

dukties, Tristan e.a. Met wat geluk speelde de politieke realiteit van het kernproeven organiserende Frankrijk de podiumkunstenaren in de kaarten. En voor ze het wisten werd de eerste productie, *Het Vieruurtje*, in De Standaard gezien als 'een mooi staaltje van onversneden politiek-satirisch teater'. *Slangekop*, een herhaling van *Tête de Méduse*, speelde in het voorjaar maar kon de verwachtingen niet helemaal inlossen, en het seizoen werd afgesloten met de uiterst fragmentarische voorstelling *Schandalig Korte Stukjes* in Plateau.

De eerste voorstelling van de Vian-reeks kreeg behoorlijk wat aandacht in de pers. Zoals bijna traditioneel in de perceptie van Vian werd de voorstelling door verschillende recensenten met een sympathiek schouderklopje onthaald, en conceptueel verbonden met de anarchie en de rommelige atmosfeer van de mythe Vian die zich in 1946 al ontpopte rond Vians existentiële 'club' Tabou. Weliswaar werd er gewezen op de vaak ondermaatse acteursprestaties, meestal met uitzondering van Arnaud Jacobs zelf en Bernard Van Eeghem. Pieter T'Jonck vatte het in De Standaard als volgt samen: 'Erg fijnzinnig is het dus niet altijd en de akteerprestaties zijn nogal wisselvallig van kwaliteit. Maar dat neemt niet weg dat dit stuk heel juist de sfeer van Vians werk treft. En wat meer is, dit pamflet tegen domheid, racisme,

oorlog en profitaat is onmogelijk verkeerd te verstaan.' Maar de artistieke keuze om satirisch theater met een zo laag mogelijke drempel te brengen, krijgt veel minder aandacht.

Arnaud Jacobs: 'Natuurlijk zijn wij gevoelig voor de complexiteit van actuele thema's. Maar *Vieruurtje* is geen aanklacht tegen dé rotte maatschappij of dé politiek. Wat wij doen is inventariseren en een palet van mogelijkheden presenteren aan een publiek. Een toeschouwer maakt ervan wat hij of zij zelf wil. En als Pieter T'Jonck er een pamflet in wil lezen dan vind ik dat OK, maar dat is dan louter voor zijn rekening. Wij hebben niet de ambitie om met ons theaterwerk de wereld te veranderen. Wat voor ons in de eerste plaats een drijfveer was om aan de productie te werken is een diep respect voor het werk en de figuur van Boris Vian, en verder zijn wij mannen die zich graag amuseren, en dat doen we ook, op de scène.'

Het theaterseizoen mocht dan al begonnen zijn onder een goed gesternte, de tweede productie in de Vian-reeks, *Slangekop*, ontstapte niet aan het gevaar dat teveel en te lange slapstick het publiek niet kan blijven boeien. Dat heeft wat mij betreft alles te maken met de moeilijke vertaalbaarheid van de teksten. Los Cojones & Cie verzorgde de vertalingen van de teksten zelf, waarbij de tekstkeuze en uiteindelijke vorm niet altijd even

geslaagd was. Bovendien werd voor de tweede voorstelling een stap terug gedaan in vergelijking met *Het Vieruurtje*. De aanwezigheid van de muzikanten van Tristan drukte een duidelijke stempel op *Het Vieruurtje*, iets waar de opgenomen muziek van *Slangekop* niet in slaagde. Met de derde voorstelling, die in alle haast nog bij elkaar werd geraapt en waarbij de balans definitief oversloeg naar de 'sympathie' zijde, kreeg de Vian-reeks een zwak slot. *Schandalig Korte Stukjes* moest eerst een bewerking worden van *Le dernier des métiers*. In de praktijk werd het een pot-pourri van gedichten, chanson-teksten en oeverloze dijkens kletsers zonder pointe.

Dat is betreurenswaardig, want in *Het Vieruurtje* werden reeds voldoende aanzetten gegeven om een oplossing te vinden voor de theatraal moeilijke en vooral absurde teksten van Vian. Die oplossing lag in de figuur van de spelverdeler/moeder-van-de-generaal Arnaud Jacobs, die het plateau letterlijk en figuurlijk beheerste van achter een chaotisch ogende rekwisitentafel. Waar in *Het Vieruurtje* het gebrek aan podiumervaring bij de meeste acteurs/muzikanten in strakke lijnen werd getrokken door Jacobs' instant regie, onttaarde *Schandalig Korte Stukjes* in een flauwe parade van individuele acteurs die even 'hun ei' komen leggen, geput uit het latere werk van Vian.

No Motherfuckin' Shiiiit...?!

Jan De Pauw

Met *Nobody's Theatre of Nobodies* brachten Dito'Dito en de Beursschouwburg ontmoetingen tot stand tussen performance-artiesten en theatermakers uit Engeland, Nederland en Vlaanderen. Centraal stonden vraagstukken als ras, identiteit en representatie. Het geheel was opgevat als een reeks voorstellingen en discussiesalons. Zoals het beschaafde kunstenaarspast, beperkten de meeste commentaren over het getoonde werk zich gemakshalve tot één conventie: 'interesting'. Tot Jérôme Bel zijn gelijknamige stuk presenteerde. Het abstracte en luchtige spel van vier naakte, blanke (en Franse?) lichamen op een scène ontlokte aan sommige zwarte (Britse?) kijkers de geheimzinnige bedenking dat 'a black body couldn't do that on stage'.

Als een zwart acteur Othello kan zijn, als de come-back van Michael Jordan wordt herkend als de verwezenlijking van de pure Amerikaanse Droom, als 'black' echt 'beautiful' is,

wat is er dan per se zo problematisch aan een naakt zwart lijf op een theaterscène? Het is een vraag die ik volgens sommige zwarte critici niet zelf kan beantwoorden, omdat ik blank ben. Ik heb niet de zwarte ervaring van diaspora en alleen al op basis van mijn huidskleur maak ik deel uit van een machtsapparaat dat zwarten sinds de slavernij heeft voorgeschreven wie zij zijn en hoe ze zich behoren te gedragen. Een apparaat ook dat, zelfs wanneer het zich inzet voor ontvoogding, de zwarten bij het handje neemt en leidt. Met andere woorden, ik mag die vraag niet beantwoorden, wil ik niet een historisch gegeven bestendigen.

Het gesprek is nog niet goed uit de startblokken of het loopt al vast in het vraagstuk van de representatie. Lekker hippe begrippen als 'deconstruction', 'transgression', 'community' of 'the body' zijn niet van de lucht. Uit het conceptuele vocabularium van de Britse deelnemers aan *Nobody's Theatre* kan afgeleid

worden dat de ontluikende traditie van de zogenaamde 'black live arts' zich nadrukkelijk met het postmoderne discours verbindt. Maar dit postmoderne discours vertolkt in feite weinig anders dan een modernistische ambitie toegepast op een hyper-realiëit: uit een naturalistisch decor zijn we met z'n allen een symbolisch spiegelpaleis binnengesukkeld, en ook daaruit moet het individu zichzelf tevoorschijn knutselen. Bevrijding van het individu en zelfrealisatie vormen (nog steeds) de inzet en het doel van het hele culturele debat. Hiermee bevat het postmoderne denken een opdracht aan elk, en om het even welk, kritisch subject. Meer zelfs, de vervulling van die opdracht is een a priori voor gemeenschapsvorming op welk niveau dan ook. Waarom moet ik dan zwijgen?

Legitimatatieprobleem

Vele pomo's vertonen het kwalijke gedrag

kunst te herleiden tot toepassing. Wat ertoe leidt dat veel artistiek werk zich beperkt tot illustratie, of in het beste geval, duiding. Waarvoor ook veel gammele theoretici zichzelf kunstenaar noemen. Inzake representatie heeft een artiest niet tot taak te vertegenwoordigen, maar telkens opnieuw te presenteren. Opvallend aan veel werken van zwarte kunstenaars is de mythische koppeling aan archetypische rolmodellen. Zo is *Walking Tall* van Susan Lewis een nadrukkelijke kritiek op de voorstelling van de zwarte vrouw als lelijk – omdat haar fysieke structuur en haartooi niet beantwoordt aan het blanke schoonheidsideaal. Het openingsbeeld van *Walking Tall* transformeert de – naakte, mind you – lelijke zwarte vrouw tot ‘lionesse’; tot andere clichés dus, met name dat van de vrouw als sex-object én dat van de zwarte als wild beest. In de rest van het stuk gaat de vrouw het psychologische gevecht aan met die overlevering van rollen tot zij uiteindelijk zichzelf wordt: een zwarte vrouw, bevrijd van geïnterioriseerd racisme. *Walking Tall* verbeeldt een wensdroom. Lewis emancipeert een symbool via een tegensymbool. Haar uitvoering lijkt sterk op een ritueel gebed voor collectieve verlossing.

Dit is alleszins problematisch, want bekijken we even het volgende citaat over het filmwerk van Spike Lee: ‘...how to present the humanity of black folk without lapsing into an ontology of race that structures simplistic categories of being for black people and black culture that are the worst remnants of old-style black nationalism...-...On the one hand, ...-..., his characters appear as products of an archetypal mold that predetermines their responses to a range of sociohistorical situations. These characters are highly symbolic and widely representative, reflecting Lee’s determination to repel the folkloric symbols of racism through racial countersymbol. On the other hand, Lee must revise his understanding of racial identity in order to present the humanity of black characters successfully. He must permit his characters to possess irony, self-reflection, and variability, qualities that, when absent – no matter the high aims that underlie archetypal representation – necessarily circumscribe agency and flatten humanity.’¹

Diverse salondiscussies binnen *Nobody’s Theatre* reveleerden een ideologisch denkkader: ‘black live arts’ gaan over ‘empowerment’ van de zwarte gemeenschap, en in de interpretatie van het werk mag slechts één metaforisch register geopend worden, met name dat in relatie tot de blanke representatie van het zwarte ras. Hier wordt uitgegaan van absolute en statische concepten van culturele identiteit, ondanks beweringen als die van Keith Khan –

ook op *Nobody’s Theatre* – dat z’n werk niet zomaar traditionele elementen wil herschepenen, maar zoekt naar parallele objecten die hun plaats in Engeland hebben: ‘for example, I reproduced the traditional “Hosay” structure from Trinidad – but in this version, the structures were over 70’ tall, and suspended from cranes over a dock. These objects and their accompanying dances were framed by a British context’². Zoals ik het begrijp, had het ad hoc de haven van Antwerpen kunnen zijn. Net de historische zwarte diaspora en de onderdrukking dicteren morele verantwoordelijkheid en dwingen de kunstenaar aan concrete geschiedschrijving te doen.

‘Black live arts’ zitten opgezaald met een ernstig legitimatieprobleem. Niet zozeer tegenover blank theater, dan wel in relatie tot hun eigen culturele traditie. De zwarte Institute of Contemporary Arts-delegatie in *Nobody’s Theatre* had de mond vol over de zwarte gemeenschap en haar specifieke geschiedenis, maar ik zag nooit eerder zoveel conservatieve *stiff upper lip*-Britten samen in één kamer! Opmerkelijk hoe geconstipeerd hun verhaal is in vergelijking met pakweg joods-Amerikaanse literatuur of het theaterwerk van Dito’Dito, dat zich in hoge mate over dezelfde vraagstukken buigt. Maar bij deze laatste staan ironie, zelfreflectie en variabiliteit echt wel voorop. Veel zwarte cultuurkritiek daarentegen bijt zich kapot op het essentialisme dat alle zwarten gelijk zijn omdat hun voorvaders slaven waren. Het is merkwaardig hoeveel kritiek men te slikken krijgt wanneer men die erfenis afwerpt en voor zichzelf een plaats verwerft in een hybride actualiteit.

Getuige Bill Cosby

‘From the very beginning, the Cosby series has been shadowed by persistent questions growing out of the politics of racial definition: Is The Cosby Show really black enough? Does The Cosby Show accurately reflect most African-American families, or should it attempt to do so? Shouldn’t The Cosby Show confront the menacing specter of the black underclass and address a few of its attendant problems, such as poverty and unemployment? And so on.’³ The Cosby Show neemt als uitgangspunt dat het zwarte universum zich gerealiseerd heeft. Zwarte identiteit is niet langer een streefdoel maar een verworvenheid. Zowel in zijn show als in werkelijkheid lijkt Bill Cosby die idee in praktijk te hebben gebracht. Hij presenteert daarmee een aspect van de diversiteit die de zogenaamde zwarte gemeenschap vandaag kenmerkt. Zijn succes is het rechtstreekse resultaat van de Amerikaanse *upward mobility*-gedachte.

Cosby is toevallig zwart. Van zijn *peers* krijgt hij het verwijt nogal achteloos voorbij te gaan aan die groep van rasgenoten die onder de armoedegrens blijft en geen kans ziet om zichzelf te ontvoogden. Het geval Bill Cosby mag dan misschien nog een aparte successtory zijn, de mensen van Visual Stress, aanwezig op *Nobody’s Theatre*, zijn dat in geen geval. Toch openden zij als enigen kostbare ademruimte in het debat. Visual Stress is een wisselend multiraciaal en multidisciplinair collectief uit Liverpool. Zij presenteren in plaats van ‘levende kunst’ eerder ‘belevingskunst’, onder de vorm van grote gebeurtenissen en multimedia-evenementen. De stad is hun podium, hun decor én maakt integraal deel uit van hun presentaties. Zij verzaken aan het voorrecht van vier gesloten muren, dat kunst nog steeds opeist. In plaats daarvan produceert Visual Stress een stroom van acties en beelden die elke voorbijganger/kijker kan controleren en waarin hij kan meezwemmen.

Visual Stress neemt onmiskenbaar het standpunt in van de ontvoogding. Maar zij voeren hun betoog niet uitsluitend langs raciale lijnen. Racisme is voor hen slechts één problematisch facet van een grotere socio-economische actualiteit. De ghetto-omgeving waarin de leden van het collectief leven, dwingt hen ook andere facetten te zien. Ik hoef er u wellicht geen tekeningetje bij te maken? Laten we zeggen dat een laaggeschoolde arbeider van vijftig slechts één troef voor heeft bij een zwarte lotgenoot, en dat is wanneer hij blank is. Een onuitwisbaar feit, jammer genoeg, maar bijkomstig in het pokerspel van de wereldmarkt, waar zich een overheersende demarcatielijn aftekent tussen have’s en have-not’s. En die lijn is intercultureel. Ook u en ik vallen eronder. Een rijke zwarte onder de neus wrijven dat hij z’n arme zwarte broeder vergeet, is onwaarschijnlijk racistisch. Ik eis dan ook het recht op de metafoer van overheersing en onderdrukking, het geweten dat ‘black live arts’ mij trachten te schoppen, op mijn persoonlijke situatie te betrekken. Daarom bedank ik voor het zwijgen.

1. Spike Lee’s Neonationalist Vision in: Michael Eric Dyson, *Reflecting Black, African-American Cultural Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1993, pp. 23-24.

2. Notes from Steve Roger’s Memorial Lecture, Nottingham Trent University, 25 march 1996.

3. Bill Cosby and the Politics of Race in: *Reflecting Black, African-American Cultural Criticism*, *ibid.*, pp. 78-79.