of komische waarde van zijn verhaal. Maar net zo vaak, zo observeert historicus Jan Bleyen in zijn onderzoek naar omgang met doodgeboorte, bedeeft men de interviewer de rol van waarheidszoeker, rechter, psycholoog, ombudsman, biechtvader of archivaris toe.³

2. Dit historische overzicht in deze en volgende alinea is gebaseerd op de paragraaf 'Tradities' in het eerste hoofdstuk van het net verschenen *Wat is mondelinge geschiedenis?* door J. Bleyen en L. Van Molle (Leuven: Acco, 2012).

3. J. Bleyen, *Doodgeboren. Een mondelinge geschiedenis van rouw*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2012, 193-201.

Alleen al door dit verwachtingspatroon is een mondelinge bron nooit zomaar een vat vol ongefiltre informatie over het verleden. De verteller zal immers zelf zijn herinneringen selecteren en er een verhaalstructuur aan geven, in overeenstemming met de rol die hij de interviewer geeft, zijn normen op dat moment en de normen die hij bij de interviewer veronderstelt. De interviewer zal op zijn beurt performatief en narratief ingrijpen. Nog tijdens de ontmoeting zal hij de houding en ook het verhaal van de verteller beïnvloeden, en ook nadien, bij de ontsluiting van het verhaal in boek, verhalenbank of voorstelling – al is het maar door selectie of toelichting. Niet zelden stellen interviewers, of de erfgoedwerkers en theatermakers die interviews gebruiken, deze bronnen nochtans voor als rechtstreeks en neutraal contact met het verleden – of een andere exotische realiteit – zoals het was/is. De eigen actieve rol bij de totstandkoming wordt dan geminimaliseerd.

AMBITIES VAN DE THEATERMAKER

Deze *myth of non-interference* (Alessandro Portelli) heeft ook een belangrijke rol gespeeld in theater dat gebruik maakt van mondelinge bronnen. In de publicatie *Tussen waarheid en waarachtigheid. Het traject van mondelinge bron tot theaterproject* stellen Claire Swyzen en Geert Kestens dit *verbatim theatre* aan de orde, theater dat woordelijk de verzamelde gesprekken naspeelt. *Verbatim theatre* is sinds het begin van dit millennium een mainstreammethode geworden en bouwt voort op de traditie van het documentaire theater, dat op zijn beurt wortels heeft in revolutionaire projecten uit het interbellum in de Sovjet-Unie, Duitsland en de Verenigde Staten.⁴ Waar het documentaire theater het publiek doorgaans confronteerde (en nog steeds confronteert) met persdocumenten en procesarchieven, gaat het bij *verbatim* wel degelijk om mondeling materiaal. De Londense actrice Alecky Blythe ging na een gijzelingactie in de buurt met haar minirecorder dagelijks buren en politie interviews, monteerde hun commentaren tot een geluidsband en liet die in haar uiteindelijke voorstelling zo precies mogelijk nazeggen door acteurs met hoofdtelefoons. Ze bleef dit soort theater nadien maken met haar gezelschap Recorded Delivery (letterlijk: 'opgenomen overdracht', maar ook 'gegarandeerde overdracht' of 'aangetekende zending'). Andere gezelschappen hanteren een soortgelijk procedé maar dan met gefilmde interviews.

4. Voor een kritische beschouwing over documentair theater, zie ook E. Van Campenhout, 'Documentaire bedenkingen', in: *Et cetera*, jg. 24 (2006), nr. 101, 4-5, 21-22, 62-63.



Het Zwitserse collectief Rimini Protokoll gaat verder en zet telkens de geïnterviewden zelf op scène: ontslagen werknemers van Sabena, internationale truckers, bouwers van modeltreintjes, ...⁵

Problematisch is volgens Swyzen dat deze theatermakers soms een 'dubbelzinnig discours' over hun voorstelling hanteren. 'Zowel de geïnterviewde als de theatermaker komt er in beeld. Maar hoe? De "artistieke" activiteiten van de theatermaker worden ofwel niet ofwel met eufemismen benoemd, zodat het geen ingrepen lijken.' Bij Recorded Delivery gaat het om 'bringing the language of the street into the theatre in an unmediated form', door de ingefluisterde woorden letterlijk en ook qua spreekstijl te imiteren. Het gaat erom een stem te geven aan de stemlozen; de Amerikaanse auteur en regisseur Emily Mann noemt het 'challenging public history with living history'. Rimini Protokoll wil, aldus Swyzen, eveneens 'een soort gastheer zijn voor de "experten van het dagelijkse leven" die op scène worden uitgenodigd. De theatermaker lijkt een facilitator, een mogelijkmaker die slechts het nodige doet om de "gewone mens" aan het woord te laten.'⁶

Nochtans heeft de theatermaker door tal van ingrepen wel degelijk impact op de 'overdracht'. Allereerst is er, zoals hoger aangehaald, de inbreng van de maker bij de keuze van de vertellers en bij het daaropvolgende interview, dat eigenlijk altijd een gesprek is waarbij beide partijen een actieve rol spelen in het vormgeven van de boodschap. Ten tweede is er het aandeel van de maker in de ontsluiting van de bron: zelfs indien geen nieuwe verhaalelementen worden ingevoegd, zorgt de theatermaker voor selectie, montage, spanningsboog, contrastwerking, scenografie, metaforisering ... 'Wie kan vermijden dat een theatermaker met een verbatim stuk zijn eigen waarheid probeert te vertellen?', stelt Kestens. Hoe dan ook geeft de uitvoeringscontext een andere betekenis aan de tekst. Zo schrokken joodse kolonisten uit Israël, geïnterviewd voor Davids Hares Via Dolorosa (1998), dat hun woorden 'anders klonken op een podium in New York dan toen ze werden uitgesproken'.⁷

5. C. Swyzen, 'Inleiding: Wiens stem? Over het gebruik van interviewmateriaal in het theater' en G. Kestens, 'Waarheid en waarachtigheid in het verbatim theatre', in C. Swyzen (red.), *Tussen waarheid en waarachtigheid. Het traject van mondelinge bron tot theaterproject* (Cahiers van de FAK 26). Leuven: Acco, 2012, 7-12 en 21-28. De publicatie verscheen als reflectie over het artistiek onderzoek aan Lemmens Drama tussen 2008 en 2011. Er worden ook producties besproken van studenten in samenwerking met De Queeste, Braakland/ZheBilding en 't ARSENAAL/Instituut des Arts de Diffusion.

6. Swyzen, 'Wiens stem?', 11.

7. Kestens, 'Waarheid en waarachtigheid', 22 en 25-27.

Van het publiek, ten slotte, wordt een reactie afgedwongen volgens de gecreëerde verwachtingen: stellen de theatermakers zich op als advocaten, dan willen de toeschouwers rechtvaardigers zijn. Toont het gezelschap zich als politieke activisten, dan voelt het publiek zich in het stemhokje.

Het probleem is niet zozeer dat grote hoeveelheden ruw materiaal uit het ervaringsdomein dat 'werkelijkheid' wordt genoemd, worden overgeplaat naar het ervaringsdomein 'theater'. Wel dat meer mogelijkheden kunnen worden benut om net de vrijvingen tussen beide domeinen te expliciteren ten overstaan van het publiek.⁸ Hoe voegt de maker zijn eigen waarheid toe aan die van de oorspronkelijke verteller? In de voorstelling *Breaking News* van Rimini Protokoll komen de theatermakers wél duidelijker in beeld, observeert Swyzen: 'Open en bloot wordt de media- en theatermachinerie getoond waarin de "gasten" het woord krijgen. [...] De artistieke medewerkers bedienen intussen zichtbaar de knoppen van de techniektafel en geven aanwijzingen'. In andere producties spelen de verzamelaars van getuigenissen zichzelf op de scène, zoals in Moisés Kaulimans *The Laromie Project* (2000) of in *Vremden* (Braakland/ZheBilding met studenten Lemmens Drama, 2010). De beginregel uit Dennis Kelly's *Taking care of baby* (2007) luidt: 'Wat volgt, is letterlijk overgenomen uit interviews en brieven'. Zijn (fictieve) tekst laat hij naar het einde toe ontaarden in gebrabbel – waarmee hij meteen het geloof in de *myth of non-interference* doorprikt. Rabih Mroue werkte in *Make Me Stop Smoking* niet met mondelinge bronnen, maar met zijn persoonlijk digitaal archief: aan een tafel op de selectie van zijn presentatie. Men kan er ten slotte ook voor opteren om die reflectie te bezorgen in een geschreven of geacteerd toelichting. Op die manier gaat het minder over het 'wat' dan over het 'hoe' van de (re)construeerde vertelling. Het gaat dan over de vele (dwaal)wegen van herinnering, communicatie, overreding en de rol van tussenpersonen.⁹

8. Vrij naar J. Robbrecht, 'Weten wordt geweten', in: *rekto:verso*, nr. 26, nov.-dec. 2007 [www.rektoverso.be/artikel/weten-wordt-geweten].

9. Swyzen, 'Wiens stem?', 11-12; Kestens, 'Waarheid en waarachtigheid', 21 en 27-28; Robbrecht, 'Weten wordt geweten'. Over The Laramie Project, zie onder meer <http://www.laramieproject.org>.

HET VERLEDEN IN HET HEDEN

Men kan zich de vraag stellen of men, door de eigen rol te expliciteren, als theatermaker niet veel méér resonantieruimte geeft aan de 'stem' van de geïnterviewde. Er is waarschijnlijk ook meer gelegenheid om te tonen hoe de geïnterviewde zelf structuur gaf aan zijn verhaal over verleden en heden. Vakhistorici die zich specialiseren in mondelinge geschiedenis vestigen hierop bijzondere aandacht. Het is legitiem om via mondelinge geschiedenis een toegang te willen vinden tot gebeurtenissen en ervaringen uit het verleden, maar wie dit ambieert beseft best dat hij tegelijk ook het 'verleden in het heden' aan het onderzoeken is. Vandaag is daarom de klemtoon verschoven naar het herinneren en herdenken zelf, naar 'wat het verleden in het heden te betekenen heeft' (Bleyen). Niet de reconstructie, maar de constructie van het verleden en de omgang ermee wordt geanalyseerd. Dit vergt onder meer aandacht voor de gebruikte plot, voor metaforen waarmee heden en verleden worden gecontrasteerd. Een dergelijke invalshoek kan leiden tot resultaten op de grens tussen geschiedschrijving en literatuur, zoals Bleyens mooie boek *Doodgeboren*.¹⁰

Is dit ook mogelijk op de scène? In de monoloog *Missie* (2007) krijgt de 'verteller' – de fictieve missionaris Grégoire Vanneste – in elk geval de ruimte om zijn verhaal en zijn eigen 'waarheid' te construeren. In werkelijkheid smolt Van Reybrouck, die zich 'voor meer dan tachtig procent op getuigenissen van missionarissen' baseerde, zijn vertellingen samen uit brokstukken van de verschillende getuigenissen tot een 'hybride compositiefiguur die net zozeer de stempel draagt van de gesprekken met [de] religieuzen als van mezelf'.¹¹ Het resultaat is 'geen dode letter, maar een verhaal des mensen', een individueel parcours waarmee men zich emotioneel verbonden kan voelen. De toeschouwer krijgt geen reconstructie van het verleden: of Lumbumba écht *un salaud* was en Kabila een pion van de Tutsi's lijkt niet relevant.¹² De betekenisgeving aan het verleden in het heden is des te boeiender. Alleen moet de toeschouwer zelf opmerken hoe Vanneste/Van Reybrouck met metaforen betekenis geeft aan het verhaal. Regisseur Raven Ruëll helpt een handje en ook in de begeleidende tekst lees je dat het zou gaan om een 'tragisch' verhaal.

10. Bleyen breekt hiervoor een lans in *Wat is mondelinge geschiedenis?* Over de rol van metaforen, zie ook J. Bleyen, 'Praten over seks? Theoretische kwesties in verband met oral history', in: *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 38 (2008), nr. 3-4, 323-347.

11. D. Van Reybrouck, *Twee monologen*. Amsterdam: De Bezige Blij, 2011, 139.

12. Van Reybrouck, *Twee monologen*, 87-88.

Anders dan de historicus, voert de theaterauteur echter geen 'tweede stem' het podium op om zijn eigen houding toe te lichten of om het betoog van de missionaris te analyseren of te becomingariëren. Zelf stelt Vanneste zijn discours logischerwijs niet fundamenteel in vraag. Dit was nochtans wel waar sommige critici op wachtten. 'Wie ook kritische bedenkingen verwacht bij het werk van missionarissen, heeft hier niets te zoeken. We krijgen één (blanke) stem, één wereldbeeld', schreef een recensent in *De Standaard*. Een antropologe bekritiseerde de 'clichématige visie op Congolezen, die aanwijsbare sporen draagt van een lange traditie van koloniale tekstproductie over Congo – monologen, van Stanley en Conrad tot Geeraerts, die geen tegenspraak duldden door Congolezen zelf. In *De Morgen* stoorde een professor taalkunde zich dan weer aan de visie op de rol van de Kerk in Congo. Van Reybrouck liet inderdaad in de pers verstaan dat hij de missionaris wilde herwaarderen. Dit deed hij, aldus opnieuw de professor, door enkel 'de waarheid van het missionarismilieu' te geven. *Missie* werd zelfs gerecupereerd: de broer van een missionaris speelde de monoloog na in een lokaal cultureel centrum, zo leert de website van een CD&V-politica.¹³

Welke 'petje' wil men dan voor de theatermaker die met mondelinge bronnen werkt? Ook hier culeren, net als in de interviewsituatie, uiteenlopende verwachtingen. Een kunstenaar die overtuigt, een filosoof die abstrakteert, een historicus die analyseert, een rechter die oordeelt na alle getuigen te hebben gehoord, of een cultuurcriticus die sympatie opwekt voor het 'tragische' levensverhaal van de ene medemens, maar misschien minder voor dat van de andere?¹⁴ Het geeft maar aan dat theater over het verleden, dat gebruik maakt van de vertellingen van anderen, grote verwachtingen in het heden opwekt en bijgevolg bewuste keuzes van de maker vergt.

Staf Vos is medewerker onderzoeker en innovatie bij Het Firmament.

13. Cfr. M. Cloostermans, 'Een blanke stem uit Kongo' in: *De Standaard*, 19/12/2007; B. Ceuppens, 'De koloniale verbeelding van Congo', in *rekto:verso*, nr. 34, maart-april 2009 [www.rektoverso.be/artikel/dekoloniale-verbeelding-van-congolo]; D. Goyvaerts, 'En nu de echte waarheid over het Belgische missionarisme', in: *De Morgen*, 2/4/2009; en www.elschellhout.be [6/7/2012].

14. In zijn boek *Congo. Een geschiedenis* laat Van Reybrouck dan weer zeer veel Congolese stemmen aan het woord.