

'Je kan proberen het werk analytisch te onderzoeken, maar tijdens het kijken moet je je laten gaan. Er zijn zoveel gegevens die hier tot nieuwe combinaties of een reorganisatie komen, gegevens over wat je wel en niet op een podium kan zetten, over wat mannelijk is en wat vrouwelijk, zoveel gangbare ideeën vallen hier uit elkaar. Als je die allemaal probeert op een rijtje te zetten, zie je doorheen het bos de bomen niet meer.'

Kate Valk, de witte slavin van op het videoscherm, staat nu rechtop, vooraan op het podium, als zwarte keizer die wakker wordt uit zijn slaap. Haar blauwe ogen schitteren in haar 'zwartgezicht', de stereotiepe negroïde gezichtsschildering met een volglanzende zwarte kleur en grote rode lippen. Haar grote flitsende ogen, haar brede gebaren in een prachtig exotisch gewaad, haar bulderende stem vertellen het verhaal van de zwarte keizer Jones. Deze arme crimineel, van Amerika naar een Caribisch eiland gevlucht om zich daar tot keizer uit te roepen, moet bij het begin van het stuk hals over kop het oerwoud in vluchten. Zijn volk heeft door dat achter zijn keizersgewaad en zijn slimme verhaaltjes, als zou hij almachtig zijn en slechts door een zilveren kogel gedood kunnen worden, niets anders dan een simpele zwarte ziel schuilgaat.

Kate Valk zorgt ervoor dat dit verhaal verteld wordt. Ook al zet zij een complex geconstrueerde, tweeslachtige en tweekleurige keizer-travestiet op het toneel, ook al beweegt en danst zij in een dualistisch spanningsveld, naarmate de keizer struikelt en valt, ontbloot en gedood wordt, beleven we de tragische ondergang van één enkele persoon. Een belangrijk element dat haar keizersidentiteit samenhoudt is haar stemgeluid. Haar geweldige zwarte accent dat op geen enkel moment twijfelt tussen de man/vrouw- of wit/zwart-identiteit en dat voor buitenlanders nauwelijks verstaanbaar is, komt zoals zijzelf zegt grotendeels voort uit O'Neill's stuk zelf.

Kate Valk: 'Als je O'Neill leest, zie je dat hij het stuk precies in dit soort taal geschreven heeft. Het was niet moeilijk voor mij om deze taal te spreken. Het gaat om een persoonlijke eigenschap die heel speciaal is voor mij en die ik niet in vraag wil stellen. Daarmee is dit stuk misschien wel begonnen, omdat we wisten dat ik dit kon doen. Tijdens het werkproces voor *The Emperor Jones* hou ik mijn oren open en concentreer me op een specifiek auditief gegeven, iets dat ik die dag gehoord heb, iets dat ik me herinner gehoord te hebben, of dat ik me verbeeld gehoord te hebben. Ik denk niet dat O'Neill

reële spraakpatronen heeft bestudeerd, ik denk dat hij zich een grote poëtische vrijheid veroorloofd heeft. En deze taal heb ik zeer nauw opgevolgd, als een soort muziek, noot voor noot. Dat klikte zeer goed. Ik denk ook dat Liz LeCompte het stuk daarom gekozen heeft, omdat de taal zo aantrekkelijk is en omwille van het duet tussen het zwarte dialect van Jones en het cockney dialect van Smithers.'

Kate Valk werkt al een geruime tijd aan haar 'zwartgezicht' persona en heeft het eerder gebruikt in de producties *Point Judith* (1979), *Route 1 & 9* (1981), en *LSD* (1984). Interessant is dat haar keizerspersona in *Fish Story I*, de man die in O'Neill's stuk achtervolgd wordt door een joelende primitieve stam en door visioenen van Amerikaanse spoorwegen en zweepslagen, hier herinneringen oproept aan het taboe-masker uit de geschiedenis van de Wooster Group zelf. Hun productie *Route 1 & 9* bestond gedeeltelijk uit een act van vier Wooster-zwartgezichten, een bewerking van het cabaret van een bekende zwarte zwartgezicht, 'Pigmeat' Markham. Sommige mensen vonden dit masker ongeoorloofd, de New York State Council werd op de hoogte gesteld en zij weigerden om deze zwartgezichten als louter 'theatrale' travestieten te beschouwen. Ongelooflijk maar waar: de act werd als karikaturaal en racistisch bestempeld waardoor de Wooster Group een groot deel aan staatsubsidies ontzegd werd.

De toenemende psychose in het stemgeluid, de videobeelden en de muziek in *Fish Story I* reflecteert voor mij de angst van een bedreigde theatertravestiet in haar goedbedoelde poging om het culturele Amerika te vrijwaren van een naturalistische karaktertekening, of van een racisme dat voortkomt uit de idee dat je persona je eigen 'natuurlijke' ras moet dekken. Jeffrey Jones en David Savran concluderen in hun boek *Breaking the rules. The Wooster Group* n.a.v. de *Route 1 & 9*-zaak: 'Beelden die het heimelijke verlangen uitdrukken om grenzen te vervagen verwekken een enorme verontrustheid, en worden ofwel geheel onderdrukt ofwel nauwelijks getolereerd. Zwartgezicht en transseksueel bedreigen de scheiding der rassen en geslachten en creëren een mengeling die de verschillen die men net zo zorgvuldig had vastgelegd, weer opheft.'

### Spike Lee

Dat is het Amerika van de jaren tachtig en negentig. Het idee van de socio-culturele smeltkroes werd even opzij geschoven. Verschillende particularistische identiteiten worden luidruchtig bevestigd en dulden nu

geen ondermijning: men is Joods óf Chicano óf homo óf marxist óf feminist óf Indiaans, en de zwarten geven het grote voorbeeld. Daarom bijvoorbeeld het succes van de films van Spike Lee, die uiterst belangrijk zijn voor een hedendaagse Amerikaanse identiteit en waarin het aangetrokken worden door het andere ras (wat men sinds Tarzans tijd 'jungle fever' noemt) steeds fataal afloopt. Die films zijn wel grappig, maar hun politieke boodschap is ernstig. Elizabeth LeCompte is zelf nog erg verbouwereerd over de aanval op *Route 1 & 9*. Ook al heeft ze het taboe-masker een paar keer opnieuw gebruikt, en steeds in een andere theatrale context, het was nooit haar bedoeling om mensen te shockeren.

Elizabeth LeCompte: 'Ik ben geen expert in de geschiedenis van het zwartgezicht. De blanken zijn ermee begonnen, en toen hebben de zwarten hetzelfde masker overgenomen. Ik heb die performer, Pigmeat Markham, nooit zien optreden, dus moesten we zelf een beeld creëren en dat stond los van een bepaalde opvoeringsgeschiedenis. Natuurlijk moet zoiets kunnen in het theater. Maar toch begrijp ik waarom we al die moeilijkheden gekregen hebben. We moeten onze verantwoordelijkheid opnemen voor beelden die mensen een onbehaaglijk gevoel geven. Deze zaken liggen heel gevoelig, ik weet niet of wat we gedaan hebben juist was. *Route 1 & 9* zou ik niet opnieuw doen want ik vind het niet prettig om mensen te kwetsen. Ik breng nu *The Emperor Jones* omdat de mensen komen en zeggen dat het goed is. Ik was me voorheen niet bewust van dit taboe, want ik had zoveel bewondering voor die performer en voor de tekst die hij geschreven had, dat ik mij niet anders kon voorstellen dan dat men dit als een ongelofelijk prachtig stuk Amerikaanse folklore zou beschouwen. Sommige zwarten vonden het prima, anderen waren heel erg gekwetst en woedend. Dit wil ik niet meer meemaken, ik maak geen theater vanuit woede.'

De eerste Amerikaanse zwartgezichten of 'negerzangers' waren blanken die het zwarte masker misbruikten voor komische doeleinden. Rond de jaren twintig greep dit soort theater terug naar bepaalde slaventradiities van voor de burgeroorlog – de zwarte werd bijvoorbeeld Caesar, Cicero of Moses genoemd. Hij werd voorgesteld in zijn wankelende grandeur en zijn onvermogen om in volzinnen te praten. Zwarte acteurs in het algemeen (zonder zwartgezicht) werd ook steeds de rol van dommerik of primitieveling toebedeeld, en daarom is O'Neill's *The Emperor Jones* (1921) een mijlpaal in de geschiedenis van het Amerikaanse