

BIG ART GROUP OF DE PERFIDE MEDIA MIX VAN HEDENDAAGS THEATER

Johan CALLENS

“How much better it would often be, rather than having a lot of contradictory records by witnesses or historians ... if we could have three or four or half a dozen portraits – very accurate – of the men: that would be history – the best history – a history from which there could be no appeal.”

“The real war will never get into the books. . . will never be written—perhaps must not and should not be.” (Walt Whitman)¹

Eind februari 2007 was Big Art Group te gast in deSingel in Antwerpen met hun meest recente productie, *Dead Set # 3*. Dit was de derde keer dat het New Yorkse gezelschap geleid door Caden Manson en Jemma Nelson ons land aandeed. Eerder gebeurde dat reeds met *Shelf Life* (Kaaistudios) en *Flicker* (STUK), zodat het publiek zich stilaan een beeld kan vormen over de bekommernissen en methodes van het gezelschap.

Zoals gebruikelijk werd het werk van deze nieuwlichters aanvankelijk vergeleken met dat van reeds bekende theaterbeoefenaars, ofwel om hun epigonisme aan de kaak te stellen, ofwel om de argeloze toeschouwer een referentiekader aan te reiken. De voorgeschiedenis van Big Art Group en vooral die van stichtend lid, Caden Manson (°1974, Corpus Christi), is hier niet vreemd aan. In Austin, Texas studeerde Manson theaterwetenschappen, waarbij zijn initiële interesse in acteren snel de baan ruimde voor theorie, geschiedenis, en een fascinatie met de performance kunst. Daarin werd hij met veel enthousiasme geïntroduceerd door Linda Montano, die o.a. *Art in Everyday Life* (1981) schreef en de rijkgestoffeerde bundel interviews, *Performance Artists: Talking in the Eighties* (2001) samenstelde. Eenmaal afgestudeerd ging Manson aan de slag bij Robert Wilson. Op dat ogenblik was de Texaan *Four Saints in Three Acts* van Gertrude Stein en Virgil Thomson aan het instuderen voor de heropvoering in de Grand Opera van Houston (1996). Manson assisteerde Wilson in verschillende hoedanigheden—tijdens repetities, op kantoor en als chauffeur. Zo werd hij vertrouwd met het creatie- en productieproces van zijn sterk visueel theater, dat vaak de perfectie van de purist nastreeft maar door zijn tegenstanders precies daarom als iets

te glad wordt afgedaan. Wilsons ervaring met Europese coproducties bracht Manson ook naar Berlijn, waar eind de jaren negentig een nieuwe wind waaide (Pollesch, Castorf,...). In New York zette hij zijn praktische leerschool verder als assistent van de meest diverse avant-garde regisseurs. Met Lee Breuer creëerde hij *An Epidog* (1996), het laatste deel van zijn eclectisch geënceneerde Animations trilogy (met Kathakali, Bunraku, en Kabuki elementen) in een coproductie van Mabou Mines en The Gertrude Stein Repertory Theatre.² Stein figureerde terug in Mansons samenwerking met Elizabeth LeCompte voor de Wooster Groups *House/Lights* (1998).³ *En animatie speelde opnieuw een prominente rol in de collaboratie met de poppenmaakster Julie Taymor*. Die schreef geschiedenis toen ze voor Disney de magische musicalversie van *The Lion King* (1998) op Broadway creëerde (1998) en met haar regie een Antoinette Perry of "Tony" Award in de wacht sleepte.⁴

Ondertussen was Manson ook als grafisch artiest werkzaam en raakte hij bevriend met de Californiër Jemma Nelson. Samen met enkele gelijkgestemden stichtten zij in 1999 Big Art Group zonder daarbij over een eigen werkruimte te beschikken. Repeteren gebeurt waar mogelijk (o.a. in leegstaande garages) en de eerste toonmomenten volgen op plaatsen die het alternatieve theater promoten of coproduceren: bv. het Kraine Theatre, Performance Space 122, The Kitchen of de Dance Theatre Workshop NY. Tijdens nationale en internationale toernees worden de producties dan bijgeschaafd. Manson neemt meestal de regie en videoinstallatie voor zijn rekening, Nelson de dramaturgie en het geluid. Doel is een nieuwe, unieke, of tenminste eigentijdse theatertaal te ontwikkelen. Deze uniciteit moet met een korrel zout genomen worden. Van Wilson leerde Manson mischien ook hoe belangrijk public relations zijn: de meester deed in Austin geen formele theaterstudies maar drie jaar Business Administration (1959-62), vóór- eer hij zich toelagde op binnenhuisarchitectuur aan het Pratt Institute, NY (1962-66) en zijn eerste stappen in de kunstwereld zette. De gebrekkige subsidiering van theater in de VS creëert een permanente nood aan sponsors, waardoor er in presentaties en persteksten van nieuwe gezelschappen vaak een zelf-bevorderende toon weerklinkt.⁵ De weliswaar ironisch bedoelde naam van Big Art Group ver-raadt echter ook een gezonde dosis ambitie, die noodzakelijk is om zich in de huidige cultuurindustrie te laten gelden. Overigens beseffen Manson & Nelson dat originaliteit in het postmoderne tijdperk een meer dan relatieve term is. Recycleren is de boodschap, hoewel de manier waarop dat gebeurt voor eigenheid kan zorgen.

De eerste productie van Big Art Group, *CLEARCUT, catastrophe!* (FringeNYC, 1999), lokte in de pers nochtans onmiddellijk vergelijkingen met de

Wooster Group uit. Manson & Nelson vermengden immers Tsjehows *Drie zusters* (1901) met *Grey Gardens* (1975), een documentaire van David en Albert Maysles, die onlangs nog een vervolg kreeg met *The Beales of Grey Gardens* (2006, co-regie Ian Markiewicz). Beide films vormen een collage van interviews met twee "karakters," de excentrieke Beales in hun vervallen huis te Grey Gardens, East Hampton. "Big Edie" is een oudere society lady, verwant met Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis, en "Little Edie" haar aan lager wal geraakte dochter met hoogst theatrale kledij. De recensenten van *CLEARCUT, catastrophe!* legden meteen het verband met *Brace Up!* (1991) en *Fish Story* (1994). Daarin combineerde LeCompte resp. de eerste drie en het laatste bedrijf van Tsjehows *Drie zusters* met Japanse Godzilla films en een videobewerking van een documentaire over een Japanse Geinin troep.⁶ Even belangrijk als de band met de Wooster Group was echter de traditie waarin de gebroeders Maysles werkten, die van de *cinéma vérité* of wat zij "direct cinema" noemden. Hun werk omvat individuele portretten van hardwerkende handelsreizigers die met bijbels leuren, maar ook filmgrootheden als Marlon Brando en Joseph Levine, die o.a. *Le mépris* (1963) produceerde voor Jean-Luc Godard. Albert Maysles werkte overigens als cameraman voor de vaandeldrager van de Nouvelle Vague in *Paris vu par* (1965), een collectief stadspotret van zes regisseurs, waartoe ook Chabrol en Rohmer bijdroegen. Andere beroemdheden die de Maysles portretteerden zijn inpakkunstenaar Christo, pianist Vladimir Horowitz, naast schrijver en partybeest Truman Capote, wiens "faction" boek, *In Cold Blood*, romantische technieken toepaste op het relaas van een waargebeurde moord in Kansas. Berucht is *Gimme Shelter* (1970), waarin de cineasten de Rolling Stones volgen op een toernee doorheen de VS, inclusief het concert in Altamont waarbij een fan voor de ogen van de camera werd neergestoken.⁷ Kritische geluiden als "exploitation movie" en "tabloid cinema" waren toen evenmin van de lucht als bij de release van *Grey Gardens*, en het gebruik van de Maysles documentaire door Big Art Group zegt veel over de dunne grens in hun produkties tussen medeplichtigheid en kritiek op de media (film, televisie en kranten). De inbreuken van de media op de privacy werden overigens al op de korrel genomen in *Doctor Faustus Lights the Lights*, het stuk dat Stein schreef toen *The Autobiography of Alice B. Toklas* en een lezingenreeks in de VS haar plots overbekend maakten, en dat de Wooster Group in *House/Lights* verknippte met de underground soft-porno film, *Olga's House of Shame* (1964, regie Joseph Mawra).

De koppeling van Tsjehow aan de gebroeders Maysles in *CLEARCUT, catastrophe!* getuigt nochtans van inzicht. Het uitzichtloze leven van de Beales zit evenzeer geprangd tussen nostalgie en toekomstfantasieën als dat van de drie zusters. Die smachten wel naar Pittsburgh en hun wedervaren in de provincie wordt,

in de woorden van Big Art Group, gereduceerd tot een postmoderne Cliff Notes of beknopte studiegids tot de klassieker.⁸ De gekte op scène (handenstanden in emmers, zangnummers, en niets-ter-zake doende uiteenzettingen) deed bovendien vermoeden dat de voormalige circusartieste Charlotta Ivanovna uit *De kersentuin* in het verkeerde stuk verdwaald was geraakt. Zo totaal was de moedwillige ontregeling: uit verveling en wanhoop, omwille van de onverbiddelijkheid waarmee de klok van moeder Prozorov de maat sloeg. Wie dacht dat Big Art Group met deze *CLEARCUT, catastrophe!* de blijvende relevantie van Tsjechow wou bewijzen, heeft het echter verkeerd voor. Uit onvrede met het dramatische repertoire en museale opvoeringen keerden Manson & Nelson zich nog radicaler tot film in hun poging om het theater te vernieuwen. Tenslotte komen jongeren veel eerder en veel grondiger met film in contact dan met theater, wat onvermijdelijk hun referentiekader beïnvloedt. De stukken die middelbare scholen en jeugdbewegingen in Vlaanderen voor groepsfeesten bij elkaar knutselen volgen bijna zonder uitzondering televisieformats, videogames en filmscenarios. Met haar *Damaged Goods* was Meg Stuart ideaal geplaatst om in *It's Not Funny* (2006, Salzburger Festspiele) een pulpversie te geven van Hollywood "leg" shows en muzikale komedies. Tim Etchells leverde voor de gelegenheid tekstmateriaal. Zelf liet hij Forced Entertainment *The World in Pictures* (2007) openen met een groteske theaterversie van de vulkaanuitbarsting uit *One Million Years B.C.* (1940, regie Hal Roach & zoon, met Carole Landis; 1966, regie Don Chaffey, met Raquel Welch). Nep dierenhuiden en haardossen, gloedrode spots en een epische soundtrack (Mario Nascimbene) vervingen hier de spectaculaire effecten. Leuk detail: vermits de Britse Hammer Films de remake gefinancierd hadden, konden ze menige passage recycleren om hun goedkope B-horror films wat meer allure te geven. De "trash" of "camp" esthetiek van de lappenkostuums en het misbaar op de scène tijdens de eerste productie van Big Art Group verzaadden evenzeer welk soort films hen aanspreekt.

The Balladeer (2000), hun tweede productie, volgt zogezegd zes studenten op een schoolbal. Dat eindigt in een moordpartij die tot vergelijking noopt met de moorden in Littleton, Colorado op 20 april 1999. Niet zoveel later zouden die moorden Michael Moore inspireren tot een striemende aanklacht tegen Amerika's obsessie met geweld en wapens, een aanklacht die nochtans niet gespeend is van humor en retoriek. Zijn documentaire *Bowling for Columbine* (2002) was meteen goed voor de Gouden Palm op het filmfestival van Cannes. Velen zullen zich nog herinneren hoe Eric Harris en Dylan Klebold tijdens hun slachtpartij op de leerlingen van Columbine High School er bij liepen als Keanu Reeves in *The Matrix*, de science-fiction film van de gebroeders Wachowski. *The Balladeer* recycleert m.a.w. een werkelijkheid die reeds gebaseerd is op een fictie met als boodschap

dat de wereld anno 1999 een projectie is van een superieure machine uit 2199. Enige gelijkenis met *Alphaville* (1965) van Godard is ook de Wachowskis niet ontgaan, vermits hun hippe kaskraker, tussen de vele verwijzingen door, ook aan deze klassieker uit de France cinema refereert. Zonder de hulp van speciale effecten fungeert daarin het toenmalige Parijs als kader voor de futuristische strijd tussen Lemmy Caution (Eddie Constantine) en een dictatoriale computer, Alpha 80, die de bevolking in zijn greep houdt. Hoewel Godard pas tegen het einde van de jaren zestig de meer marxistische toer op ging, vormt zijn technologiekritiek nu reeds een onderdeel van een ruimere analyse van het kapitalisme.⁹ Hij deelde die met Brecht, die een diepgaande invloed had op het werk van de cineast en wiens *Zeven hoofdzonden (Anna Anna)* (1933) in een choreografie van Georges Balanchine en op muziek van Kurt Weil, een inspiratiebron was voor zijn kortfilm, *Sept péchés capitaux/La paresse* (1960), ook al met Eddie Constantine.¹⁰ Ondanks hun voorliefde voor film, blijken Manson & Nelson Brechts ideeëngoed evenmin ongenegen. De titel van *The Balladeer* doet niet toevallig denken aan de "Moritatensänger" waarmee Brechts *Driestuiversopera* (1928) opent, een al even onderhoudende kritiek op het allesverslindende kapitalisme als *The Matrix*, waarin mensen als niet hernieuwbare energiebronnen worden opgebruikt. Belangrijker is echter Brechts demystifiërende theaterpraktijk als middel om aliënerende sociaal-historische relaties bloot te leggen en via de maakbaarheid en remedïering van de kunst die van de artistieke en maatschappelijke apparaten aan te tonen.

The Balladeer vormde de aanloop tot een trilogie waarin Big Art Group een techniek ontwikkelde die ze Real Time Film noemden. Het is een label waar ze nu om verlegen zitten omdat het niet helemaal de lading dekt en de makers er bovendien niet meer vanaf geraken.¹¹ Wat ze ermee beduiden is het procédé waarbij het spel op de scène de constructie van de geprojecteerde beelden reveleert. Theoretisch staat het de kijker vrij het spel of de beelden te volgen, hoewel het plezier hem vaak in de vergelijking zit. Bij die dubbele ervaring blijkt Brecht niet veraf maar evenmin de Wooster Group, hoewel hun technieken niet hetzelfde beogen. LeComptes acteurs kopiëren vaak live de bewegingspatronen van filmsequenties op de monitoren. Zo weerstaan ze makkelijker aan de psychologisering van de scèneische handeling en sluipt er bij tegendraads beeldmateriaal (een Marx Brothers fragment tijdens een ernstige scène) een onderstroom in het spel die een extra dynamiek levert. Dergelijk "task-based acting," dat we kennen uit happenings en performance kunst is niet herleidbaar tot een fictie en daarom noemde Michael Kirby het "non-matrixed".¹² Wie bij de Wooster Group het scèneische gedrag toetst aan de filmbeelden (voor zover die zichtbaar zijn, wat niet altijd het geval is) ziet hierin misschien een ontluistering van de filmische werkelijkheid als het resultaat van de montage, maar die ontluistering is eerder een

neveneffect, uitzonderingen niet te nagesproken, zoals de ontroerende afscheids-scène tussen Kolonel Vershinin en Masha in *Drie zusters*. Het vooraf gemonteerde beeldmateriaal van Ron Vawter toont immers hoe hij pas na verschillende schijnbaar mislukte takes de juiste hoeveelheid glycerine in zijn ogen druppelt om het gewenste effect te bereiken. Op die manier wordt identificatie tussen de kijkers en het personage grondig bemoeilijkt.

Bij Big Art Group lijkt de uitzondering wel de regel en vormt de ontluistering van de illusie of het werkelijkheidseffect blijkbaar één van de hoofdbekommernissen. Om het met Marshall McLuhan te zeggen: "the medium is the message." Daarom is de term "Real Time Film" wat ongelukkig gekozen, net zogoed als "Reality TV," gelet op de alomtegenwoordige packaging en manipulatie van de kijker. Eigenlijk gaat het bij Big Art Group om een soort "Rich Text Format" dat filmbeelden en hun codering in een leesbare vorm presenteert, een theatrale vorm die de begrijpelijkheid en communicatie met het publiek bevordert of de compatibiliteit tussen scène en zaal, vermits kunstenaars en publiek doorgaans samen schuldig zijn aan het bedrog dat illusionistische kunst en technieken zoals montage of realistisch acteespel in de hand werken. Lev Kuleshov (1899-1970), de leermeester van Eisenstein, ontdekte in de beginjaren van de filmgeschiedenis reeds dat de kijker weinig nodig heeft om bij losstaande beelden een verhaal te verzinnen. In een beroemd geworden experiment uit 1918 herhaalde hij een close-up van de acteur Mozhukhin tussen beelden van een soepkom op een tafel, een dode vrouw in een lijkstok en een meisje tijdens haar spel. Hoewel hij de close-up gekozen had omwille van Mozhukhins neutrale gelaatsuitdrukking, vond het testpubliek dat de acteur gepast reageerde op de verschillende situaties, terwijl er geen enkel causaal verband was. Zo bewees Kuleshov al vroeg hoe de montage een collusie van maker en kijker veronderstelt waaruit een gepercipieerde werkelijkheid ontstaat. Diezelfde Kuleshov lag in 1919 mee aan de basis van de eerste Nationale Film School te Moskou. In de workshop die hij daar oprichtte speelden de leden gedurende jaren live films voor een publiek, bij gebrek aan pellicule in de nieuwe Sovjet republiek.¹³

Big Art Groups derde productie, *Shelf Life* (2001), maakt handig gebruik van dergelijke "live films". De techniek blijkt ideaal voor het dubbele onderwerp: de consumentdwang en hoe die gevoed en aangewakkerd wordt door de media, zodat verlangens, goederen en mensen tegen een hoog tempo omgeruild worden, alsof hun houdbaarheid de nul benadert. De stijl van de productie hoort thuis in een sitcom, de taal klinkt opzettelijk banaal, en het verhaal is verwaarloosbaar, zoals bij soaps aanleiding tot reclame en productplacement. Frankie, een blonde del (Vivian Bang), verlangt vurig naar al wat wordt aangeprezen maar is op haar

beurt voorwerp van de wensdromen van anderen: haar wellustige vriendin Wendy (Rebecca Sumner Burgos), macho Max (Jeffrey Rose) en James, de romantische ziel (Tommy Lonardo). Vier personages als torenhoge clichés, die letterlijk en figuurlijk afgebroken worden. Omdat Frankie onmogelijk aan ieder wensbeeld kan beantwoorden wordt ze uiteindelijk uiteengereten en op een vuilnisbelt achtergelaten. Het verlies stemt niet tot medeleven. De personages bezitten immers nauwelijks geloofwaardigheid en dan nog als projecties op drie schermen, die de spelers – op hun hoofden, schouders en voeten na – verbergen. Wat op scherm nog enige continuïteit vertoont, zoals een hand die een Cola aanreikt of een personage dat heen en weer loopt, blijkt in werkelijkheid het composietbeeld dat spelers van een verschillend geslacht en ras ter plaatse hebben geconstrueerd, zoals kinderen groteske figuurtjes in bordkarton, of om binnen Mansons referentiekader te blijven, zoals cyborgs en Frankensteins monster.

Flicker (2002) diept de mogelijkheden van de “live movie” techniek uit in twee minimalistische maar tragische verhaallijnen. Ten behoeve van het publiek duiden verlichte bordjes de verschillende locaties aan. Dat is nodig is omwille van de snelheid waarmee tussen de plots wordt gelaveerd, zodat de parallelle tussen psychologisch en fysiek geweld des te beter tot uiting komt. In de ene plot belandt een zelfmoordenaar van de regen in de drop, wanneer hij verwickeld



Flicker door Big Art Group (Foto: Linsey Bostwick)

raakt in een perverse liefdesdriehoek met homo-erotische en voyeuristische aspecten. De andere plot is afgeleid van *The Blair Witch Project* (1999), waarmee Daniel Myrick en Eduardo Sánchez, twee afgestudeerden van de University of Central Florida, handig de grens tussen fictie en werkelijkheid vervaagden. Een proloog stelt de griezelfilm immers voor als een documentaire over het verdwijnen van drie studenten tijdens het maken van een klastaak over heksen die in de bossen van Burkittsville kinderen zouden hebben gefolterd. Het gerecupereerde HI-8 videomateriaal van de verdwenen studenten bevat zowel schools afgewerkte sequenties als tienergedoe dat niet meteen voor de leerkracht bedoeld was. Net als bij Big Art Group krijgen we een spel met dooreengehaspelde werkelijkheidsniveaus, verder omkaderd door 16 mm sequenties. De beide verhaallijnen van *Flicker* komen finaal terug samen in een auto-ongeluk dat vrij geslaagd in slow motion op scène en op scherm geëvoceerd werd, althans voor wie de illusie een kans gunt.

En daar gaat het in *Flicker* om: aantonen hoe makkelijk de kijker, in het bijzonder die van horror films, zich laat beetnemen. Daarvoor hoefden Big Art Group de "home grown" esthetiek en handcam techniek van Myrick en Sánchez alleen tegen hen te gebruiken. Waar in de film het onafgewerkte karakter van het gevonden videomateriaal tot de authenticiteit moet bijdragen, werkt de nonchalance van de theatrale encscenering en het gegoochel met primitieve rekwisieten zoals pruiken en gescheurde nylons eerder omgekeerd. Veel slasher films zijn echter zo aberrant dat er niet veel illusie te doorprikken is. Anderzijds valt nog te bezien of het vaak rommelige en ogenschijnlijk geïmproviseerde theater van Big Art Group minder manipulatief is dan perfect afgewerkte 35 mm films, een vraag die Joe Berlinger in de sequel *Book of Shadows: Blair Witch 2* (2000) stelt met betrekking tot de "amateuristische" HI-8 video.¹⁴ Over de manipulatieve kracht van beelden kan Berlinger een hartig woordje mee praten want voor hij zijn filmcarrière begon bij het ondertussen bekende Maysles Films, kwam hij als reclamemaker aan de kost. Na de succesvolle korte documentaire over een New Yorks fenomeen, *Outrageous Taxi Stories* (1989), brak hij door met *Brother's Keeper* (1992) een co-regie met Bruce Sinofsky. Hierin zien we de tragische media-impact op een van moord beschuldigde familie en hun landelijke gemeenschap, die de cineasten eerst grondig had leren kennen, zoals Capote dat had gedaan met Perry Smith en Dick Hickock, de moordenaars van de Cutter familie. Diezelfde Berlinger en Sinofsky zetten in *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hill* (1996) waargebeurde verhalen over religieus fanatisme in het Zuiden van de VS zodanig in beeld dat ze als pure fictie werden afgedaan. Los van de misleidende vraag over het inherente werkelijkheidsgehalte van representatieve en narratieve middelen exploreert Big Art Group in *Flicker* hoe de dood

in onze cultuur doorwerkt. Ook in het theater, want Manson & Nelson voelen zich “necrophiles; we work in a medium of the undead. We love to re-vivify the frozen corpse of performance every night for the fright and pleasure of an audience. A performance lives only in your memory; it haunts you, but it has a mythic and supernatural power.”

House of No More (2004), het laatste deel van de Real Time Film trilogie, borduurde voort op bovenstaande premisse maar gooide het over een andere boeg om ze te vervolledigen. Het narratief geraamte had opnieuw de gedaante van een thriller: Julia, een blonde *femme fatale*, gaat met een modiefotograaf op zoek naar haar vermiste dochter maar wordt zelf achtervolgd door een overheidsinstelling en raakt bovendien verwickeld in een moord. “Chromakey”-technologie zorgt voor de wisselende achtergronden waarin de acteurs moeiteloos geïntegreerd worden. Het is een middel dat de Wooster Group eerder al gebruikte in de videoversie van Eugene O’Neills *The Emperor Jones*, die Christopher Kondek en Elizabeth LeCompte in 1999 maakten. Dichter bij huis experimenteerde Skagen met de techniek in *The Day Room* (2004), dat o.a. scènes uit DeLillo’s gelijknamig toneelstuk vervlocht met een ingebed verhaal uit Paul Austers roman,



House of No More door Big Art Group (Foto: Caden Manson)

The Book of Illusions, om diets te maken dat niets is wat het lijkt. Zo ook in *House of No More*, vermits Julia verschillende body doubles heeft en in de wereld van reclame, cosmetica, plastische chirurgie en mode alleen het uiterlijk telt. Big Art Group doet in *House of No More* gedeeltelijk afstand van de trash esthetiek, want dit keer primeren geësthetiseerde en erotisch geladen beelden. De knal-groene set waarin ze gefabriceerd worden heeft daarom alles weg van een kunst(matige) studio, waarin irreële wezens irreële levens leiden. Betekenis wordt niet gegenereerd door een continue dramatische handeling met coherent aansluitende dialogen in een realistisch decor maar op een abstract diepteloos veld waarin losse componenten naast elkaar staan. Ondanks het filmisch resultaat ontmoet Brecht hier Stein, theatervernieuwers die overigens een complexe verhouding met cinema hadden.¹⁵ In "The Modern Theatre Is the Epic Theatre" (1930) pleitte Brecht voor een radicale scheiding en botsing der theatrale elementen – scènes, muziek, dialoog, geluid, enz. – en in "Plays" (1935) verdedigde Stein een landschapstheater met visuele allure.¹⁶ Of in de woorden van Big Art Group, "The story of *House of No More*, as with all the parts of Real Time Film, is not told through the devices of conventional dialogue and narrative, but across an extended field of meaning in which the method of delivery contaminates the message. The image contradicts phrases, sounds obscure dialogue, the audience is forced to take a perspective and quickly abandon it."

Dat perspectivisme weerspiegelt zich ook in de seriële vorm van *Dead Set* (2006) dat vertrouwde thema's uit het Big Art Group repertoire in telkens nieuwe episodes vanuit andere gezichtspunten belicht. In juli 2005 aangekondigd als een driejarig project met twaalf afleveringen blijft het voorlopig bij twee. Dat nergens een pilootaflevering wordt vermeld, ligt mogelijk aan de achronologische werkwijze, die we van Robert Wilsons *Civil WarS* (1983-84) en Romeo Castellucci's *Tragedia Endogonia* (2002-2004) kennen. Tenzij het hier het post-moderne inzicht betreft dat de oorsprong zoek is, of het existentieel gevoelen dat het leven op aarde een tijdelijk oponthoud, een idee die Pinter bv. in *Moonlight* (1993) dramatiseerde.¹⁷ In elk geval lijkt *Dead Set* begonnen met nummer 2 en komt de seriële vorm over als een ironisch commentaar op de zelfreproduceerbaarheid van dood en geweld. Alsof Manson & Nelson met hun nieuwe reeks niet alleen voortbouwen op de eerste trilogie maar ook leentjebuur spelen bij Societas Raffaello Sanzio, vermits in de *Tragedia Endogonia* de relatief onafhankelijke "endogene" componenten uit een moederstructuur ontstaan zijn. Nadeel bij dit beeld van zelfbestendiging is dat het specifieke politieke verantwoordelijkheden verdoezelt, zij het niet de instandhouding van de (machts)structuren zelf in een muterende verschijningsvorm, wat blijkt uit de verschillende gedaantes van *Dead Set*. Nummer 2 kwam tot stand tijdens een residentie in het Hebbel am Ufer

Theater te Berlijn eind 2006 en werd tijdens het Festival d'Automne te Parijs door volgende programmatorische tekst ingeleid:

Our interest in technology has not ended: it's not possible to create art or indeed meaning without technology, since technology is integrated into our society and increasingly into our own bodies. It's not just a matter of light instruments and video projections: our perceptions and self-conceptions are blended with the information we receive through the channels of our own choosing. What kind of monsters are we, that we can speak from so many faces, and get fucked in such a multitude of ports? But we would like to own our monstrosity, we believe we can re-engineer the cyborg, to give it a new purpose: what if we built our own Sacred Band as a first wave task force for the new desire? We are un-soldiers, always yielding, we will struggle only to be closer, to be united, to become soft machines.

Dead Set # 3 werd te New York gecreëerd in januari 2007 en het is deze versie die de volgende maand in deSingel te zien was. De openingsbeelden, ontworpen door Hillery Makatura, konden een parodie op Robert Wilsons designer sce-



“Dead Set # 3” (Foto: Caden Manson)

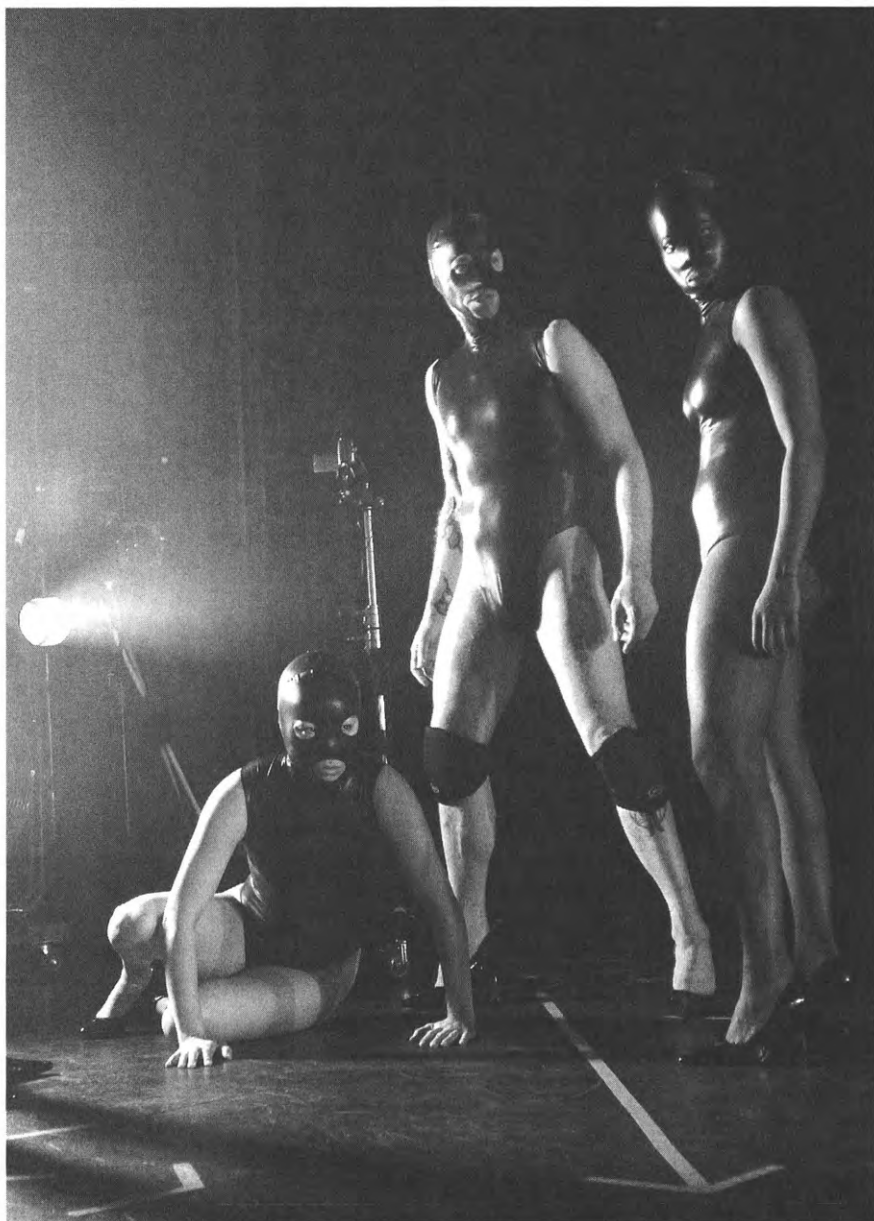
nografieën zijn, ondanks de allusies in het bovenstaande citaat naar de fantasma-gorische wereld van William Burroughs (1914-1997). Zijn *Soft Machine* (1961, 1966, 1968) dat in verschillende edities al evenzeer van gedaante veranderde als de vertelfiguur uit het werk, sluit nauw aan bij de *Dead Set* serie, zowel qua beeldspraak, thematiek als anti-narratieve en deregulerende technieken: cut-ups en montage; (per)mutatie i.p.v. progressie; vermenging van geschiedenis, wetenschap en fantasie, populaire (sci-fi) en canonieke cultuur (T.S.Eliots *Wasteland*); de politieke onderwerping van het lichaam door psycho-fysieke manipulatie van noden; controle over woord en beeld, reclame en nieuws, seksualiteit; consumptisme en verslaving aan trash, junk, afval; de orgastische dood; kannibalisme.¹⁸

Vier mobiele schermen toonden initieel mooie plaatjes: egale lichtvelden waarvan de rode, gele en blauwe kleuren op het ritme van een technobeat wisselden. Tot die beat degenereerde tot hels oorlogslawaai waarvan de impact in de trillingen op de schermen zichtbaar en voelbaar werd. Drie mannen en vrouwen in zwarte overalls en kappen, herkenbaar van nieuwsreportages over de Abu Ghraib gevangenis, namen poses aan rond enkele microfoons. Met sterk geëmotioneerde stem evoceerden ze gefragmenteerde scènes van angst en dreiging, terwijl hypnotiserende zwart-wit patronen op de schermen verschenen. In een korte choreografie met koorzang fungeerden de microstaanders als het wapen waarvoor rekruten een onvoorwaardelijk geloof en possessieve liefde moeten belijden. Passages uit Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (1987) flitsten allicht door de hoofden van het publiek. Dergelijke indoctrinatie hoort nochtans standaard bij een militaire opleiding met als doel gewetenloze vechtmachines af te leveren. Net zoals in de vorige trilogie van Big Art Group worden feit en fictie, historische drama's en verzonnen filmgruwels door elkaar gehaald. Dit keer vormt kannibalisme een bloedrode draad: tussen de gebroeders Donner en hun metgezellen, die in 1846 op hun tocht naar het Westen in de Sierra Nevada moesten overwinteren; de familie Carter in *The Hills Have Eyes* (1977, Wes Craven; 2006, Alexandre Aja), die onderweg naar een geërfde zilvermijn bij een verlaten nucleaire site slaags geraakt met misvormde, vleesetende holbewoners; en de lijken-peuzelende zombies van George Romero's Vietnam allegorie, *Night of the Living Dead* (1968) die door een kernramp herleven en de bezoekers van een kerkhof terrorizeren.

Bloederige fragmenten uit deze cultfilms blijven echter achterwege. In plaats daarvan krijgen we authentieke oorlogstaferelen in zwart-wit, herkenbaar van televisiejournaals en homevideos die soldaten tegenwoordig zelf maken. De voornamen van de acteurs betrekken hen (net als in *The Blair Witch Project*) per-

soonlijk bij het gebeuren op de scène. Enkelen krijgen een kick als ze via koptelefoons en monitoren vanop veilige afstand de ontploffing van een Mudjahedin gebouw observeren. Hun bloeddorstige en triomfantelijke roes wordt onmiddellijk gesmoord in de angstkreten van een andere soldaat die in een gebouw door een onafgebroken bombardement wordt belaagd. Woordspelingen en effecten brengen het drama dichterbij. Het front is immers een “theater of war”, rook bevangt de toeschouwers en live opgenomen beelden plaatsen hen midden het scènisch geweld. Ook het kannibalisme kan het publiek niet langer van zich afzetten als een *fait divers* uit het verleden dat slechts in het collectief geheugen overleeft. Op de schermen verschijnen flarden van een online gesprek tussen een getraumatiseerde oorlogsveteraan en de man die hem op zijn verzoek moet ombrengen en consumeren. Het klinkt misschien ongeloofwaardig maar in 2003 werd de Duitser Armin Meiwes terechtgesteld voor moord en anthropofagie op Bern-Jürgen Brandes. Wat de verdediging een vorm van euthanasie noemde, buitte de sensatiepers gretig uit. Een kritisch-ironische uitloper was *American Cannibal: The Road to Reality* (2006, regie Perry Grebin en Michael Nigro), het vermeende filmisch relaas van een mislukte reality show, een *Survivor* upgrade waarin de deelnemers op een eiland zonder voedsel werden achtergelaten om te zien hoever zij zouden gaan. De producer in de film verkiest deze reality show boven het meer eerbare alternatief over de New Yorkse brandweerman, die op 9/11 de dood trotseerden, wat voor scriptschrijvers Gil Ripley en Dave Roberts van “KanDu! Productions” de doorbraak naar de roem moet betekenen. Daarvoor hebben ze, net als de droevige deelnemers aan de show, blijkbaar alles veil. De “show” en de documentaire eindigen gelukkig voorbarig wanneer een vrouw in de coma valt. Zo wordt de consumptiemetafoor die in *Flicker* ook al was gebruikt, net geen werkelijkheid.

Dat een producer bereid wordt gevonden om *American Cannibal* te financieren verklaren de regisseurs door zijn activiteiten als pornokoning. Eén van zijn wapenfeiten is de DVD waarop Whitney Houston haar labia liet bijwerken, een perverse parodie op de live-gefilmde plastische chirurgie van “performance kunstenaar” Orlan. Het tweede deel van *Dead Set # 3* vervaagt op gelijkaardige wijze de grens tussen dood, geweld, sex, en entertainment. Net als Grebin en Nigro of de televisiemakers die ze tussendoor interviewen, laten Manson & Nelson er weinig twijfel over bestaan waar de verantwoordelijkheid voor die morele schemerzone ligt: evenzeer bij de makers van televisieprogramma’s als bij het publiek op zoek naar voyeuristische zelfbevrediging. In een glitterversie van het gevangenisplunje uit het eerste deel geeft iemand een showgirl nummer ten beste van een dansje dat op het scherm voorbijflitst. Androgyne wezens die ongeacht hun geslacht zwarte hakken, latex bodysuits met maskers en pruiken dragen, herhalen



“Dead Set # 3” (Foto: Jemma Nelson)

op scène mishandelingen uit Abu Ghraib alsof het s/m rituelen waren (of variaties op Burroughs' sexuele fantasieën). Eerder al probeerden ze elkaar de camera afhandig te maken om medespelers en publiek te onderwerpen. Voor hetzelfde geld veroorzaken beelden van geweld een volksofstand, zoals in 1992, toen de Amerikaanse televisiezenders de beelden waarop de politie Rodney King aftuigde als een mantra herhaalden.

Dead Set # 3 alludeerde mogelijk op die historische gebeurtenis maar zonder effect. Pas in het laatste deel kreeg het pervers genoegzaam waarmee de media geweld manipuleren en tot fetisj bevorderen enig tegenwicht, dankzij tekstmateriaal van Walt Whitman (1819-1892) uit zijn magnum opus, *Leaves of Grass*. De keuze voor *Calamus* lag voor de hand, vermits de homoseksuele teneur van sommige gedichten het best aansloot bij de relatie tussen de getraumatiseerde oorlogsveteraan en zijn moordende heilsbrenger. Whitman werd indirect in de Amerikaanse burgeroorlog (1861-65) betrokken toen zijn broer George in de slag om Fredericksburg (1862) gewond raakte.¹⁹ Als afgevaardigde van de Christian Commission, een oorlogsiniatief van de Young Men's Christian Association, verleende hij bijstand in meer dan zeshonderd ziekenhuizen uit Washington en omstreken. Die oorlogservaringen vonden hun neerslag in verschillende werken: "The Great Army of the Sick," een rapport over de toestand van die ziekenhuizen; de *Drum Taps* gedichten (1865, 1867); en het prozawerk *Memoranda during the War* (1875), een pleidooi voor een hervorming van het leger, later opgenomen in zijn autobiografie *Specimen Days* (1882). Het massale mensenoffer voor de hereniging van de natie, meer dan 500.000 doden, leidt bij de radicale Whitman occasioneel tot een christelijke symboliek die het kannibalisme van de oorlog een regeneratieve betekenis geeft.²⁰ In de solidariteit onder de soldaten en de dankbaarheid van de gewonden, ervaaarde Whitman gevoelens die de *Calamus* gedichten celebreeerden, hoewel de eerste teksten voor de oorlog tot stand waren gekomen. Directe aanleiding was het huwelijk van Whitmans broer Jeff in 1859. Het verlies van die gelegitimeerde mannelijke vriendschapsband spoorde Walt aan om zijn homoseksualiteit in dichterlijke vorm te erkennen. In de *Leaves of Grass* editie van 1860 incorporeerde hij echter de twaalf gedichten die aanvankelijk de sequens "Live Oak with Moss" vormden, tussen gedichten die met minder intensiteit het drama van een homoseksuele liefde weergaven. Individuele titels en regels werden aangepast, bv. "To a new personal admirer" werd "Are you the new person drawn towards me?"²¹ De titel van de nieuwe reeks, "Calamus" verwees wel nog naar de fallische aar van de lisbloem.²²

In die verruimde context van de *Calamus* reeks sluit het homoseksuele thema nauwer aan bij de overkoepelende thematiek van *Leaves of Grass*, meer bepaald

Whitmans poging om zich met de dood te verzoenen en zijn verlangen naar een democratische maatschappij gebaseerd op gelijkberechtiging en broederschap. Ironisch genoeg had de burgeroorlog van deze utopie een voorsmaak gegeven in het voluntarisme en idealisme, meer nog dan in de strijd om de slavernij af te schaffen.²³ De nieuwe orde die Whitman nastreefde heeft niets te maken met de militaire onderwerping van het rebelse Zuiden van de VS om de Emancipation Proclamation hardhandig door te drukken, zoals vader en zoon Bush nu de Pax Americana *manu militari* aan het Midden Oosten opleggen. Ook technologische vooruitgang doet weinig ter zake, ondanks het enthousiasme dat Whitman bv. in "Passage to India" (1871, 1881) ten toon spreidt voor nieuwe transport- en communicatiemiddelen als het Suez Kanaal, de Transcontinentale Spoorweg of de telegrafie- en telefoniekabels op de bodem van de Atlantische Oceaan en Stille Zuidzee.²⁴ Die nieuwe orde is vooral een alledaagse menselijke opdracht die poëtisch belichaamd wordt door Whitmans veelvuldig gebruikte performatieve figuren van incorporatie, incarnatie, en circulatie als van bloed in het lichaam,²⁵ figuren die resoneren met de Heilige Communie en transsubstantiatie. Mede door haar vrije versvorm werd zijn poëzie, in bloed geschreven en sexueel beladen ("Trickle Drops"),²⁶ de vleeswording van zijn sociaal ideaal: het vrije verkeer tussen generaties, rassen, klassen, en seksen, zodat dichter en toehoorder zich wars van elke begrenzing verschillende identiteiten kunnen aanmeten en samenwerken aan het gemeenschappelijk welzijn.

In het licht van dit poëtisch en sociaal programma wordt duidelijker waarom Big Art Group in het laatste deel van *Dead Set # 3* uitvoerig citeert uit Whitmans *Leaves of Grass* en daarmee hun Real Time Film techniek een nieuwe inhoud geeft. Gehuld in T-shirts met als opschrift "Eat Me" zetten een blanke en zwarte man live het virtueel gesprek uit het eerste deel lijfelijk verder. Tastend zoeken ze toenadering in een donkere, onheilspellende atmosfeer. Eenmaal het vertrouwen gewonnen verplaatst het erotisch voorspel zich naar een plek onder het gebladerde waar schaars zonlicht doorsijpelt. Whitmans woorden begeleiden die eerste momenten met hun twijfels en angsten:

Are you the new person drawn toward me?
 To begin with take warning, I am surely far different from what you suppose;
 Do you suppose you will find me in your ideal?
 Do you think it so easy to have me become your lover?
 Do you think the friendship of me would be unalloy'd satisfaction?
 Do you think I am trusty and faithful?
 Do you see no further than this façade, this smooth and tolerant manner of me?
 Have you no thought O dreamer that it may be all maya, illusion?

Dat illusoire karakter wordt bevestigd in de projecties van de aanrakingen, die zoals bij eerdere Big Art Group-producties een amalgaam zijn van verschillende spelers: mannen en vrouwen, blank en zwart, Aziatisch en Kaukasisch. Tegelijk materialiseert dit meerledige hybride wezen Whitmans ideaal, zonder daarbij in sentiment te vervallen. Eerdere verwijzingen naar Dr. Frankenstein indachtig, haalt het monsterachtige van het creatuur gradueel de bovenhand. Op de schermen groeit de mond van de blanke acteur in een grimas tot hij de weerloze gestalte van zijn zwarte partner opslokt. Uiteindelijk vult een zwarte vuilniszak of bodybag het hele podium en ontrekt ook de andere spelers aan het zicht. Het eindbeeld lijkt cynisch, zeker in een raciale context. Maar in het licht van Whitmans regeneratieve symboliek (en Burroughs' beeldspraak) is het meerduidig want afval is recycleerbaar en in de dood worden we één met de natuur, voeden we het nieuwe seizoen, groeit een nieuwe identiteit. Zoals de dichter het uitdrukt aan het einde van zijn *Song of Myself*:

I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your boot-soles.²⁷

*

Dat Whitmans nieuwe mens bij de huidige Amerikaanse regering weinig kans maakt laat geen twijfel. Als politieke analyse valt *Dead Set # 3* misschien mager uit, maar dat heeft veel te maken met de insteek: kritiek op de media, die omwille van kijkcijfers en commerciële winst, geweld tot een esthetisch en seksueel geladen spektakel herleiden, media die het regeringsspel ook meespelen en alleen dode vijanden tonen ipv van dode Amerikanen. Big Art Group doorprijkt de perversie en leugens maar levert bij momenten zelf spektakel. Het eindbeeld van *Dead Set # 3* – hoe trashy ook – is daarom kostbaar als statement. Misschien prikelden het intense leven en de mannelijke contacten tijdens de burgeroorlog Whitmans verbeelding op een voor sommigen even on gepaste manier.²⁸ Maar hij beseft dat “The real war will never get into the books... will never be written, perhaps must not and should not be”. Geen wonder dat de betekenis van “Drum Taps” tijdens de oorlog evolueerde van een militair appel tot een taptoe voor de nacht of dood.²⁹ De beslissing van Big Art Group om Whitman een kans te geven, naast nieuwsmateriaal of directe (Kubrick) en indirecte commentaren op Vietnam (Romero) klinkt postmodern maar verraadt ook het gevoel dat de literaire klasiekers toch een waarde hebben. Een terugkerend refrein in commentaren op eerdere Big Art Group-producties is de banaliteit van het tekstmateriaal, hoe intentioneel dat ook mag zijn. Over de oorlog zijn er nochtans genoeg goede dramateksten die verwante of deelaspecten van *Dead Set # 3* aan bod laten komen: de

gedwongen medeplichtigheid van de slachtoffers (Brecht's *Mutter Courage und Ihre Kinder*, 1939), de subtiële grens tussen feit en fictie (Peter Weiss' *Die Ermittlung*, 1965), de erotisering van het geweld (Sam Shepard's *States of Shock*, 1991), of de traumatische herinnering (Pinters *Ashes to Ashes*, 1996), enz. Van de films waar *Dead Set # 3* aan refereert, is *Full Metal Jacket*, Kubricks satire op de desinformatie die de oorlogsmachine spuit om zichzelf te legitimeren, eveneens gebaseerd op een roman, Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929), zij het gerecycleerd via de filmadaptatie van Lewis Milestone uit 1930, die ook al begint met een militaire drill.³⁰ Manson & Nelsons negatieve instelling tegenover de media lijkt op het eerste gezicht een stap terug en vreemd, gelet op hun vernieuwingsdrang en technologisch theaterarsenaal. Maar eerder dan zichzelf tegen te spreken, erkennen ze dat media en technologie in de 21ste eeuw alomtegenwoordig zijn, en dat we ons dus best kunnen hoeden voor uitwassen, inclusief de nucleaire rampen die over *Godzilla*, *Night of the Living Dead* en *The Hills Have Eyes* hun schaduw werpen. Bij deze zijn we gewaarschuwd.

NOTEN

- 1 Mathew Brady's National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, <http://www.npg.si.edu/exh/brady/gallery/39gal.html> en Justin Kaplan, *Walt Whitman, A Life*, New York: Simon and Schuster, 1980, 20, 278.
- 2 Zie Tamsen Wolffs recensie van *An Epidog* in *Theatre Journal* 48.3 (Oct. 1996): 367-370.
- 3 Zie mijn artikel, "Opgelicht en uitgelicht in de beste traditie: *Doctor Faustus Lights the Lights*," in "*Die Kunst ist lang und kurz ist unser Leben*": Acht scènes met Goethe en Faust, red. Benjamin Biebuyck en Jürgen Pieters, het Faust-nummer van *Documenta* 17.2 (1999): 207-221.
- 4 John Degen, "Musical theatre Since World War II" en Samuel L. Leiter, "Directors and Direction" in *The Cambridge History of American Theatre*, red. Don B. Wilmeth en Christopher Bigsby, Cambridge: Cambridge UP, 2000, vol. 3: p. 463, 485.
- 5 Zie de website van het gezelschap, <http://www.bigartgroup.com>.
- 6 Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theatre*, London: Routledge, 2000, p. 193.
- 7 Ephraim Katz, Fred Klein en Ronald Dean Nolen, *The Macmillan International Film Encyclopedia*, Basingstoke: Macmillan, 1998, p. 926; Paul Ward, "The Documentary Form," hoofdstuk 8 van *Introduction to Film Studies*, ed. Jill Nelmes, London: Routledge, 2007.
- 8 Geciteerd in Jessica Daniels, recensie van *CLEARCUT, Catastrophe!, Back Stage* 40.33 (27 aug. 1999): 41
- 9 *The Macmillan Film Encyclopedia* 537; Alain Bergala, *Godard au travail: les années 60*, Paris : Editions Cahiers du cinéma, 2006, p. 226-251.

- ¹⁰ Bergala 228; Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York: Columbia UP, 1992, p. 211-230.
- ¹¹ Zie Jean-Louis Perrier, "Caden Manson, l'instinct scénographique d'un agitateur," *Le Monde* 3 nov. 2004 en Hugues Le Tanneur, "Caden Manson sort sa vidéo et tire dans le tas," *Le Monde* 23 nov. 2004.
- ¹² Michael Kirby, "Introduction," *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York: Dutton, 1965, p. 14-16.
- ¹³ Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton UP, 1983 [1960].
- ¹⁴ Stephen Holden, "Burkittsville Revisited, With More Mind Games," *New York Times* 27 okt. 2000.
- ¹⁵ John Willett, "Brecht and the Motion Pictures," *Brecht in Context*, London: Methuen, 1984, p. 107-128; Sarah Bay-Cheng, "'Eyes Are a Surprise': The Origins of Gertrude Stein's Drama in Cinema," *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*, London: Routledge, 2004, p. 27-45.
- ¹⁶ *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, red. en vert. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964, p. 37-38; *Last Operas and Plays*, red. Carl Van Vechten, inl. Bonnie Marranca, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995, p. xxix-lii.
- ¹⁷ Zie mijn artikel, "Grens/Gevallen: Harold Pinter's *Moonlight*," *Documenta* 12.4 (1994): 215-248.
- ¹⁸ Jennie Skerl, *William Burroughs*, Boston: Twayne, 1985. Burroughs is ook een referentiepunt in *L.S.D. (...Just the High Points...)* (1984) van de Wooster Group en in *Pleasure: Dirty Work at the Crossroads* (1997) van Forced Entertainment. Zie mijn analyse "Forced Entertainment: Tijdig Tegentijds," *Documenta* 16.3 (1998): 201-214.
- ¹⁹ Kaplan 268-9.
- ²⁰ Zie bv. Tony Hardie, "Imago Christi: Hopkins and Whitman," *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations* 6.1 (April 2002): 1-26.
- ²¹ Walt Whitman, *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition*, red. en inl. Harold W. Blodgett en Sculley Bradley, New York: Norton, 1965, p. 123n.
- ²² Kaplan 232-240.
- ²³ Kaplan 300-301.
- ²⁴ Blodgett & Bradley 411-421.
- ²⁵ Donald Pease, "Walt Whitman's Revisionary Democracy," *The Columbia History of American Poetry*, red. Jay Parini en Brett C. Millier, New York: Columbia UP, 1993, p. 160-2.
- ²⁶ Blodgett and Bradley 125.
- ²⁷ Blodgett and Bradley 89.
- ²⁸ Joseph Cady, "Drum-Taps and Nineteenth-Century Male Homosexual Literature," *Walt Whitman: Here and Now*, ed. Joann P.Krieg, Westport, CT: Greenwood; 1985, p. 49-59.
- ²⁹ Kaplan 299.
- ³⁰ Richard Keller Simon, *Trash Culture: Popular Culture and the Great Tradition*, Berkeley: California UP, 1999, p. 171.