

De onmogelijke rouw van Union Suspe te

Neza affou volgt het proces van Union Suspe te al jaren op de voet. Vanuit haar interesse voor de beeldvorming rond het zuiden in het westerse theater analyseert ze een laatste voorstelling **Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen.**

Neza affou

De premièrevoorstelling van *Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen* door Union Suspe te werd voorafgegaan door een protestmanifestatie van de fundamentalistische organisatie 'Belgique et rétienté', vergezeld van het extreem-rechts 'Front National'. De manifestatie, waarbij Marialiederen gezongen werden, vond plaats voor de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel. Genoemde organisaties namen aanstoot aan de affiche van de voorstelling, waarop de Maagd Maria met ontblote borsten wordt getoond. Tegelijk verzetten ze zich tegen de 'islamisering' van de christelijke cultuur: het ging immers om theatermakers van Tunesische afkomst, onder andere Zouair Ben Meka, die zich in een voorstelling de christelijke symboliek onrechtmatig hadden toegeëigend. Het gigantische grootde kloof ook is tussen de christelijke fundamentalisten buiten het theater en de makers op het toneel, beide groepen zijn het er blijkbaar over eens dat onze geglobaliseerde, postkoloniale en multiculturele samenleving traditionele identiteiten in vraag stelt en nieuwe subjectposities creëert. Het elementaire zit in de verschillende oordelingen tegenover deze ingrijpende ontwikkelingen. Voor eerstgenoemden gaat het om een binair wereldbeeld met aan de ene kant een christelijke en aan de andere kant een islamitische cultuur, terwijl het voor de theatermakers gaat om het ontstaan van een nieuwe culturele identiteit die bestaat uit christelijke, islamitische, Arabische, geografische, mannelijke, vrouwelijke fragmenten.

het Grote Immigratieverhaal

Het uitgangspunt van mijn analyse is mijn positie als getuige van wat ik beschouw als een

beloftevol historisch keerpunt in de voorwaarden van de artistieke productie. De makers van het stuk, onder andere Zouair Ben Meka, behoren tot het anderhalf Vlaamse kunstenaars met een zuiderse achtergrond die het gevoel te zijn aangegaan met conservatieve krachten in de artistieke sector die nog al te vaak 'nieuwe kunstenaars' als allochtoon en als artistiek marginaal stigmatiseren. Er bestaat intussen immers een Groot Immigratieverhaal dat even normatief is als het Grote Blanke Verhaal. Het eerste is op een bepaalde manier een afgeleide van het tweede. Het postkoloniale tijdperk en het Blanke Verhaal gedeconstrueerd heeft, heeft dit toevallig veel van zijn krachten verloren, niet in de laatste plaats door het Grote Immigratieverhaal mee te spreken. Kunstenaars die een migratiegeschiedenis met zich meedragen worden in dat Verhaal ingepast: politieke en sociaal-culturele krachten vertellen en dat hun plaats in de geschiedenis duidelijk is en hun taak gemakkelijk. Ze worden ingepast in een zuiver evolutionistische en progressistische schema waarin iedere generatie zichzelf ziet in relatie tot de voorgaande en tot de volgende.¹ Een aantal voorstellingen is reeds in de val getrapt van dit geordende geschiedenispatroon. Het familieverhaal van de immigratie speelt een centrale rol in dat schema. De zoon ontwaakt, kijkt terug en ziet een geschiedenis vol moeilijkheden en lijden. Hij is vol nostalgie en wil een eerbetoon brengen aan die herinnering. *Gembloux* (KVS) is een goed voorbeeld hiervan. In deze visie heeft de zoon een bevoorrechte positie ten nadele van zijn voorvaders. Het gastland heeft hem van het woord voor-

zien en heeft hem in dat frame een relatieve macht toegekend.

Union Suspe te daarentegen gaat tegen deze simpele identiteitspositie in met een omplex familieverhaal dat zal uitgewerkt worden in een trilogie: *De Leeuw van Vlaanderen*, de vorige voorstelling van Union Suspe te, *Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen* en een derde deel van de trilogie dat aangekondigd is onder de titel *De Broeders van Liefde*. De trilogie presenteert biografie als *fiction*, een mengeling van feit en fictie. Terwijl *De Leeuw van Vlaanderen* het verhaal vertelt van de Tunesische vader die zijn land verliet en naar België trok, is *Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen* gebaseerd op de autobiografie van de twee theatermakers. Het is het verhaal van een vrouw die haar man naar België volgt. Het stuk beweegt zich tussen theater en dans, tussen verhaal en gestileerde beweging, drama en choreografie. Die beweging alleen al is een sensibele vertaling van de dynamiek van een omplex identiteitsproces. Op een individueel niveau bestaat deze identiteitscrisis uit een verstoring van de hiërarchie en relaties tussen de generaties. Hier geeft de eerste generatie geen kennis of modellen door aan de tweede, en slaagt de tweede of derde generatie er niet in een alternatief te ontwikkelen voor de mislukkingen en de verwarringen van de eerste. De voorstelling verbreekt de banden van iedere generatie met kennis en macht. De crisis van de modellen is totaal en algemeen: ze betreft niet alleen de zonen, maar ook de moeder. De nostalgie is verdwenen en traditie noland van erkomst bieden een veilige haven. Op het niveau van de relatie tussen familie en

gemeenschap presenteert de voorstelling een derde verstoring: een familie die niet alleen naar buiten gericht is in de traditionele betekenis van een magrebijnse familie, maar een interculturele familie in wording.

Een begrafenis, een uwelijk en een maagd

Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen speelt zich af op de dag van de begrafenis van de vader, abib Ben ika. Moeder Fatima en haar drie zonen, haar lievelingszoon okri, de rebelse maar Mourad en de geandapte maar vertederende aïder,² komen samen om te rouwen. Ze worden in het rouwproces bijgestaan door drie Marokkaanse zangeressen (drie klaagvrouwen?), waarop ik later nog terugkom. Ook aanwezig is een buurvrouw Maria die tevens de eigenares is van het huis waar de familie Ben ika woont. Maria is Poolse, overleefde de concentratiekampen en is erg katoliek. Daarnaast is er de verleidelijke sociaal-assistente Georgina van Colombiaanse afkomst. Dit hybride gezin probeert rust te vinden om om de gestorven vader te rouwen. Maar de spanningen over religie, afkomst, identiteit en toekomst lopen oeg op en en komt tot een emotionele uitbarsting die alle familieleden op zichzelf terugwerpt.

De begrafenis is een mengeling van een officiële en een informele moslimbegrafenis. Het lijk is gewikkeld in een Tunesische vlag. De scène verwijst tegelijk naar de Tunesische erfenis die zij tegen haar ontbinding verzet én naar de opkomst van de zoon in Europa. De begrafenis is daarenboven het kader voor de plotse afwezigheid van autoriteit, voor de atmosfeer van rebellie, voor de ontkenning van passies en verlangens, en voor het loskomen van de tongen van al de 'ondergesikten' van abib Ben ika Ben Samir Ben Selim Ben Moktar Ben Mohamed Ben Mohamed... Een belangrijk gegeven voor de interpretatie van de emotionele uitbarstingen tijdens de be-

grafenis is het gegeven dat in de moslimtraditie het lijk reeds de dag zelf van het overlijden begraven moet worden. Tijdens de voorstelling is de vader zowel aanwezig als afwezig. Het rouwproces is nog niet begonnen of het lijkt al een onmogelijk project te worden. Het is deze onmogelijkheid die betekenis geeft aan de groteske hysterie die volgt op de sokniet en plotse verdriet/vrijheidsgevoel.



affichebeeld *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen*, beeld: William Philips & Dirk Wittewrongel

het stuk is opgebouwd rond Fatima als moeder en ondergesikte tegenote. Zij wuude op de traditionele manier in Tunesië en moest haar maagdelijkheid tijdens de uwelijksnaam bewijzen door het laken met haar bloed rood te kleuren. Maar het gebeurde niet zoals de familie had ge-oopt, want de dronken abib kon zij niet van zijn mannelijke taak kwijten die nam. Fatima erinnert haar dode man aan die pijnlijke gebeurtenis: 'Uw moeder zat voor de deur/te wachten op het laken met de rode vlek./Ik heb niet gebloed./ik heb van u geen man gemaakt/ in de ogen van uw

moeder./Ik was 16 en gij waart zat./Ik zonk in de grond van schamte, voor de ogen van iedereen./Ik alleen wist dat het niet mijn schuld was.' De witgebleven lakens ontnamen Fatima haar 'andtekening' als vrouw en vreemdden haar van haar eigen geschiedenis in Tunesië. Wat haar restte was een onpeilbaar gevoel van leegheid, veroorzaakt door die uwelijksnaam waarin ze ten overstaan van de traditie niet kon bewijzen dat ze een normale vrouw was. Voor Fatima was die leegte de basis voor dertig jaren uwelijk. Daarenboven werd dat gevoel nog aangescherpt door haar ontworteling in België. Terwijl het verhaal van Fatima's lijden nog een poging is om de zinloze stukjes en brokjes samen te voegen, ontzegt de choreografie haar elke verzoening met zin en betekenis: de dans is voor haar geen plek waar de eigen vrouwelijke identiteit –ook al was het maar voor een ogenblik– bevestigd kan worden. Het dansen van Fatima in de voorstelling maakt deel uit van de algemene disruptieve dynamiek van de choreografie.

De choreografie van het kruis

Lijden is een belangrijk thema in de voorstelling. Vandaar de christelijke symboliek van het kruis. *Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen* eigent zij inderdaad gedeeltelijk de christelijke symboliek van het Kruis, en Lijden en de Maagd toe, maar niet in de modus van spot, laat

staan blasfemie. Hoe zou je aan de boze manifestanten voor het theater kunnen uitleggen dat de choreografie met het kruis precies een van de meest gracieuze en harmonieuze scènes van de voorstelling is? Deze scène ontlaadt in het stuk de spanning naar een fanatiek moment dat enige gelijkenis vertoont met wat er tijdens de première buiten het theater gebeurde. De choreografie van het kruis, in het midden van de voorstelling, is een subliem moment dat de toesouwer onderdompelt in een droomwereld die erinnert aan choreografieën van Wim Vandekeybus. Dit mo-

ment wordt voorafgegaan door een *las of civilisations*: et onfli t tussen de kinderen van abib en Fatima, en de kat olieke Poolse Maria, bij wie de Ben ika's inwonen en die zi de rol eeft aangemeten van adoptie-moeder van okri. Om aar te plagen spelen de drie jongens met de kruisbeelden die Maria voortdurend in aar tas met zi meesleept. Tijdens un spel wordt et kruis een vliegtuig, een paard, een stuk out om vuur mee aan te maken, een zwaard, ...

et spel met et kruis evolueert naar een oreografie van et verlangen waarin de dansers Superman, Zorro en avonturiers worden. et dansen ontstaat uit de ompliteit van de broers tegen de kwezelarij van Maria. De transgressieve, elkaar kruisende bewegingen van et outen speelgoed worden een extensie van et li aam van de dansers. De oreografie speelt op een geraffineerde manier met de groteske betekenaar kruis/speelgoed door et perspektief te laten vers uiven. De toes ouwer verliest al snel et boze perspektief van de moeder uit et oog om zi te ontreren op de introverte jongens tige wereld. De gebruikelijke spanningen worden opgelost in een vindingrijk spel. De oreografie maakt gebruik van een banaal kinderspel dat ontdaan wordt van zijn agressiviteit en eeft de religieuze/ludieke betekenaar boven zi zelf uit in een atmosferis e en vloeiende oreografie waarin vers illende t ema's elkaar 'kruisen'. De algemene indruk is die van een ont e te za t eid die sterk ontrasteert met de istoris e en re ente artstoten rond et kruis. De li amen van de dansers ver eerlijken un olle tieve jeugd erinnering als de spe ifieke ges iedenis van een autonome afkomst. Maar de onderliggende irkelvorm van de oreografie oudt de jongens nog steeds gevangen, in de ma t van de moeder.

Als overlevende van de gruwel van de ontratiekampen deelt de Poolse Maria een groot lijden met aar naamgenote de maagd Maria. Maria en Fatima lijden daarenboven onder un ontwortelende migratie naar België. et blijft Maria oog zitten dat Polen na de Tweede Wereldoorlog door Europa in de steek werd gelaten. aar elden zijn Le

Walesa en Karol Wojtila. Zowel Maria en Fatima bes ouwen zi als de moeder van okri, die gezien kan worden als een soort van ristusfiguur: okri raakt bezeten van et plan om alle vrouwen uit un slavernij te verlossen. De Maagd is et fo uspunt waarin de ristelijke en de muzelmaanse symboliek onvergeren. Als entrale figuren in de overgedetermineerde betekenaar 'Onze-Lieve-Vrouw' parti iperen de twee moeders van okri in de onstrutie van dat betekenispro es.

Maar de voorstelling gaat ook over de onmogelijk eid van die onvergentie. Er zijn namelijk el wat obstakels voor spirituele en ulturele harmonie. Fatima be oort tot de muslim ultuur, waarin de Maagd een eerbare plaats krijgt, maar waarin aar lijden is wegges reven. Daarom is er een afstand tussen aar en aar lijden, een afstand die samenvalt met die tussen de kruisiging in de evangelies en de kruisiging in de Koran. Afstand als vervreemding is een overgedetermineerd t ema: Fatima is verwijderd van de verwa tingen van aar traditie, ze is verwijderd van aar land en van aar art. ieruit on ludeerden de makers okri en Zou air Ben ika dat Fatima, de immigrantenmoeder, alleen maar een plaats kan krijgen in een parabel van geduldig afwa ten wat de toekomst brengt. okri Ben ika, die de rol van Fatima speelt, danst met zenuwa tige en vaak verwarde bewegingen. Maar deze gefragmenteerde dans over Fatima's vervreemding wordt geproduceerd vanuit een vage externe mannelijke blik. In de voorstelling kan die blik et best geasso ierd worden met de figuur van Mourad, die zijn moeder als een vreemde bekijkt. Vanuit dat perspektief blijven Fatima's gede onstrueerde bewegingen ont eemd.

Geduld als overlevingsstrategie?

In et begin van de voorstelling erinnert Fatima er de toes ouwer aan dat ze miss ien analfabeet is, maar niet dom. Fatima eeft gelijk om, naast de bekeerde Mo amed Ali, abib Bourg iba en de Egyptis e president Nasser, de pan-Arabis e diva Oum K alsoum als een rolmodel te nemen. In de

Arabis e wereld staat de myte K alsoum voor et absolute oogtepunt van de klasieke Arabis e zangkunst. Fatima groeide op in de periode waarin K alsoums liederen de arten van alle lagen van de bevolking beroerden. aar unieke plaats in de Arabis e ultuur is niet alleen et gevolg van aar status als zangdiva, maar ook van aar politieke ma t. Er wordt gezegd dat Nasser aar advies vroeg wanneer ij belangrijke beslissingen moest nemen. aar begrafenis was even belangrijk, zoniet belangrijker dan die van de president zelf. et ge eim van Oum K alsoum ligt in aar androgynse kunst en persoonlijk eid. Fatima begrijpt dat zonder et te kunnen arti uleren. Ze eeft eimwee naar die open periode toen de ma tigste Arabis e mannen onderworpen werden aan de mooiste liefdeswoorden. Maar zowel K alsoum/Nasser als de androgynie bleken een utopie te zijn. Er zit natuurlijk ironie in een gelijks akeling van de posities van Fatima en Oum K alsoum. Fatima spreekt over Oum K alsoum alsof ze beiden op dezelfde golflengte zitten. Maar K alsoum was subversief ten opzi te van de traditie; aar lied 'Geduld eeft grenzen, mijn lief' vertelt een eel ander ver aal dan Fatima's adagio in de openingss ène van de voorstelling: 'ik eb geleerd dat er voor een mama drie dingen belangrijk zijn: geduld, geduld en geduld...' De verwijzing naar K alsoum staat niet louter voor de nostalgis e herinnering aan een bepaalde periode. De voorstelling integreert K alsoum als een 'wees' te midden van de andere 'wezen' in een puzzel van identiteiten. *Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen* vertelt over de onstrutie van een olle tieve identiteit aan deze kant van de Middellandse Zee voor de burgers met een kortere ges iedenis in Europa. In tegenstelling tot et traditionele immigratiever aal, is deze olle tieve identiteit meer af ankelijk van et 'ier en daar' als 'eender waar' dan van een istoris e ontwikkeling die de twee kusten van de Middellandse Zee als een letterlijke tweedeling tussen 'ier en daar' bes ouwt. ●

Vertaling Erwin Jans

Volledige versie van deze tekst op www.e-tetera.be

1 Ik ga uitvoerig in op dit Grote Immigratiever aal in: Nez a affou, *Multi reativiteit. Een et is antwoord op de risis van et multulturalisme*, in: *Nieuw Zuid*, nr 16, jrg. 4, pp.124-145

2 et personage van de ge andi apte aider erinnert aan de ge andi apte jongen uit de film *W at's eating Gilbert Grape?*, met Leonardo Di aprio in de rol van de jongen. In die film wordt de ele familie 'gejijzeld' door de groteske zwaarlijvig eid van de moeder die de kinderen belet om et uis te verlaten en een nieuw

leven te beginnen ver weg van et dorp. Maar de keuze van okri en Zou air Ben ika is ook ompatibel met de magrebijnse traditie van de gek. In Marokko is deze traditie geïnspireerd door de poëzie van Abderra man Almajdoub, een traditionele mystieke di ter wiens wijs eid in waanzin is ingebed.