

## FORCED ENTERTAINMENT: TIJDIG TEGENTIJD<sup>1</sup>

Johan CALLENS

### De stad

Voor de vierde editie van haar tweejaarlijks kunstenfestival nodigde de stad Gent, i.s.m. het Nieuwpoorttheater, Forced Entertainment uit. De Britten hapten toe en toonden van 2 tot 9 november 1997 twee producties en een installatie: *Showtime* (1996), *Pleasure: Dirty Work at the Crossroads* (1997) en *Ground Plans for Paradise* (1995). Het gezelschap was in Gent al eerder te gast, vorig seizoen nog met *Speak Bitterness*, hoewel de verstandhouding helemaal teruggaat tot (*Let the Water Run Its Course*) *To the Sea That Made the Promise* uit 1987. Dit keer waren ze wel meer geïntegreerd in het programma. Dat spitste zich toe op een digitale, historische reconstructie van de ooit zo levendige maar nu zielogende buurt van de Kuiperskaai met de hulp van de lokale bevolking. Daarnaast waren er verschillende dans-evenementen (break, hiphop, free style, *bal moderne*,...). Hopelijk resulteert dit in één of andere publicatie en waarom niet in een virtuele straat.

De praktische aanpak moet Forced Entertainment extra gemotiveerd hebben om deel te nemen aan 'timefestival 97,' waarvan de naam niet langer met hoofdletters geschreven was, als om de nieuwe klemtoon op intimiteit en de *petites histoires* van de burgers te symboliseren. Binnen dit ruimere kader leverde het gezelschap uit Sheffield, opgericht in 1984 door enkele theaterstudenten van de Universiteit van Exeter en geleid door Tim Etchells (°1962), zijn eigen plaatsgebonden bijdrage aan de mondelinge stadskroniek van Gent. Naar de mening van de auteur/regisseurs in aantekeningen bij *Pleasure*, was de bijdrage misschien minder direct dan de verontrustende bekentenissen uit *Speak Bitterness* (1995), maar toch persoonlijker dan de lezing/voorstelling van *A Decade of Forced Entertainment* (1994).<sup>2</sup>

Uit *Speak Bitterness* - een opsomming van terechte en onterechte vingerwijzingen, daden, verlangens en angsten - sprak duidelijk de politieke teneur van Forced Entertainment. De titel was immers afgeleid van de praktijk uit de periode na de Chinese Culturele Revolutie, waarbij dorpsbewoners elkaar beschuldigden van "politieke incorrectheid, bourgeois aspiraties en andere dwalingen" en "bekentenissen gemaakt werden om het ergste te vermijden" (Stella Hall in de aankondiging van de productie). Even beruchte voorbeelden van dergelijke gewetensonderzoeken zijn de hoorzittingen van de Zuid-Afrikaanse 'Truth and Reconciliation Commission'

of de Amerikaanse processen tegen communisten (de 'House Un-American Activities Committee') en de zogenaamde heksen uit Salem, waarop The Wooster Group zich baseerde voor *L.S.D. (...Just the High Points...)*. In de jaren tachtig fungeerde Elizabeth LeComptes gezelschap als een standaard voor het Britse ensemble, hoewel ook verwantschappen kunnen worden bespeurd met het werk van het Impact Theatre, Anne-Teresa De Keersmaecker of Jan Lauwers' Needcompany. Met betrekking tot de Amerikanen vermeldde Etchells zelf de gedeelde fascinatie met technologie, de wegwerpmaatschappij en zapcultuur. Maar hij merkt verschillen omdat er in Engeland een kloof bestaat tussen het literaire en experimentele theater, waardoor LeComptes radicale deconstructies van klassiekers hem niet of nauwelijks interesseren. Er zijn de verschuivingen in intentie en ritme, naast een grotere bereidwilligheid, vindt hij, om risico's te nemen met traagheid en de nep emotiona-liteit van film en televisie.<sup>3</sup>

Afgezien van gedetailleerde vergelijkingen, illustreert een productie als *A Decade* op evidentere wijze de methodes en bekommernissen van Forced Entertainment, door ze zelfbewust op te voeren - een dubbele houding die blijkt uit de afwisseling tussen de eerste en derde persoonsvorm meervoud - ook door een staal aan te reiken van tien jaar artistieke activiteit binnen veranderende lokale, Britse en internationale verhoudingen. Die verschillende schalen versplinteren de op zich reeds discontinuë en interdisciplinaire producties van het gezelschap nog meer. *A Decade* werd voorafgegaan door *Welcome to Dreamland* (1991), een retrospectieve trilogie, en meer recent opgevolgd door een nieuwe lezing/voorstelling, *26 Letters* (1997), die de activiteiten van het gezelschap gedurende de voorbije dertien jaar bestreek. Al wijst dit op een vrij bestendig verlangen naar introspectie en retrospectie, de oorspronkelijke experimenten met elektronische media vonden ondertussen een afzonderlijke uitweg in cd-rom (*Frozen Palaces*, 1996) en internet projecten (*Paradise*, 1998). Tevens maakten de rauwheid en uitbundigheid van vroegere producties plaats voor een postmoderne ironie (doordrongen van Brits flegma), die op haar beurt moeilijk vol te houden bleek. Etchells vergelijkt het scheppingsproces van Forced Entertainment met het oneindige spel van opbouw en afbraak binnen de stad. Op theateraal vlak manifesteert dat zich in de herneming van componenten uit vorige producties (b.v. de publieke vernedering uit *Hidden J* [1994] in *Speak Bitterness*), evengoed als in de half-afgewerkte decors, die vaak voor de ogen van de toeschouwers opgezet of vernietigd worden.<sup>4</sup>

De polymorfe stadssfeer, gemedieerd en gefundeerd door de media<sup>5</sup> en verder gefilterd door de prismatische persoonlijkheden van de toneelspelers, betekent meer dan een metaforisch decor of (soms moeilijk te achterhalen) actueel referentiekader. Het werk van Forced Entertainment ontstaat uit, verstoort en keert steeds terug tot

de specificiteit van plaatsen en bewoonde ruimtes, door gebruik te maken van (niet steeds toevallig maar van nature verscheiden, gefragmenteerd) gevonden materiaal, uitgebreide toernees en zorgvuldig beraamde interacties met de onmiddellijke omgeving. Het gaat hier om theaters, kunstgaleries zoals de Londense Showroom voor de encerning van een donkere kamer in *Red Room* (1993), ongewone locaties zoals de overkoepelde leeszaal van de Centrale Bibliotheek in Manchester voor *Dreams' Winter* (1994), of de achterbuurten van de stad met de bus doorkruist n.a.v. het *Nights in this City* project, gelanceerd in Sheffield, de noordelijke industriële thuis van het gezelschap. Aan het theatervocabulaire van Forced Entertainment ligt bijgevolg een stadsgrammatica ten grondslag van "transformation, collision, arrival, destruction, ruin, facelessness, fantasy and boundary-crossing."<sup>6</sup> Het komt eropaan de stedse werkelijkheid te exploreren, in kaart te brengen en te bestendigen, ook de ingebeelde, marginale, vergeten en verloren werkelijkheid, de wazige contour of corona van het al-te-zichtbare, zijn gekwetste schaduw, "not-England."<sup>7</sup> Passend bekeken en benaderd ontsluit, geeft zich de schoonheid van rommel, armoede, wat versleten en verdorven is, een schoonheid die ook de paradoxale kracht uitmaakt van een niet-mimetisch, flagrant vals theater,<sup>8</sup> soms (zoals in *Pleasure*) moedwillig overgeleverd aan slecht en lelijk acteren.

De hoogdringendheid en toewijding waarmee Etchells & Co een nomadisch spoor trekken, met soms exotisch aandoende bezienswaardigheden als resultaat, zitten vervat in de officiële naam van het gezelschap, Forced Entertainment, en de even agressieve, zelf-verzonnen bijnaam, "cold war babies."<sup>9</sup> Beide suggereren de onuitwisbare stempel op het publiek van zwervers die hun pleisterplaatsen markeren, vandalen op doortocht, of, zoals in *Showtime*, terroristen die hun gijzelaars mishandelen.

### *Showtime*

Aan het begin van *Showtime* nam Richard Lowdon aarzelend plaats voor een nauwelijks merkbaar toneelkader, geïmproviseerd met drie metalen steigerstangen. Achter hem vormden een klein houten palet een podium-op-het-podium en hooggestapelde kartonnen dozen coulissen. Daartussen her en der als mijnen verspreide ballonnetjes en dit alles gevangen binnen een metalen omheining (ontwerp Lowdon). Aan zijn blote borst kleefden een reeks (houten) dynamietstaven, verbonden met een dreigend tikkende wekker waarvan het geluid was versterkt. Zenuwachtig en onzeker stak hij van wal met de proloog en de opmerking dat alles afhangt van de eerste dertig seconden... en of je het publiek kan overhalen. Een grap op het juiste moment doet het meestal, voegde hij eraan toe. Geen grap volgde en toch barstte de zaal in lachen uit.

Eenmaal de posities ingenomen en het publiek opgewarmd, balanceerde *Showtime* tergend tussen vernuftige theatrale zelfreflectie en de subtiele opbouw van een fantasmagorische sprookjes- en droomwereld, met o.a. een poppenhuis, een pantomime van wandelende bomen, een pratende hond, en een uitzinnig spelletje "Hoofd, Schouders, Knieën en Tenen". Hoewel de kinderlijke fantasieën oorspronkelijk ingegeven waren door Etchells' privébesognes als vader, versmolten ze onherroepelijk met gemeenschappelijke angsten (voor publieke onthullingen, vernedering,...) en collectief geassimileerde mediabeelden over moord, verminking, en terrorisme, waaronder het aanzicht van een bankrover met nylonkous over het hoofd, die wanhopig zijn spaghetti-ingewanden bij elkaar hield om de dood te stelpen. Terwijl de plankenkoorts van Lowdons acteurspersonage de angst van zijn gijzelaarspersonage om opgeblazen te worden voedde, was de buitenissige bezorgdheid van Robin Arthurs acteurspersonage over dramatische eenheden, resolutie en relevantie doordrenkt met de verontwaardiging van zijn doodbloedende misdadiger-personage over de onophoudelijke en hoogst ongelegen vragen ("Why do you smell?", "Do you like the rain?", "Do you masturbate?" "What stories would you tell a dying man? [...] a little child? [...] a sleeping person? [...] a pregnant woman?"). De lukraak ontplofende ballonnen en het onrustbarende gezwaai met een revolver specificeerden, lokaliseerden en reactiveerden de gevoelens en gewetens van een door de media murw geslagen publiek. Daarnaast mikte de uithaal naar de manier waarop de avant-garde "theater zoals te verwachten en te voorzien" een neus zet meer bepaald op de dreiging van de Arts Council om de subsidies van Forced Entertainment te kortwieken vermits hun producties conventionele dramatische normen met voeten treden.<sup>10</sup>

*Showtime* is kenschetsend voor de alternatieve, niet-naturalistische procédés waarvan het Britse gezelschap gebruik maakt, zoals opsommingen en inventarissen (parataxis), quizzen, interviews en bekentenissen (gemodelleerd naar televisie- en radioprogramma's), micro-verhalen (losjes ingebed i.p.v. doorwrochte intriges à la Ibsen). Deze procédés worden meestal vrij gecombineerd, zonder schijnbaar tot een sluitende structuur te komen, wat de toeschouwers uitdaagt om de continuïteit te verzorgen, de ontbrekende pagina's te schrijven, de gaten te vullen. Wanneer Cathy Naden, wier geflaf en gescherts met de onhandig bewegende bomen de proloog overstemd had, uiteindelijk gevraagd werd om haar hondenmasker af te zetten tijdens de pijnlijk gedetailleerde uiteenzetting over haar gefantaseerde zelfmoord, drong het tot het publiek door dat aan beide zijden de welvoeglijkheidsgrens was overschreden: door zijn voyeurisme en haar droom van het perfecte einde, een ijdele, talige onderwerping van de dood. Later keerde een groteske Terry O'Connor, nog steeds als boom verkleed, zich tegen dat publiek, omwille van zijn gebrek aan fatsoen: door te kijken, te luisteren, en alle spelers te gijzelen; door een netjes -

geconstrueerd fabeltje te verwachten, met een begin, een midden, en een einde; kortom, door de spelers te dwingen. Zoals in *Club of No Regrets* (1993) wreekte de vraag naar amusement zich. Daar dwong O'Connor alias Helen X, Lowdon en Naden onder bedreiging van een revolver om fictieve scènes te spelen (detective, horror, slapstick, voodoo,...). De clichéverzinsels moesten haar angst in een stedelijk woud verloren te zijn geraakt inperken, maar de onderhuidse krachten die erdoor losgewoeld werden, keerden zich obsessief tegen haar.

*Showtime* leverde ontspanning maar zelden de zorgeloze kinderlach of de openhartige ontboezeming van evenwichtige volwassenen: eerder een neuro-pantomime<sup>11</sup>, een cocktail van tegenstrijdige, opgekropte gevoelens aan het bruisen gebracht door de trefzekere manipulaties van een professionele cast en verfijnde klankband samengesteld door huiscomponist John Avery (ambient, chanson,...). Hoe gewoner de muziek hoe perverser en verwarrender de sfeer was, zoals in de filmfantasieën van David Lynch (*Twin Peaks*, *Blue Velvet*, *Lost Highway*,...) die het routinebestaan opensnijden, de duisternis vrij spel geven en alledaagse voorwerpen beladen met een metafysisch gewicht. Ongetwijfeld knappen sommige toeschouwers af op dergelijke precies georkestreerde storingen. Zoals Ellen Cranitch het formuleerde n.a.v. *Dreams' Winter*, dat de verhalen van boeken en de geesten van bibliotheekbezoekers (geliefden, spionnen, werklozen, studenten,...) leven inblies, op een manier die herinnerde aan Fabres *Macht der theaterlijke dwaasheden* (1984) met zijn gesproken partituur van titels:

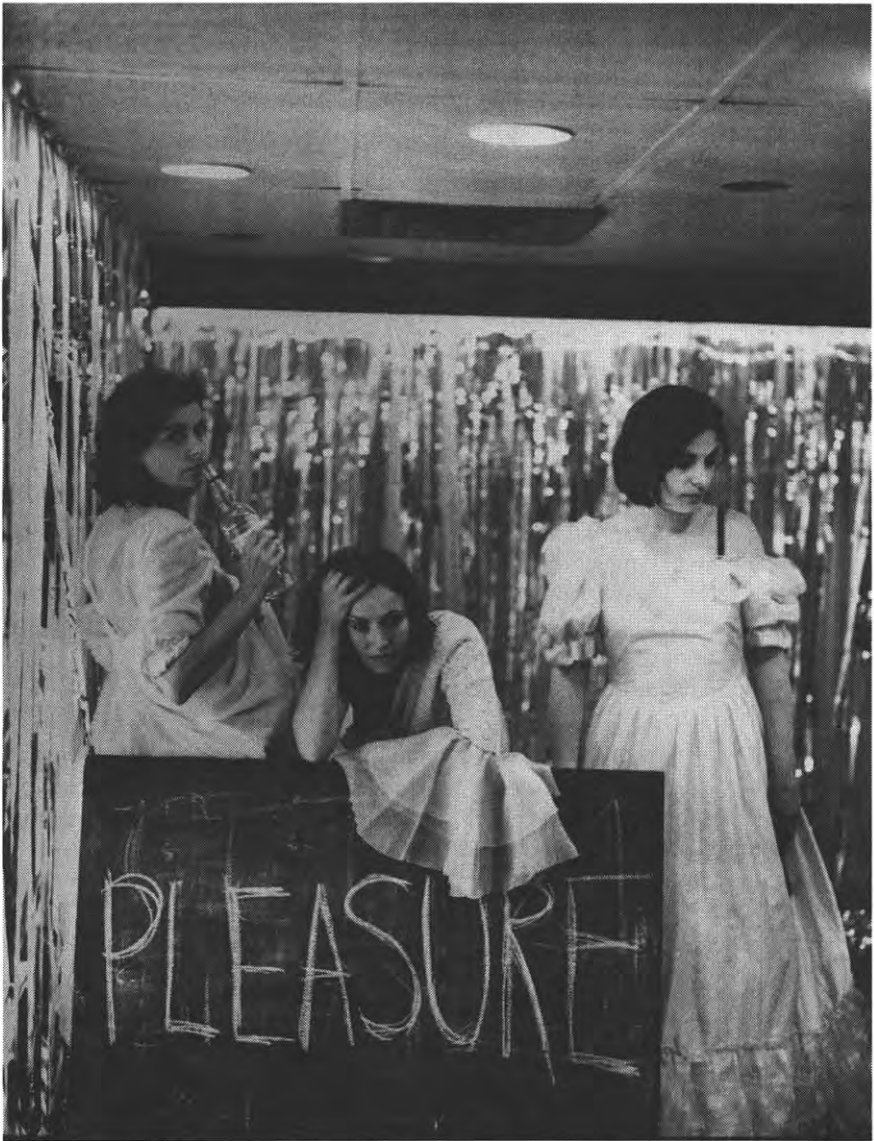
Like works about sterility or boredom that end up being simply sterile and boring, the glut of images that Forced Entertainment hurl at their audience as they interrogate modern culture can sometimes result in an experience that is nothing more than clotted, abrasive and opaque.<sup>12</sup>

### ***Pleasure***

Cranitch had het over *Pleasure* kunnen hebben, waarvan het doffe tempo sterilititeit en verveling opriep, wat in tegenspraak lijkt met de reeds vermelde noodzakelijkheid verrat in de naam van het gezelschap. Deze productie, waarvan Gent de avant-première kreeg, vóór Bristol,<sup>13</sup> kwam over als Forced Entertainments "basement tapes," hun "aantekeningen uit het ondergrondse." In het programma vertelt Etchells hierover het volgende:

We were reading this great quote from Fassbinder where he talks about how he hoped, in the end, that all of his films would make a house. How one film might be the bedroom, another might be the kitchen, another the garden and





*Pleasure door Forced Entertainment (Foto: Hugo Glendinning)*

another the basement - each film in a different territory, with a different tone, but how he hoped in the end to make a whole house. Thought of in this way we're pretty sure that *Pleasure* is the basement for us. Dark, slowed down, comical and very late night [...].

Hij lijkt te refereren aan de onderwereld van dancings, striptenten, bordelen en bars, waar alcohol, drugs en sex overvloedig geconsumeerd worden. Maar de productie omhelsde evenzeer variété, goochelshows, music hall en vaudeville, dansmarathons uit de depressie en hedendaagse playback. Het resulteerde in de ondertussen vertrouwde postmoderne potpourri van populaire cultuur, op smaak gebracht met (iets) hoogstaander verwijzingen naar westerse religie, literatuur en film (hoewel niks vergelijkbaars met Forced Entertainments meer systematische deconstructies van filmgenres in *The Set-Up* [1985] en *Nighthawks* [1986]). Wat de toe-eigeningen gemeen hadden was de kritiek op de verzakelijking in de spektakelmaatschappij, die alles, van het banale tot seksualiteit en de dood, aantast onder impuls van de consumptiecultuur, het staatscontroleapparaat, en, in dit geval, de getheatraliseerde situatie. Dit voor wie nog enige illusies koesterde omtrent het emancipatorische en bevrijdende potentieel van het kapitalisme. De zelfbewuste, ironische benadering van dat hybride monster 'ontspanningscultuur,' maakte *Pleasure* tot een tegenhanger van *Showtime*, zodat het zinvol was dat 'timefestival97' beide producties samen geprogrammeerd had.

Aan het begin van *Pleasure* ging Lowdon, in een blauw fluwelen jasje, achter een draaitafel met microfoon zitten. De jongere toeschouwers moeten aan de uitgeputte dj van een nachtclub gedacht hebben. Fans van Forced Entertainment herkenden misschien de ceremoniemeester uit *Some Confusions in the Law about Love* (1989), terwijl de ouderen in de zaal waarschijnlijk afgingen op de versleten gordijnen uit oranje, rode en roze lappen stof, achteraan en opzij gedrapeerd, en dichtgetrokken tussen de 'nummers' van wat wel een rondreizend circus leek. De set deed zelfs denken aan een tuinent, hoewel deze uitkeek op de theaterhemel, waarvan de trotse sterren op het podium lagen opgerold als slingers feestverlichting, de kunstslang die over dit 'Aards Paradijs' heerste. De vertraagde Hawaïaanse muziek, de aarzelende dansspasjes, en de onverschillige vrijage van de hoelameisjes waren inderdaad plezant noch aanstekelijk. Slechts klaagzangen over de grotere en kleinere frustraties van het moderne bestaan bleven over: de dalende beurs, kapitalistische uitbuiting, machtsmisbruik, seksuele impotentie, pollutie, zweet, de aanraking van mensen. Het gedresseerde paard was te dronken om rechtop te staan, plaste op het podium en moest worden afgemaakt. Deze daad van van barmhartigheid verwees regelrecht naar *They Shoot Horses, Don't They?*, waarvan thema's als zelfvernietiging, existentiële wanhoop en het bedrog van Hollywood pasten in het kraam van

*Pleasure* - en *Showtime* - omwille van de obsessie met de dood die tot een theateraal spektakel omgetoverd werd door en voor een op sensatie belust publiek.

In de gedepriimeerde, 'post-culturele' eerder dan 'post-holocaust' atmosfeer van *Pleasure*<sup>14</sup> (ik dacht dat ik het vervormde geluid van een sirene hoorde), vergaten de verstrooide spelers hun tekst. O'Connor waagde zich aan een langdradig excuus voor de povere vertoning maar verloor die draad. Lowdons moedeloze Monthly Python aansporing om het over een andere boeg te gooien leidde tot een slap staaltje van Wilhelm Tell scherpschutterij op één van zijn assistentes (O'Connor), waarbij machteloosheid tijdelijk het ergste voorkwam. Samen met de herneming van de hoeladans naar het einde toe, structureerde de drievoudige herhaling van deze stunt, culminerend in een drama, de beeldenstroom. Ze herinnerde ook aan de zinloze carrousel uit *They Shoot Horses*, met zijn ringvormige dansvloer, gestaag geklots van het getij tegen de Santa Monica pier en het dubbele tijdsperspectief van McCoy's bekentenisverhaal.<sup>15</sup> In *Pleasure* sloten de structurele herhalingen immers aan bij en versterkten het effect van de slopende rondjes drank, de hypnotiserende aanblik van de platen op de draaitafel (op maat van de zwakke polsslagen der pretmakers), en het weifelende wiegen van heupen en handen bij de hoelameisjes. En net zoals de ontlenen aan televisie, film en variété onderstreepten ze Etchells' overtuiging dat "There's no first utterance [...] no utterance from anybody that isn't somehow a quotation of something else," zelfs de taal wordt gedeeld en geleend.<sup>16</sup> Authenticiteit is vandaag de dag een hersenschim geworden, wat al bleek in *Some Confusions*, dat een Elvis imitator uit Birmingham ten tonele voerde, en daarnaast massa mythes contrasteerde met de klassieke Noh-traditie, artistieke mythes met alledaagse escapistische fantasieën, het soort seculiere transcendentie van de huisvrouw die beweerde met de rockster de hemel bezocht te hebben.<sup>17</sup>

Etchells' toelichting geeft een postmoderne draai aan het christelijke meta-verhaal, de mythe van de Zondeval met de verbanning uit de Tuin van Eden en de hoop op Zijn Wederkomst als een restauratie van die oorspronkelijke staat. Het is een mythe die ook aan de basis ligt van het nostalgische verhaal uit *Showtime*, waarin een vrouw haar kind in onwetendheid opvoedde tot het twaalf was om het pas dan "over de wereld te vertellen." (De Komst van Christus of het Kerstverhaal van Jozef en Maria op zoek naar een slaapplek werd aangepakt in *200 % and Bloody Thirsty* [1987].) Ironisch genoeg redde het religieuze thema, zelfs in zijn revisionistische vorm, *Pleasure*'s schijnbaar formalistische verkenning van de theaterlijke tijd in al zijn aspecten (tempo, duur, kinesthetische respons, en herhaling, om het bij de vier te houden die Tina Landau onderscheidde in het "Viewpoint"-geïnspireerde werk van Anne Bogart).<sup>18</sup> Net zoals het zelf-reflecterende *Showtime* de substantiële Pirandelliaanse waarschuwing bevat dat hoezeer de spelers temporiseren en probe-



ren het vluchtige leven te fixeren door de wereld artistieke samenhang te geven, de klok blijft tikken.<sup>19</sup>

Het gezelschap stond hier in beide gevallen stil bij de raakvlakken tussen theatrale en niet-theatrale tijd ('real time'), fictieve actie en niet-fictief 'werk,' een terrein tevens ontgonnen tijdens de elf uur durende productie *12 am: Awake and Looking Down* (1993)<sup>20</sup> en de vijf uur durende *Quizoola!* (1997).<sup>21</sup> Uiteraard garandeert absolute duur niet noodzakelijk een gevoel van duurzaamheid, zoals de loutere negentig minuten van *Pleasure* integendeel bewezen. Even belangrijk is de emotionele inkleuring van de tijd, waar Forced Entertainment aandacht aan besteedde in *Marina & Lee* [Oswald] (1991): "There's black time when you're feeling sad, no, that's blue time and there's red time when you're angry or cold. There's soft time, and long time and thin time." Individuele, sociale en kosmische tijd ook, die vaker in conflict zijn dan gesynchroniseerd: "I have to walk quickly cos the continents are drifting apart."<sup>22</sup> Bovendien wordt de nadruk op niet-fictionele activiteiten tegengewerkt door de onvermijdelijke interpretatie van zowat al wat het publiek aangeboden krijgt binnen het kader van een voorstelling, iets waartegen Forced Entertainment zich hardnekkig verzet om voor de hand liggende antwoorden te vermijden.

De meeste niet-naturalistische structurerende technieken waarop het gezelschap zich beroept, voorkomen een dramatische resolutie of existentiële afsluiting, een bedrieglijk gevoel van voleindiging. In *12 am* moeten een stapel afgedragen kleren van een rommelmarkt en namen of korte karakteromschrijvingen op karton vijf zwijgzame spelers een identiteit bezorgen. Uiteindelijk strandde die gezamenlijke poging door fysieke uitputting eerder dan de toevallige of geforceerde pasvorm van één of ander personage. Van bij het begin sloopte echter het motto van Peggy Phelan dat een aankondiging van de productie inleidde, elke hoop op succes: "Identity emerges in the failure of the body to express being fully and the failure of the signifier to convey meaning exactly."<sup>23</sup>

Met betrekking tot *Pleasure* eindigde de homerische burleske waarin de goden naar de aarde afdalen en dronken in de gevangenis belanden, in het onvermogen om tijdens een voetbalmatch partij te kiezen tussen Arsenal en Aston Villa. De gouden meerkeuzevraag van de quizmaster - "Why is MODERN LIFE RUBBISH? Is it (a) because of individual greed? Is it (b) because of corrupt government? Is it (c) because of capitalism? Or is it (d) because of the strange tangles of wool and wire that people sometimes see in their dreams?" - werd niet beantwoord. Zelfs de laatste optie, uiterlijk stom en belachelijk, kon niet uitgesloten worden omwille van de wijdverbreide paranoia en de kronkelwegen waarlangs de werkelijkheid lenig aan

de strakke causaliteit van rationele verklaringen en analytische onderscheidingen ontsnapt. Tenslotte is in je broek plassen tijdens een verjaardagsfeestje, flauwvallen en thuis wakker worden in iemand anders onderbroek-het ergste wat een actrice kon overkomen - afschuwelijk door de publieke vernedering maar ook door het verlies aan controle, het niet-weten zolang je bewusteloos bent, iets wat de epileptische Jessie Cates in Marsha Normans *'night, Mother* (1982) maar al te goed weet.

Forced Entertainment veroorzaakt bij het publiek het onbehagen gezien te worden en zelf niet te zien. Dit maakt deel uit van hun onderzoek naar waarnemingsprocessen en begripsvorming<sup>24</sup> dat aan aan de basis lag van losse maar complementaire elementen uit *Pleasure*, zoals het doordringende oogcontact met de toeschouwers en Lowdons blinddoek tijdens zijn scherpschutterij, de niet aflatende stroom obsceniteiten die als graffiti op het bord gekrabbeld werden ("eat slit pie," "shag," "tits," ...) in samenspel met de naaktheid op het podium of een opgetrokken rok (een echo van *The Homecoming*?<sup>25</sup>), het sluiten van het gordijn tussen de scènes, waardoor de toeschouwers het zicht op de actie ontzegd werd<sup>26</sup> en de gegeneerde pantomime nadat Arthur aan de verkeerde kant van dat gordijn beland was tijdens Lowdons uitgesponnen playback van een sentimentele Burt Baccarach-achtige Billie Cotton song.<sup>27</sup> Die slotpantomime vormde een variatie op de risico's verbonden aan openingsscènes, gedramatiseerd in *Showtime* en *Marina and Lee*.<sup>28</sup> Het verschil tussen wat 'getoond' en wat 'gezien' wordt, in combinatie met de weigering om af te ronden, dreef *Club of No Regrets* al voort.<sup>29</sup> Wat je zag in *Pleasure* was net zomin wat je kreeg, omdat het podium en de naakte lichamen als bord dienstdeden, omdat elke visuele toe-eigening net geen inbezitneming betekent. Het beoogde effect was een soort surrealistische zintuigelijke ontregeling, die beeld en klank aantastte. De gesofisticeerde klankband van Avery hielp natuurlijk en besteedde in gelijke mate aandacht aan klank en stilte in overeenkomst met John Cages esthetica. Als Cage ons iets geleerd heeft, dan is het wel dat stiltes erg 'geladen' kunnen zijn, zoals die tijdens Lowdons eerste schietpoging - die sommige avonden, zo plaagde Naden het publiek, oneindig lang duurt - zoals de stilte tussen geliefden aan de telefoon, na een ruzie of tijdens de nacht,...

De 'toevallige' dood van de actrice die voor de derde en noodlottige poging van de entertainer een glas alcohol op haar hoofd had gezet, herinnerde aan de manier waarop William Burroughs in 1951 zijn partner, Joan Vollmer Adams, in vergelijkbare omstandigheden doodschoot. Werk en leven van Burroughs werpen een licht op de ontregelde wereld van *Pleasure* en sommige strategieën van Forced Entertainment. Zijn onwettig verklaarde verslaving aan morfine en homoseksuele verlangens reageerde hij af in een waanzinnige en opstandige fictie, gesitueerd in een hallucinant stadscentrum (*Naked Lunch*) of intergalactische 'Interzone' (de Nova-trilogie, *The*

*Soft Machine, The Ticket That Exploded* en *Nova Express*), later gemoduleerd tot de felbevochten sites van de *Cities of the Red Night*, repressief geregeerd door "Ba'dan" of "Fun City." Zoals het buitenaardse perspectief dat zich opdringt in *Pleasure* dankzij Nadens verhaal over de goden en de quizvragen over het leven op aarde, vervreemdt en ontwricht de sciencefiction van Burroughs (of Vonnegut, of Nabokovs *Ada*,...) de alledaagse werkelijkheid en dwingt de toeschouwers om opnieuw te kijken.

In de droomwereld die Forced Entertainment en Burroughs ensceneren wordt de controle die de autoriteiten overdag uitoefenen op een carnavaleske manier tenietgedaan. Tegelijk dreigt een verdovende, manische 'routine' (overwegend in *Naked Lunch*) als resultaat van het misbruik van drugs, alcohol en seks, de mensonterende en verlagende virale 'honger'.<sup>30</sup> Vanuit deze optiek verkreeg O'Connors geliefkoosde bezigheid (eten) een ruimere metaforische relevantie, samen met de catatonische gevoelloosheid van verzadiging en ontwenning, of het onbeheerste geplas van het paard. Zoals de "cut-ups" van Burroughs (vervolmaakt in de *Nova-trilogie*), verijdelen de episodische structuur en wijdlopijge, soms onsamenhangende inventarissen bij Forced Entertainment de hegemonie van de vaststaande betekenis en laten de toeschouwer toe op elk ogenblik de voorstelling aan te vatten. Toegegeven, de non-stop namiddag variété, waar mensen voortdurend aan- en aflopen (zoals tijdens *12 am* en *Quizoola!*), kan hiervoor model gestaan hebben. Anderzijds creëerde Burroughs zelf een polyfonische vaudeville door zijn ontleningen aan verschillende genres, zoals sciencefiction en de detective,<sup>31</sup> een variatie die totale identificatie met de fictie bemoeilijkt.

Nadat in *Pleasure* de ondertussen als clown gegrimeerde presentator finaal een (nep)tragedie had veroorzaakt, kreeg de stervende actrice (O'Connor) de fantastische indruk door de ruimte te vallen, wat de sciencefiction sfeer bevestigt. 'Vallen' betekent voor Forced Entertainment echter ook uit de rol vallen ('to draw a blank,' 'to blank out'), ontwaken uit een dromerige voorstelling,<sup>32</sup> een kortstondige ont-nuchtering of distantiëring van de theatrale illusie. Daarbuiten doelt de term op het 'toe-vallig' en ongecontroleerd op hun plaats vallen van betekenissen - een tweede echo van Cages *esthetica* - een voortsnellende, duizelingwekkende beweging, nog nazinderend in de herkenning, die daarom noch (be)veilig(d) noch bezonken kan zijn (zoals tragikomedie of galgenhumor), een fortuinlijk en pijnlijk proces. Zegt Etchells:

We don't seek a meaning that has been placed but seek a sense of meanings falling into place. A meaning that happens to happen, a feeling that tumbles, a feeling on the very edge of accident.<sup>33</sup>

De losse patronen ('blanks') die Lowdon afvuurde (en ook het dodelijke schot) werden verondersteld een contemplatieve ruimte te creëren. Ze weerklonken met de impact van Forced Entertainments aan-vallen op de geesten van hun toeschouwers, om nieuwe percepties te doen ontstaan,<sup>34</sup> om hen te bevrijden, vrij te maken voor andere levens en realiteiten, zoals geweld en doodslag in *The Place of Dead Roads* van Burroughs.

### **De stad, nogmaals**

Misschien was het daarom dat het magisch verlicht, enorme balsahouten model van een geometrische stad van wolkenkrabbers, *Ground Plans for Paradise* - gemaakt in 1995 in opdracht van Leeds Metropolitan University en tentoongesteld op de zolder van Cinema Capitale te Gent - verlaten was. De gezichten van slapende mensen, gefotografeerd door Hugo Glendinning, sinds jaar en dag de visuele kroniekschrijver van Forced Entertainment, brachten de gebouwen in miniatuurformaat wel tot leven, maar alleen indien de omstaanders de leegte vulden met dromen, zich hun geestestoestand verbeeldden, geholpen door de suggestieve namen van de gebouwen, straten en pleinen waarlangs de spelers de bezoekers leidden ("The Museum of Love and Drunkenness," "The White Trash Tower," "The Institute of Possible Futures," "The Suicide Building," "Whisper Street," "Violence Street," "Lust Street," "Esperanto Place," ...). Model en foto's vormden bouwstenen van andere levens, voorstellingen, verhalen, die de kijkers uitdaagden om zich te verdiepen in de emotionele textuur van de installatie, om zichzelf opnieuw uit te vinden en te benoemen, zoals de herdoopte stad in (*Let the Water Run Its Course*), om de herinnering van ongeleefde levens op te diepen. Het verschil in schaal tussen het model en de beelden die aan de muur hingen gaf gestalte aan de stadsdialectiek tussen privé en publiek, wat Etchells "urban proxemics" noemt, "the play between hereness and thereness," de tijdelijke toenadering van mensen die elkaar misschien nooit zullen leren kennen.<sup>35</sup> Dat is ook de dialectiek van het theater, een aarzeling tussen aan- en afwezigheid. Het houdt vreemden in zijn greep en bevrijdt ze dan opnieuw, bedroefd om de kortstondigheid van de kennismaking en provocatie, maar opgebeurd door het vooruitzicht om ze te herhalen, steeds opnieuw.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Mijn dank gaat hier uit naar Kristof Jonckheere van het Nieuwpoorttheater en Kristel Marcoen van het Vlaams Theater Instituut voor hun logistieke hulp tijdens de voorbereiding van dit artikel, en naar Tim Etchells voor zijn respons erop.
- <sup>2</sup> Tim Etchells e.a., *A Decade of Forced Entertainment, Performance Research* 1.1 (Spring 1996), pp. 73-88; *Speak Bitterness: Text Fragments, Language aLive* 1 (1996).
- <sup>3</sup> Etchells geciteerd in Guy Cools, "De schoonheid van het afgedragene en het verdorvene," *De Morgen*, 6 nov. 1990.
- <sup>4</sup> Tim Etchells, "Eight Fragments on Theatre and the City," *City/Art/Cultural Identity, Theaterschrift* 10 (1995), pp. 308-310.
- <sup>5</sup> Tim Etchells geïnterviewd door Nick Kaye, *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*, red. en inleid. Nick Kaye, Reading: Harwood Academic Publishers, 1996, pp. 235-37.
- <sup>6</sup> Tim Etchells, "Diverse Assembly: Some Trends in Recent Performance," *Contemporary British Theatre*, red. Theodore Shank, London: Macmillan en New York: St.Martin's, 1994, p. 118.
- <sup>7</sup> "Eight Fragments", p. 308.
- <sup>8</sup> Etchells geciteerd in Cools.
- <sup>9</sup> Jim Hiley, "Play from a Savage Nursery," *Observer Magazine*, 4 March 1990, p. 26.
- <sup>10</sup> Mary Brennan, Recensie van *Showtime*, nov. 1996.
- <sup>11</sup> Catriona Smith, "Panto Neurotico," *The List*, nov. 1996.
- <sup>12</sup> Ellen Cranitch, "Quiet Please, Mayhem in Progress," *The Independent*, 13 July 1994.
- <sup>13</sup> Op 11 en 12 april 1998 werd *Pleasure* hernomen in de KVS tijdens de eerste uitgave van 'Euro Theater' (31 maart-13 mei), een festival dat gewijd was aan de nieuwe Engelstalige dramaturgen, naar aanleiding van Groot-Brittannië's voorzitterschap van de Europese Commissie. Toekomstige festivals zullen het theater van andere lidstaten van de Unie voorstellen, één per jaar.
- <sup>14</sup> Hiley, p. 27.
- <sup>15</sup> Patricia Erens, "Pollack, Sydney," *The International Dictionary of Films and Filmmakers. Volume II: Directors/Filmmakers*, red. Christopher Lyon and Susan Doll Chicago: St.James Press, 1986, p. 421; David Fine, "Beginning in the Thirties: The Los Angeles Fiction of James M.Cain and Horace McCoy," *Los Angeles in Fiction. A Collection of Essays: From James M. Cain to Walter Mosley*, red. David Fine Albuquerque: New Mexico UP, 1995, p. 49. *They Shoot Horses, Don't They?*, McCoy's eerste roman, daterend uit 1935, werd in 1969 door Sidney Pollack verfilmd naar een scenario van Robert E.Thompson. Terwijl bij McCoy Robert Syvertens proces wegens moord (meer bepaald het moment waarop de rechter het vonnis voorleest) het heden vormt - waarmee de roman begint, en waarnaar wordt teruggekeerd aan het begin van elk hoofdstuk en in de gecursiveerde passages - situeerde Pollack de film, tot groot ongenoegen van de filmrecensenten, in het verleden van de marathondans en anticipeerde van daaruit de rechtszaak, wat het fatalisme van de roman afzwakte (Fine, pp. 48-49, 63).
- <sup>16</sup> Kaye, p. 244, 247.



- 17 Hiley, p. 26.
- 18 Tina Landau, "Source-Work, the Viewpoints and Composition: What Are They?"; *Anne Bogart: Viewpoints*, red. Michael Bigelow Dixon en Joel A. Smith, Newbury, VT: Smith and Kraus, 1995.
- 19 Andrew Quick, Recensie van *Showtime*, *Live Art Magazine*, okt.-dec. 1996.
- 20 Kaye, p. 241.
- 21 *Quizoola!* was te zien in het Victoriatheater, Gent, op 3 april 1998, in het kader van een drie maanden durend residentieel stedelijk project van Ritsaert ten Cates DasArts voortgezette theater- en dansopleiding uit Amsterdam, en in het Stuc, Leuven, op 14 mei 1998.
- 22 Geciteerd in *A Decade*, p. 83.
- 23 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge, 1993.
- 24 Kaye, pp. 250-251.
- 25 Harold Pinter, *The Homecoming, Plays: Three*, London: Methuen, 1978, pp. 68-69.
- 26 "Eight Fragments", p. 314.
- 27 Steven Heene, "Samen plaatjes draaien in de kelder," *De Morgen*, 5 nov. 1997.
- 28 Kaye, p. 242.
- 29 Kaye, pp. 250-251.
- 30 R.J.Ellis, "William Burroughs," *Post-war Literatures in English*, June 1993, pp. 7-8.
- 31 Ellis, p. 13.
- 32 Kaye, p. 238.
- 33 Tim Etchells, "A Few Thoughts About Procedure: Notes on *Club of No Regrets*," promotiemateriaal, okt. 1993.
- 34 *A Decade*, p. 88.
- 35 "Eight Fragments", p. 312.