

**AFRIKAANS-AMERIKAANS DRAMA EN SLAVERNIJ:
VAN TRAGIEK TOT REGENERATIE OF DE LOUTERENDE
HERINNERING TUSSEN UTOPIE EN PRAKTIJK**

Johan CALLENS

Valérie Bada, *Mnemopoetics: Memory and Slavery in African American Drama* (Brussel & Bern: Presses Interuniversitaires Européennes-Peter Lang, 2008).

Aan de hand van een korte inleiding en acht case studies in evenveel ongenummerde hoofdstukken schetst Bada een beeld van Afrikaans-Amerikaans drama dat zich tot taak stelt de slavernij te dramatiseren. Dat deze taak niet evident is, mag blijken uit de relatieve afwezigheid van dergelijk drama, niet alleen in de negentiende eeuw maar ook in de eerste helft van de twintigste eeuw.

Uit de periode voor de emancipatie overleefde slechts *Escape; Or a Leap for Freedom* (1858) van William Wells Brown. Daarna bleven de schaarse creaties (van bv. Pauline Hopkins en Willis Richardson) schipperen tussen de bestending en transformatie van racistische clichés uit “minstrel shows” en de plantage-traditie, tussen de eigen cultuur (Afrika) en die van de overheerser (een aanvankelijk gesegregeerd Broadway). Dit geldt ook voor de werken die tot de “pageant” of schouwspeltraditie behoren, een genre dat bloeide tijdens de Harlem Renaissance, met als voorloper *Heirs of Slavery* (1901) van Katherine David Chapman Tillman. Randolph Edmonds (*The Breeders*, 1934) en Langston Hughes (*Colonel Tom’s Cabin*, 1938) kondigen reeds de grotere vrijheid aan waarmee naoorlogse dramaturgen de traditie zouden aanpakken, hoewel de populaire biografische stukken (een antwoord op de nood aan rolmodellen) en sommige historische stukken van Hughes nog vaststeken in de didaktiek van het schouwspel. Die didaktiek blijft schatplichtig aan de meer intellectualistische stroming van W.E.B. Du Bois en Alain Lockes meer populistisch geïnspireerde tegenhanger, hoewel *The Star of Ethiopia* (1913-1916) van Du Bois eveneens schatplichtig is aan de “pageant” traditie en hij met *The Souls of Black Folk* (1903) een ruimer publiek probeerde te bereiken dan met zijn academische studies (*The Suppression of the Slave Trade in the United States of America, The Philadelphia Negro, The Atlanta University Publications,...*). De spanning tussen intellectualisme en populisme blijft merkbaar doorheen de Afro-Amerikaanse theatergeschiedenis, van de depressiejaren tot de na-oorlogse periode. Zo heeft Rena Fraden in *Blueprints for a Black Federal Theatre* (1994) de moeilijkheden gedocumenteerd om een voor de Afro-Amerikaanse gemeen-

schap gecorrumpeerde kunstvorm als het theater en de nood aan entertainment met politiek engagement te verzoenen.

De naoorlogse schrijvers waaruit Bada een selectie maakte, getuigen van een veelzijdige aanpak van het complexe probleem dat zij centraal stelt: dat van de fysieke deportaties, die een historische en culturele discontinuïteit veroorzaakten; de vluchtigheid van het verleden en de selectiviteit van het geheugen, de ideologische functie van geschiedschrijving, waarin slavernij lang onbespreekbaar bleek; de onzichtbaarheid of "darkness" van het "zwarte" ras maar ook de onzegbaarheid en onvoorstelbaarheid van de geleden pijn (vooral de verkrachtingen), die de slachtoffers en hun nazaten lichamelijk en psychisch onherroepelijk getekend hebben; de dynamiek tussen de verplichte herinnering en de even grote noodzaak om als collectief te overleven in een raciale maatschappij zoals de Verenigde Staten; het gevaar tenslotte de geleden pijn te bestendigen door die teveel als fundering voor de culturele en artistieke identiteit te gebruiken, zoals dat met het joodse exceptionalisme en AIDS-kunst soms het geval is geweest.

Naar eigen zeggen nam Bada de term "mnemopoetics" over van Mererid Puw Davies (University College London) en doelt die zowel op het bewuste herinneringsproces als de artistieke representatie ervan. Voor zover de geëvoerde ervaringen traumatisch zijn, sluit Bada's studie en het onderzochte drama aan bij een rijke literatuur, hoewel voor de theorie voornamelijk geciteerd wordt uit twee themanummers van *American Imago* (1991), uitgegeven door Cathy Caruth, zonder vermelding van haar hiervan afgeleide bundel essays, *Trauma: Explorations in Memory* (1995), of haar studie, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996). Op het vlak van het theater dringen zich vergelijkingen op met de holocaust literatuur, waarnaar eveneens enige verwijzing ontbreekt (Robert Skloot, Vivian Patraka, Gene Plunka,...), ondanks de vergelijkende analyses van de Afrikaanse en Joodse diaspora door Paul Gilroy in *The Black Atlantic* (1993), een werk waaruit Bada citeert. Het theoretisch referentiekader dat zij uitwerkt in de inleiding, beperkt zich grotendeels tot de literatuur over de wisselwerking tussen geschiedschrijving en geheugen (Jacques Le Goff, Frances Yates, Pierre Nora,...) om zich daarna toe te spitsen op de specifiek Afrikaans-Amerikaanse kritiek en artistieke creatie. Tussen die laatste twee bestaat, aldus Bada, een wisselwerking met betrekking tot de moeilijke verwerking van de Afrikaans-Amerikaanse traditie (een culturele verruiming van Caruths begrip), ook omdat het drama dat Bada behandelt zeer zelfbewust is. Het bezint zich immers vrij systematisch over het eigen creatieproces binnen de literaire traditie, vaak in het verlengde van de speelse Afro-Amerikaanse retoriek van de populaire "Signifying Monkey" of "trickster".

Daarmee is niet gezegd dat dit dramatisch werk gaandeweg opgaat in de postmoderne stroming, met alle vermeende kenmerken vandien – intertekstualiteit, vervlakking, commodificatie, of zelfs depolitiserend en eventueel dieper geheugenverlies, twee karakteristieken die ondertussen in werken als *Memorious Discourse* (2005) van Christian Moraru grondig weerlegd zijn. In elk geval zijn de geselecteerde auteurs, zonder daarbij blind te zijn voor het neokolonialisme in het huidige Afrika, bijzonder begaan met de recuperatie van een Afrikaanse oorsprong en de nood om hiermee een collectieve identiteit te vormen én te bestendigen in de strijd om de culturele regeneratie en gelijke berechting in de Verenigde Staten. Het theatraal potentieel van het behandelde drama (dat Bada meer algemeen verbeeldt in plaats van naar specifieke producties te grijpen) wordt op die manier verruimd tot culturele performativiteit en productiviteit, zoals in *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (1996) van Joseph Roach of *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) van Diana Taylor. “Mnemopoetics” en “Mnemopolitics”, verleden en heden, epistemologie en ontologie raken intens vervlochten en doordrongen van een ethische opdracht met het oog op de toekomst. Zodoende overstijgt de finaliteit van Bada’s kritische studie dubbel de behandelde naoorlogse periode. De geografische beperking tot Afrikaans-Amerikaanse schrijvers en de Verenigde Staten wordt eveneens overstegen in de onderliggende idee van de “Black Atlantic” en de diverse oorsprong van de geciteerde critici (van de Guyanees Wilson Harris en de Nigeriaan Wole Soyinka tot Afro-Amerikanen als Paul Gilroy, Henry Louis Gates, Jr., Houston Baker, of Harry Elam).

De gekozen dramaschrijvers kwijten zich op verschillende manieren van hun mnemopoëtische opdracht, die Bada conceptualiseert in variaties op haar centrale concept (*topomnesia*, *phonomnesia*, *cryptomnesia*, en *mnemomysticism*), invalshoeken die voor geen al te strikte differentiatie tussen de acht hoofdstukken en vier delen van haar boek zorgen. De case studies behoren chronologisch tot drie periodes: de tweede wereldoorlog (1939-1942), de woelige zestiger jaren (1967-69), en het laatste decennium van de vorige eeuw (1989-1996). Terwijl de vroegste stukken zich nog gedeeltelijk beroepen op raciale stereotypen om ze te ondermijnen (Melvilles “black devils” in *Benito Cereno*, de Sambo uit de minstrel show, de luie zorgeloze zwarte,...), explodeert de Black Arts Movement deze stereotypen, als voorwaarde voor de realisatie van een revolutionair nationalistisch programma. De recentste werken rekenen dan weer op persoonlijker rituele wijze met de bezetenheid door het verleden af.

Politiek gezien wisselen integrationistische en separatistische pleidooien elkaar af, met als terugkerend refrein de vraag in welke mate Afro-Ameri-

kaanse schrijvers zich kunnen beroepen op een “vreemde” cultuur zonder hun legitimiteit te verliezen of in contradicties en fatalisme te verzanden. Robbie McCauley’s combinatie van een waltz met “negro spirituals” staat hier niet ter discussie, want het is haar precies te doen om de spanning tussen het Afrikaanse spiritualisme en de blanke aristocratische stijl uit de Zuiderse staten van de Verenigde Staten. Een punt is wel dat dit Afrikaanse spiritualisme (Yoruba) in de spirituals geassimileerd geraakte met Christelijke godsdiensten. Het verdraagzaamheidsideaal van het Nieuwe Testament is echter, zoals Frederick Douglass al opmerkte, onverzoenbaar met het soms noodzakelijk gewelddadig verzet, gesymboliseerd door bv. de “David tegen Goliath” parabel die Hughes in *The Sun Do Move* verwerkte. De rebellerende slaven in Owen Dodsons *Amistad* dreigen daarentegen met hun oudtestamentische principe (oog om oog, tand om tand), de eindeloze cyclus van de heidense bloedwraak te aktiveren, tenzij het geweld als definitieve tragische loutering kan fungeren. Voor zover nochtans de tragische held is voorbestemd (deels door de “tragic flaw”) om fataal en fatalistisch ten onder te gaan, dient het dramatische genre niet echt een Afro-Amerikaanse politieke teleologie of finaliteit. De paradoxale situering van een Afro-Amerikaanse protagonist in een westerse tragedie was reeds aan de orde in Eugene O’Neills *The Emperor Jones* (1920), een stuk dat Bada niet vermeldt, hoewel enige vergelijking verhelderend had kunnen zijn. De persoonlijke herinneringen van Brutus Jones vallen immers samen met die van zijn ras, ontogenese wordt filogenese en doorloopt daarbij, in omgekeerde richting (van heden naar verleden), de klassieke “topoi” van de Afro-Amerikaanse geschiedenis (Nora’s “lieux de mémoire”).

In haar eerste hoofdstuk behandelt Bada zo’n topomnemische dramaturgie van betekeniszwangere, cultuurgebonden plaatsen: het geboortedorp in Afrika, het slavenschip, de barakken, de veiling, de katoenvelden en de landhuizen, de steengroeve waar dwangarbeid werd verricht, het moeras waarin de vluchtelingen onderdoken. Deze ankerpunten van een historische (re)visie, staties op een historisch parcours, krijgen materiële gestalte via scenische indeling, niveau’s, belichting, excursies in de toeschouwersruimte, enz. Daaruit blijkt het vaak experimentele karakter van zo’n mnemopoëtische Afro-Amerikaanse dramaturgie, dat weliswaar gedeeld wordt met de Amerikaanse en Europese varianten, een contextualisering die bij Bada grotendeels ontbreekt. Vanuit die ruimere context had Una Chaudhuri’s concept van de “geopathologie” uit *Staging Place* (1995) Bada goede diensten kunnen bewijzen. Dat het ongebruikt blijft verraadt misschien dat ook zij zich gebonden voelde door het probleem van de legitimering in haar primaire en secundaire referentiekader. Owen Dodsons ongepubliceerde “schouw-

spel" *Amistad* (1939), naar de historische rebellie op het gelijknamige slavenschip (1839-1841), resoneert bv. evenzeer met O'Neills *The Hairy Ape* (1922) – zonder dat Bada hierop attendeert – in de symbolische gelaagdheid van het schip (want, dek, en ruim), de wijze waarop Yank en Cinque's individualiteit zich gradueel manifesteert in de amorfe sfeer van resp. het schip en de duistere barakken, of door de koorfunctie van de lotgenoten en het "klankschap" dat zo ontstaat (de zee, kreten van pijn, geweent, gezang). Bada vermeldt slechts Dodsons eenzijdige schatplichtigheid aan de intellectualistische traditie van Du Bois via de koren, de hoogdravende symboliek en retoriek.

In het tweede behandelde stuk van de eerste deel ("Topomnesia: Siting the Past"), *The Sun Do Move* (1942), dat drie generaties slaven volgt van Afrika tot in de Verenigde Staten aan de vooravond van de Burgeroorlog, vindt Langston Hughes volgens Bada meer een evenwicht met populistische elementen waarvan de lyrische en epische diepgang door Alain Locke verdedigd werd. Die volkse invloed blijkt uit de vertelfiguren en muziek (wiegelied, spirituals, blues, ballads), maar ook uit de melodramatische en komische componenten die het tragische gehalte van nauwkeurig gespiegelde situaties en personages eerder accentueren dan opheffen. Dit is het geval in de karikaturale en parodische erotisering van de verplichte voortplanting tussen de slaven.

De tragische elementen die Bada in *The Sun Do Move* en *Amistad* ontdekt – naast de koren ook de zogezegde "hubris" van de revolterende slaven, de "nemesis" die hen het onderspit doet delven, en de overgang van bloedwraak naar civiele rechtspraak, zoals die ook gedramatiseerd wordt in de *Oresteia* – lopen vooruit op het tweede deel ("Displaced Poetics: Ambiguous Ancestors"). De stukken waarin een expliciete intertextuele dramaturgie met Griekse modellen aan bod komt – Medea en (minder terecht) Iphigenia in Grahams *It's Mornin'* (1940), Oedipus in Rita Doves *The Darker Face of the Earth* (1994/6) – verraden een hernieuwde evenwichtsoefening tussen dramatisch epigonisme en originaliteit, bv. in de terechte parallellieën tussen het vraag-en-antwoord patroon uit de jazz en de interactie tussen de Griekse koorleider en het koor; of de overeenkomsten tussen de verhalen van Medea en Margaret Garner, die niet alleen romanschrijfster Toni Morrison tot *Beloved* (1987) inspireerde, maar ook dichters en schilders. Bada's bewering dat de dood van Iphigenia in de ruimere historische, Griekse context (niet beperkt dus tot Euripides' *Iphigenia in Aulis*) een "rechtvaardige" orde herstelt, is twijfelachtig, vermits Helena's echtelijke ontrouw alles bij elkaar een opportunistisch excuus bood voor een economische en imperialistische oorlog tegen Troje.

De keuze voor een vreemde traditie als de tragedie (allomnesia) werd volgens Bada ingegeven door de overtuiging dat die geassimileerd kan worden, omdat er "latent cross-culturalities" (Wilson Harris) of gemeenschappelijke "structures of feeling" (Raymond Williams) bestaan, waarop de verschillende culturen universalistische aanspraken kunnen baseren. Dat Bada in dit verband T.S.Eliots literair "historische" opvatting citeert, is ironisch, gezien haar idealistisch-universalistische neiging. Die verklaart mogelijk waarom ze de verschillen tussen de historische en sociale context waarin de stukken van Graham en Dove tot stand kwamen (resp. de jaren veertig en negentig van de vorige eeuw) veronachtzaamt. Anderzijds had Bada misschien kort naar Martin Bernal's stelling in *Black Athena* (1998) kunnen verwijzen, volgens dewelke de Griekse cultuur een Afrikaans-Oosterse oorsprong heeft die om racistische redenen tijdens de 19^{de} eeuw als integraal Westers geconstrueerd werd. Toegegeven: die stelling is onder vuur komen te liggen van classicisten en Afro-Amerikanisten die Bernal van slordige onderzoeksmethoden en een ideologische agenda beschuldigden. Anderzijds is Soyinka's vergelijking van de Dionysisch/Appolinische cyclus van destructie en creatie, of de kosmische continuïteit tussen de wereld der goden en mensen, levenden en doden in de Griekse tragedie en de Yoruba-metafysica, juist door haar algemeenheid, koren op de molen van die controverse.

De assimilatie van de Westerse cultuur en het Afro-Amerikaanse syncretisme spelen vooral een rol bij het eerder vermelde probleem van het fatalisme in de Griekse tragedie. Dat leidde de "bevrijdingsdramaturg" Augusto Boal ertoe de tragische nederlaag van het individu als een bevestiging van de heersende sociale orde af te schrijven. Mogelijk behandelt Bada de Griekse tragedie hier teveel als een monolithisch en stabiel geheel doordrongen van archetypische symbolen, structuren en figuren. Nochtans kende het genre in het zog van maatschappelijke ontwikkelingen doorheen het werk van Aeschylus, Sophocles en Euripides een substantiële evolutie. Daarvan getuigt zelfs een vroege trilogie als de *Oresteia* die het ontstaan van de toch wel revolutionaire Aeropagus huldigt. De manier waarop Euripides de inmenging van de goden in het aardse bestaan dramatiseert, getuigt al even weinig van een conservatieve geest maar van een groeiend scepticisme tegenover de mythologie. Ook identificeert Bada aanvankelijk nauwelijks de rol die de "catharsis" volgens Boal in de bestendiging van de bestaande orde speelt, terwijl gelijkaardige collectieve en persoonlijke louteringen of bezweringen cruciaal zijn in de rituele en cryptische mnemopoëtica die zij in haar laatste twee delen behandelt, "Ritual Mnemopolitics: Black Arts Aesthetics" en "Cryptomnesia: Possessed by the Past".

Met betrekking tot Kalamu ya Salaams *Blk Love Song #1* (187) en Amiri Baraka's *Slave Ship* (198) – de focus van het vijfde en zesde hoofdstuk – verdedigt Bada expliciet de regeneratieve kracht die de Afro-Amerikaanse gemeenschap uit zo'n catharsis kan putten. Voorwaarde is wel dat de Afro-Amerikanen niet meer als zondebok figureren. Het theater van LeRoi Jones alias Amiri Baraka heet zo'n "cathartic tribunal" te zijn, "where 'whiteness' is exorcised with 'black nigger magic'". Voor de Black Power en haar artistieke afgeleide, de Black Arts Movement, mocht die catharsis trouwens letterlijk genomen worden onder de vorm van een sociale revolutie als aanloop naar een gesegregeerde "zwarte natie". Daarmee worden de tragische catharsis en René Girards zondeboktheorie, die Bada in deze context aanhaalt, tegen de Westerse cultuur gekeerd. Bada vertelt er echter niet bij hoe die louterende kracht verzoend kan worden met het zelfreflecterende karakter van de dramaturgieën die ze analyseert, dat overigens al manifest aanwezig is in de tragedies van Euripides. Verder ook geen woord over George Steiners stelling dat het tragische genre sinds de moderne heterogene, individualistische culturen niet meer levensvatbaar is – T.S.Eliots hier niet vermelde pogingen ten spijt (*The Cocktail Party, The Family Reunion,...*). Los van de huidige weigerachtigheid tegenover theater dat een minder kritische identificatie met het scènische gebeuren veronderstelt, is Steiners hoofdargument het gebrek aan sociaal bindmiddel in de theaterzaal maar ook daarbuiten. De Afro-Amerikaanse gemeenschap vormt hierop geen uitzondering. Destijds was ze verdeeld tussen verschillende strekkingen (Marcus Garvey, Elijah Muhammed, Malcolm X,...) en in de 21^{ste} eeuw staat ze net als alle andere ethnische gemeenschappen onder druk, ondanks de vorming van een welgestelde middenklasse.

Bada heeft wel door dat de nationalistische dramaturgie van de Black Arts Movement, met haar militante en gewelddadige retoriek, niet zomaar een creatieve afgeleide is van het in Baraka's eigen ogen ondertussen achterhaalde separatistische politieke programma, maar dat ze hiervan vooral het utopische karakter bloot legt. Eerder in haar overzicht was reeds het utopische karakter van het tegenovergestelde ideaal, dat van de interraciaal solidariteit, gebleken. In Dodsons *Amistad* (wat zoveel als vriendschap betekent) worden de rebelse slaven naar een postkoloniaal Afrika verscheept, nadat ze gelijk kregen voor het Hoger Gerechtshof in de Verenigde Staten. En de gelijkberechtiging waarop Hughes in *The Sun Do Move* hoopte, door de emancipatiestrijd voor en tijdens de burgeroorlog aan de strijd tegen het fascisme in de Tweede Wereldoorlog te koppelen, moest uitgesteld worden tot de jaren zestig of zelfs later. In Bada's interpretatie (die zij met menig filosoof deelt) maakt de onhaalbaarheid van de utopie de historische duurzaamheid ervan uit. Daarbij verdoezelt ze dat de utopie het einde luidt van "the motion

of history” (de titel van één van Baraka’s anthologieën), hetzij in de proletarische heerschappij van het Marxistische model dat schrijvers zoals Baraka aanhingen, hetzij in het herstel van het Aards Paradijs in de Joods-Christelijke eschatologie, die onderhuids aanwezig is in de reeds vermelde negro spirituals.

Bada’s schets van de Black Power en Black Arts Movements in de inleiding op haar derde deel bewijst nochtans hoezeer beiden in historische omstandigheden zijn geworteld, en dat best blijven, op gevaar af in dictatoriale, IJzeren Gordijn-constellaties te verstarren. De radicalisering vloeide voort uit het schijnbare falen van het Ghandiaanse pacifisme van Martin Luther King en de National Association for the Advancement of Colored People (NAACP); het toenemende racistisch geweld; de moorden op King, de Kennedys, en Malcolm X; enz. De anti-blanke gevoelens werden geïdeologiseerd in een hegemonistische herziening van de “Négritude” uit de jaren dertig, wat zijn populaire neerslag vond in de leuze “Black Is Beautiful.” De metafysische, idealistische ondertoon (de nostalgie voor een verloren, superieure Afrikaanse cultuur) helpt verklaren waarom Baraka zich verwant voelde met Artaud – een affiniteit uitvoerig geanalyseerd door Elaine Isolyn Duval, wier dissertatie spijtig genoeg niet is opgenomen in Bada’s bibliografie. Net zoals bij de Afro-Amerikanen waren Artauds ongelukkige levensomstandigheden (ziekte, internering, marginalisering) én de utopische dimensie van zijn kunstprogramma geënt op Balinese en Mexicaanse voorbeelden onlosmakelijk verbonden met de radicaliteit van dat programma en van zijn politieke ideeën in *Messages révolutionnaires* (1936). Voor Artaud in het Mexico van de dertiger jaren en Baraka in de Verenigde Staten van de zestiger jaren uit de vorige eeuw, ging het telkens om een rechtvaardige anti-imperialistische strijd, die weerklank vond in het internationale anti-kolonialisme – fascistoïde en supremacistische formuleringen van Baraka ten spijt, zoals zijn aanspraak op “Lebensraum” en de “zuivering” van de zwarte natie (een soort thuislanden) door eliminatie van de blanken, waar Bada verder geen bedenkingen bij plaatst.

Dergelijke uitschuivers doen niets af van de waardevolle rol die Baraka’s drama gespeeld heeft. Het apocalyptische einde van *Slave Ship* (1967) biedt misschien geen strategisch perspectief, toch droeg de emotionele intensiteit van deze “pageant” in vier tafereelen bij tot een verruimde mentale staat. Bada’s analyse van het “klankschap” dat de Middle Passage evoceert (phonomnesia “sounding” the past) bewijst dat Baraka’s theater daadwerkelijk aansloot bij Artauds synesthetische, irrationele zintuiglijkheid in reactie op het overwicht van de Westerse taal, dialoog en lineaire narrativiteit, in een poging om het verleden te recreëren (mnemopoësis). De terechtstelling van de collaborerende zwarte dominee en blanke onderdrukker, en de overwinningssdans van acteurs en toeschouwers moesten een

generale repetitie van de nog te realiseren solidariteit en politieke staat vormen. Door de aanroeping van de Yoruba goden en door de muziek (drums, ratels, saxofoon) werd de rituele dimensie van het theater ook aangewend om de continuïteit met Afrika te herstellen. Voor zover de Yoruba-goden op gelijke voet met de God van de spirituals werden gesteld, toont Bada hoe Baraka's creatief werk zijn separatisme afzwakt, ook door de revolutie symbolisch te laten beginnen in een bestaande instelling zoals het theater, waarin de blanke toeschouwers weliswaar totaal genegeerd en uitgesloten werden.

Bij Kalamu ya Salaam is het gezin met zijn man/vrouw relaties de bestaande instelling die van binnenuit hervormd moet worden. Als bewijs gelden de prostitutie en het nauwelijks raciaal gebonden familiaal geweld, en daarmee ook de onvoltooidheid van het Afro-Amerikaans project. Daar staat tegenover dat "Blackness" nog steeds verabsoluteerd wordt, zoals in de gecondenseerde schrijfwijze van Salaams titel, *Blk Love Song #1*, en de generische personages Blk Man en Blk Woman, loutere dramaturgische functies in een bewustzijnsproces dat uiteindelijk de blanke geschiedenis zou moeten opheffen en de continuïteit met Afrika herstellen. Wat ook hersteld moet worden na de letterlijke en figuurlijke castratie van de slavernij is het mannelijk zelfvertrouwen – dit om de vrouwenhaat binnen de Afro-Amerikaanse gemeenschap te overwinnen. Ondanks Salaams sympathieën voor de Nation of Islam houdt hij er progressieve gender-ideeën op na. Tenslotte blijkt ook een taalzuivering nodig om een andere mentaliteit en uiteindelijk een nieuwe, liefdevollere mens te creëren. Dit verklaart meteen de lyrische, zelfs kosmische dimensie van zijn stuk, die de programmatische ondertoon maskeert, en het optimisme dat herinnert aan de weliswaar kortstondige, interracialie liefde in Doves Oedipus-versie.

Salaams hoopvolle (h)erkenning contrasteert radicaal met het nihilisme van Daniel Owens in *The Box* (1989), waarmee het vierde en laatste deel aanvangt. Want het is precies de overweldigende kracht van het onverwerkte verleden dat de zwarte doos van het theater tot "huis clos" en doodskist maakt. Juist omdat de geschiedenis genegeerd wordt, herhaalt ze zich en is het apocalyptische einde zoals in Baraka's *Slave Ship* geen nieuw begin. De vernederende slavenveiling en castratie worden opnieuw beleefd en ondergaan als kapitalistisch spektakel dat zonder dieper inzicht (belichaamd in de "onzichtbare" Oude Man en zijn onbegrepen verhaal) tot de ondergang van de drie verwezen, hedendaagse personages leidt. In plaats van het subject een nieuwe slagkracht te verlenen, wordt het, net als de geschiedenis zelf, uitgewist. Het stuk eindigt dan ook in de tweevoudige anarchie van een onderdrukte slavenopstand en de moderne massavernietiging

(ontploffingen, machinegeweren, gas,...). Bada verbindt die chaos op een te directe wijze met een als pure negativiteit gereïficeerd hedendaags cultuurklimaat, zodat ze achteraf teveel moeite moet doen om Owens stuk toch nog enigszins te “redden” van Jamesons “cultural logic of late capitalism” alsof die overigens kan toegepast worden op de negentiende-eeuwse slaveneconomie. Het enige lichtpunt is de solidariteit tussen de personages.

Dan vaart *Sally's Rape* van Robbie McCauley, voorwerp van het laatste hoofdstuk, beter (1989). Hier zit de remediërende kracht niet alleen in het stuk zelf, zonder er teveel op geprojecteerd te worden. Hier wordt de “sisterhood” tussen een blanke (Jeannie Hutchins) en zwarte Zuiderse vrouw (McCauley), slachtoffers van persoonlijke en ethnische verkrachting, verruimd tot het aanwezige publiek en alle “Sallies,” genoemd naar Sally Hemings, Thomas Jeffersons zwarte slaaf-maitresse die hem, met of zonder zin, verschillende kinderen “schonk”. Als in een therapeutische sessie moeten toeschouwers, actrices en personages op elkaar betrokken raken. Mimese of re-presentatie slaat om in een ritueel-gedeelde ervaring, waarbij McCauley ceremoniemeester en slachtoffer is, het psychodrama leidt en als een bezetene ondergaat. Ondanks die rituele aspiraties biedt het stuk ook weerwerk tegen een overdreven essentialisme met betrekking tot de vrouwelijke en Afro-Amerikaanse identiteit. Het bevestigt de feitelijke verschillen, de ethnische en sociale ongelijkheid ten gevolge van de onontkoombare historische erfenis, maar ontmaskert de valse verschillen, de ideologische constructies die racisme én seksuele uitbuiting bestendigen. Zo veroordeelt McCauley de blijvende betutteling en medeplichtigheid aan onrecht die de goede bedoelingen van het liberale humanisme niet kunnen verhullen of goed praten. De kritische aandacht voor de sociale en creatieve rol van de taal, en het gespreksmatige, improvisatorische karakter van het ontstaansproces en de voorstellingen hoeden bovendien voor het gevaar van al te rigide, bewuste en onbewuste positioneringen. De toenadering tijdens de onafhankelijke evolutie van blank en zwart moet zo gevrijwaard blijven.

Via McCauley biedt Bada, zonder het met zoveel woorden te zeggen, dan toch een alternatief voor het problematische karakter van de utopie: een dagdagelijkse politieke realiteit die in de gepersonaliseerde dialoog tussen rassen, klassen, en geslachten begint. *Sally's Rape* vormt daarom een passend sluitstuk van deze boeiende studie. Spijtig genoeg krijgt Afrikaans-Amerikaans drama in onze contreien nauwelijks aandacht, hoewel hiervoor redenen van praktische aard kunnen aangehaald worden, zoals het tekort aan Nederlandstalige allochtone acteurs en actrices. Multiculturele initiatieven kunnen hier een mouw aan passen zodat in de toekomst dit rijke repertoire ook bij ons op de scène ontsloten kan worden.

GECITEERDE WERKEN

- BERNAL, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization: The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*. New Brunswick: Rutgers UP, 1988.
- CALLENS, Johan. "'Black is white, I yells it out louder 'n deir loudest': Unraveling The Wooster Group's *The Emperor Jones*." *The Eugene O'Neill Review* 26 (Spring 2004): 43-69.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- CARUTH, Cathy, ed. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- . *American Imago*. *Studies in Psychoanalysis and Culture* 48.1 & 4 (1991).
- CHAUDHURI, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: Michigan UP, 1995.
- DUVAL, Elaine Isolyn. *Theatre and the Double: Revolutionary Consciousness in Baraka and Artaud*. Diss. U. of Tennessee, Knoxville, 1988.
- FRADEN, Rena. *Blueprints for a Black Federal Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Black Consciousness*. London: Verso, 1993.
- MORARU, Christian. *Memorious Discourse*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2005.
- PATRAKA, Vivian M. *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism, and the Holocaust*. Bloomington: Indiana UP, 1999.
- PLUNKA, Gene A. *Holocaust Drama: The Theater of Atrocity*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- ROACH, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia UP, 1996.
- SKLOOT, Robert. *The Darkness We Carry: The Drama of the Holocaust*. Madison: Wisconsin UP, 1988.
- TAYLOR, Diana. *Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.