

OVER MANNEN

DOO

Alfrijka Moor, Koosjeberg, Steengroene
Juni 2024 — september 2024, Liefkeoning P309488

etcetera

nr.176 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten

kaaitheater

kaaitheater.be
@kaaitheater

nomadisch
seizoen
eich

sept dec 24



CULTUURCENTRUM
DE FACTORIJ



cultuurcentrum
strombeek
grimbergen

HALLES



De Kriekelaar



Théâtre
National

CHAPLEROI
DANSE

WESTRAND



Viaanderen



brussel



BXL



brussel

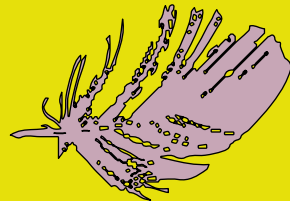
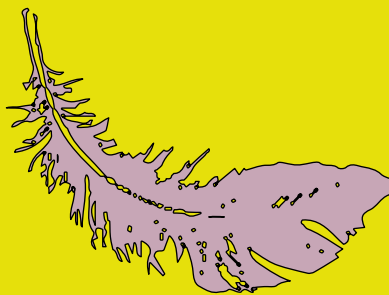
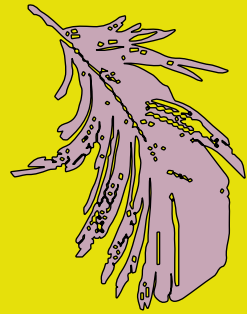
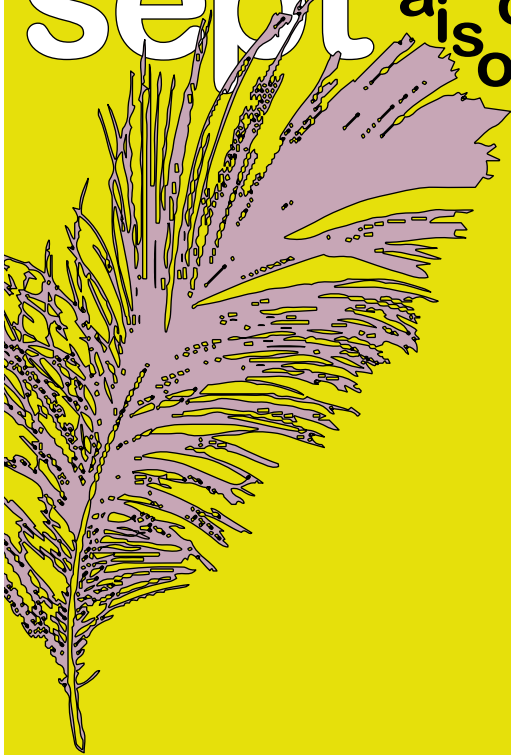


brussel



brussel

BRUZZ De Standaard



Zit de man in een identiteitscrisis? Verschillende auteurs geloven van wel. *'Men are lost, here is a map out of the wilderness'*, kopte Christine Emba, columnist bij *The Washington Post*, vorige zomer in een veelgelezen opinie-stuk. Daarin beschrijft ze hoe de man zijn centrale plek op de arbeidsmarkt, in het hoger onderwijs en in de privésfeer is verloren. Vandaag studeren steeds meer vrouwen af dan mannen, worden 'zachte talenten' meer gewaardeerd dan hard fysiek labeur en zijn vrouwen niet langer afhankelijk van het huwelijk met een man om zichzelf financieel veilig te stellen of hun kinderwens te vervullen.

Ook schrijver Richard V. Reeves toont in zijn boek *Of Boys and Men. Why the Modern Male Is Struggling* (2022) hoe mannen worstelen met hun verlies aan maatschappelijke status. Zij vluchten vaker in drugs en alcohol, plegen vaker zelfmoord, gaan eerder dood, zijn eenzamer, vaker dakloos, plegen meer criminele feiten en belanden vaker in de gevangenis. En zo kunnen we nog wel even doorgaan.

De tegenbeweging, geleid door schimmige figuren als Jordan Peterson, Andrew Tate en Dries Van Langenhove, liet natuurlijk niet lang op zich wachten. Vanuit de virtuele 'Manosphere' bezweren ze hun angst voor irrelevantie met antifeministische en extreemrechtse denkbeelden en maken ze van mannelijkheid de inzet van een heuse cultuuroorlog. Deze eersteklas mansplainers 'ijveren voor een terugkeer naar echte mannelijkheid: een karikatuur van discipline, spierkracht en seksuele potentie, vermengd met onversneden misogynie recht uit de incel-fora', schreven Florian Deroo en Seppe Decubber in een opinie voor *De Standaard*. De vele *dark feminine*-goeroes die nu opgang maken op TikTok appropriëren die hypercompetitieve machocultuur vanuit vrouwelijk oogpunt. In onlinevideo's leren ze vrouwen op een agressieve manier om egoïstisch te zijn, nooit arme mannen te daten en zichzelf een weg naar boven te neuken.

Het is natuurlijk maar de vraag of mannelijkheid vandaag echt zo in crisis is. De verwevenheid van het patriarchaat met onze politieke systemen lijkt sterker dan ooit — het volstaat om te kijken naar hoe erg het wereldwijd gesteld is met de rechten van vrouwen en trans personen. In de Verenigde Staten is abortus vandaag al in 21 staten volledig verboden of minstens ernstig ingeperkt sinds het hooggerechtshof in 2022 het historische Roe v. Wade-arrest terugdraaide. In Iran werd de Woman Life Freedom-beweging hardhandig neergeslagen en wachten nog steeds veel jongeren in de gevangenis op hun proces. In eigen land trekt Vlaams Belang begin juni naar de verkiezingen met een wetsvoorstel om hormoonbehandelingen bij minderjarigen aan banden te leggen.

Ook in onze culturele beeldvorming heeft de Man het nog steeds overwegend voor het zeggen. Vraag maar aan de marketeers van Calvin Klein. Voor hun nieuwste reclamecampagne wisten ze Jeremy Allen White te strikken. De *thirst trap* van 'Carmy' uit *The Bear*, die met zijn afgetrainde sixpack staat te strippen op een New Yorks dakterras, liet het internet bijna ontploffen van geilheid — en terecht! Maar toen zangeres FKA twigs in een even weinig verhullende outfit op een billboard verscheen, werd ze door de Britse reclamewaakhond prompt gecensureerd omdat de afbeelding overdreven geseksualiseerd zou zijn en de advertentie vrouwen tot een object reduceerde.

Hoe zit het, in het licht van deze maatschappelijke veranderingen, met de manbeelden op onze podia? 'De oude modellen van mannelijkheid voelen onbereikbaar aan of zijn sociaal onaanvaardbaar, en nieuwe modellen moeten zich nog vormen', schreef Emba in haar column. Kan het theater daar een rol in spelen? In deze *Etcetera* duiken we diep in de mannelijke leefwereld en de constructie van mannelijkheid — al spreken we naar analogie met het bekende boek van socioloog Raewyn Connell liever over *masculinities*: een scala aan 'mannelikheden'.

Seppe Decubber kijkt naar de evolutie van de mannelijke superheld in Hollywoodblockbusters en theatervoorstellingen. Ilse Ghekiere legt het impliciete narratief van

seksueel geweld bloot achter het heteroseksuele duet dat al te lang vanzelfsprekend was in ballet en hedendaagse dans. Jasper Van Loy gaat op zijn beurt na hoe het mannenbastion van stand-upcomedy verbrijzelt door de opmars van vrouwelijke, queer en jonge stemmen.

Verschillende auteurs gaan in dit nummer ook op zoek naar een meer kwetsbare invulling van mannelijkheid. Daan Borloo ziet hoe film- en theatermakers de clichés rond vriendschap tussen mannen uitdagen. In een ontroerende tekst beschrijft Willem de Wolf hoe hij als kind leerde dat je als man vooral hermetisch, sterk, onbewogen en zwijgend moest zijn en hoe hij pas rond zijn zestigste ontdekte dat zijn lichaam ook iets te vertellen heeft.

Zoals wel vaker zijn het queer denkers en kunstenaars die een uitweg zoeken uit al te statische opvattingen en taboes over mannelijkheid. Lars Brinkman toont hoe queer theatermakers als Dries Verhoeven, Dan Daw en Gilles Polet & Arno Ferrera experimenteren met niet-normatieve vormen van mannelijke seksualiteit, en hoe dat bevrijdend kan zijn voor alle personen die zich als mannelijk identificeren. Filosoof Maïté de Haan dompelt ons onder in de wonderde wereld van dragkings en analyseert hoe zij de dominante opvatting van mannelijkheid als iets natuurlijk en niet-performatiefs uitdagen. Afsluiten doen we met een prachtig persoonlijk essay van Toni Heemer over de performance van gender, geschreven onder testosteron. Waar de titel — ‘een pleidooi voor de afschaffing van mannelijkheid’ — voor sommige lezers misschien bedreigend zal klinken, nodigen we je uit om het echte revolutionaire potentieel van zijn woorden te ontdekken. Welke oneindige vrijheid lonkt er voor ons allen als we de wereld niet langer zouden opdelen in M en V?

De redactie
Natalie, Simon en Charlotte

LEES GRATIS AL ONZE ARTIKELS ONLINE

Surf naar onze website voor
opinies, columns en recensies.

En vind er al onze edities!
Schrijf je zeker ook in op onze
nieuwsbrief, en ontvang onze
nieuwste teksten in je mailbox.

WWW.E-TCETERA.BE

[WWW](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [E-TCETERA](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [BE](http://WWW.E-TCETERA.BE) / [ABONNEREN](http://WWW.E-TCETERA.BE)

[WWW](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [E-TCETERA](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [BE](http://WWW.E-TCETERA.BE) / [ABONNEREN](http://WWW.E-TCETERA.BE)

[WWW](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [E-TCETERA](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [BE](http://WWW.E-TCETERA.BE) / [ABONNEREN](http://WWW.E-TCETERA.BE)

NEEM EEN ABONNEMENT EN STEUN ONS

Ontvang ons drukwerk in je
brievenbus: je steunt ons én krijgt
een aantal van onze nieuwste
artikels exclusief op papier.
Of geef de podiumkunstkritiek
een extra duwtje in de rug en
word supporter.

ETCETERA

is een platform voor podiumkritiek. Ons
gratis magazine verschijnt halverwege
september, december, maart en begin juni.

DE HOOFDREDACTIE

Simon Baetens en Charlotte De Somviele
redactie@e-tcetera.be

DE REDACTIERAAD

Jonas Baeke, Joachim Ben Yakoub,
Evelyne Coussens, Shamisa Debroey,
Willem de Wolf, Wouter Hillaert, Ciska
Hoet, Liv Laveyne, Frederik Le Roy, Anna
Franziska Jäger, Joachim Robbrecht, Klaas
Tindemans, Tessa Vannieuwenhuyze &
Lena Vercauteren

EINDREDACTIE

www.controltaaldelete.be

ADMINISTRATIE en ADVERTENTIES

Natalie Gielen
natalie.gielen@e-tcetera.be

VORMGEVING

Ward Heirwegh

VERANTWOORDELIJKE

UITGEVER

Kathleen Treier,
Van Notenstraat 86,
2100 Deurne

ABONNEREN

Ontvang *Etcetera* bij je thuis voor maar
€34 per jaar (EU €40). Supporters
krijgen voor €120 twee jaar lang alle
nummers thuisbezorgd. Ambassadeurs
krijgen voor €240 (EU €300) een jaar
lang 40 exemplaren van elk nummer om te
verdelen onder studenten of publiek, een
gratis advertentie en worden vermeld in
het colofon en op de site. Alle info op
www.e-tcetera.be of via klantenservice@abonnementenland.be (opgelet: nieuw
mailadres!)


AMBASSADEURS

Universiteit Antwerpen, KASK &
Conservatorium / School of Arts Gent,
Universiteit Gent, GRIP, hetpaleis, Het
TheaterFestival, Kunstenfestivaldesarts,
Westrand, cultuurcentrum Dilbeek,
RITCS, Schouwburg Kortrijk, KU Leuven,
Marthathentatief, Kunstencentrum
BUDA, Corso, Open Doek, De Hoe, theater
arsenaal, De Veerman

PARTICIPANTEN

CAMPO, De Grote Post, Monty, DE SINGEL,
Kaattheater, VIERNULVIER, KVS, NTGent,
Rosas, STUK, Theater Malpertuis, Toneelhuis

DRUK

Daddy Kate, Brussel. Etcetera wordt
gedrukt op ecologisch geproduceerd
papier met FSC-label. 

CONTACT

Theaterpublicaties vzw
Sainctelettesquare 19,
1000 Brussel

redactie@e-tcetera.be

www.e-tcetera.be

www.facebook.com/etceteramag

www.instagram.com/etcetera_mag/

COPYRIGHT

De redactie heeft alle rechthebbenden
gecontacteerd om toelating te krijgen voor
het gebruikte materiaal. Mocht je menen
recht te hebben op materiaal dat in dit
nummer is gepubliceerd, kan je mailen
naar redactie@e-tcetera.be.

Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt
zonder voorafgaand akkoord van de uitgever.

ISSN 0774-2738

Met steun van de Vlaamse Overheid



Opgericht in 1982 door Hugo
De Greef en Johan Wambacq.

COVERBEELD

Cuir, Arno Ferrera & Gilles Polet
© Valérie Frossard

p. 6 AAN DE RAND VAN EEN MAN

Door Seppe Decubber

Dekolonisering, #metoo en het ecofeministisch bewustzijn toonden hoe gemaakt en beladen het thema mannelijkheid anno 2024 is. Toch verschijnen op het witte doek nog vele mannelijke helden. Welke denkbeelden over man-zijn dragen zij uit? En leven er op onze podia soortgelijke ideeën?

p. 18 THE HETEROSEXUAL DUET R.I.P.

Door Ilse Ghekiere

In Western dance practices, the binary male-female duet was always taken for granted. But what exactly is embedded in its narrative? And how does it relate to the explosion of #MeToo in the dance world? In this essay, Ilse Ghekiere analyses gender roles in several 'iconic' duets.

p. 28 F*CKING MEN—QUEERING MANNELIJKE SEKSUALITEIT

Door Lars Brinkman

Van (seksuele) onderdanigheid over speels-ruwe vormen van tederheid tot een chemseksfeest: steeds meer mannen gaan op het podium aan de slag met niet-normatieve vormen van mannelijke seksualiteit. Toch botsen ze nog vaak op de grenzen van wat hun publiek betamelijk vindt.

p. 38 CARING IS SHARING

Door Daan Borloo

Mannelijke vriendschappen hebben het moeilijk — in de Angelsaksische wereld spreekt men zelfs over een 'friendship recession'. De problematiek wordt

veelvuldig aangesneden in lifestyle-magazines, maar ook Vlaamse theatermakers geven steeds vaker gestalte aan mannavrienschappen. Kunnen ze de clichés overstijgen?

p. 46 HET VERZET TEGEN STILLE MANNELIJKHEID

Door Willem de Wolf

p.54 HOE COMEDIANS NAAR NIEUWE PERSPECTIEVEN OP MANNELIJKHEID ZOEKEN

Door Jasper Van Loy

Het mannenbastion dat stand-upcomedy lang was verbrokkelt door de opmars van vrouwelijke, queer en jonge stemmen. Zij vragen zich af: móét dit genre masculien zijn, of kan het ook anders? Voor de mannen als Ricky Gervais en Dave Chappelle, die de afgelopen decennia de dienst uitmaakten aan de microfoon, is dat aanpassen — of niet.

p. 62 CAMP, KINGING EN DE TOEKOMST VAN DRAG

Door Maïté de Haan

Wat leren masculiene performances ons over lichamelijkheid en gender? Waarom is Justin Bieber populair bij dragkings en kiezen dragqueens ervoor om niet meer te *tucken*? En gaat de binaire benadering ook in de dragscene op de schop? Een kijk in de fascinerende wereld van de dragkings.

p. 70 IN DE ZEE BEN IK NIET TRANS

Door Toni Heemer

Een pleidooi voor de afschaffing van mannelijkheid

Aan de rand van een man

Wat vang je anno 2024 aan met het thema mannelijkheid in de kunsten? Welke vormen neemt zij—man·ne·lijk·heid (de; v)—aan? Dekolonisering, #metoo en het ecofeministisch bewustzijn toonden hoe gemaakt en beladen ze is. Toch verschijnen op het witte doek nog vele mannelijke helden. Seppe Decubber onderzoekt welke denkbeelden over man-zijn zij uitdragen. En vraagt zich af of op onze podia soortgelijke ideeën leven.



Everyone has to give up what they never had
— *yet the form of giving it up is nonetheless essential.* (...)
to transform what we never had into something lost.
Alenka Zupančič

In het voorjaar van 2024 vierde Hollywood een zeldzaam succes. Twee van de meest winstgevende films, *Wonka* (2023) en *Dune: Part 2* (2024), speelden simultaan in de zalen, én hadden dezelfde acteur in de hoofdrol: Timothée Chalamet. Dat was geleden van 1978, met John Travolta in *Saturday Night Fever* (1977) and *Grease* (1978). In vergelijking met Travolta's films, en de energieke verleiders die hij erin vertolkt, valt het op hoe *Wonka* en *Dune: Part 2* worstelen met de invulling van hun mannelijke protagonist.

TIMIDE EN CHAUVINISTISCH

In *Dune: Part 2* infiltreert Paul Atreides (Chalamet) een woestijnvolk, in de hoop het van zijn onderdrukker te bevrijden en zijn eigen bloedlijn een economisch sterkere positie te geven. De film weet zich geen raad met een witte messias. Paul hult zich twee uur lang in een vage verscheurdheid. Ook terwijl hij de woestijnvolkeren met enkele kreten voor zich wint en ze een bloederige coup injaagt, verbijt hij zijn wroeging. Of is het rancune? Of ongeduld? Wanneer hij aan het einde een open nucleaire oorlog verklaart, doet hij dat met zijn vertrouwde, verblijvende tristesse—een onuitsproken ongemak dat nooit tot inzicht of transformatie leidt.

“Is ‘mannelijkheid’ nog mannelijk wanneer ze niet
verstart in steriliteit, dissociatie of nostalgie?
Is het overbodig, of is het cruciaal om
haar nog ‘mannelijkheid’ te noemen?”

De perstour van de film bewaarde een gelijkaardig zwijgen. Ondanks de dagelijkse berichten over de genocide in Palestina en de fronten in Oekraïne, of het aanhoudende geweld in Congo, werd met geen woord gerept over parallelen met de wereld van vandaag. Alsof een film over een despotische verlosser, over de historische schulden tussen arm en rijk en over de exploitatie van grondstoffen ten koste van ecosystemen en culturen in geen geval aan onze actualiteit raakt. En de vraag hoe mannelijkheid eruitziet zonder patriarchale privileges louter aliens aanbelangt.

Wonka wil daarentegen duidelijk een niet-toxische mannelijke held opvoeren, een knaap vol ambitie, hoop en fantasie, omringd door een inclusieve(re) cast. Toch maakt Wonka (Chalamet) zijn ambities waar met uitbuiting en grootheidswaanzin. Om uit te groeien tot een tovenaars-verkoper, een Elon Musk van de chocoladewereld, schuwt hij de slavernij niet. Nadat hij de grondstoffen op het eiland van de Oompa Loompa steelt, werft hij er één aan als levenslange gratis werkkraft in zijn fabriek. In Roald Dahls originele boek, en de eerdere verfilmingen ervan, is Wonka vervreemd van een traditionele structuur als het gezin of de school. Voor deze Wonka is een gezin het hoogste goed. Hij zet alles in zijn werk om een biologische familie die lang geleden versplinterd raakte, te herenigen.



Zelf is Wonka herenigd met zijn overleden moeder— zijn grootste droom. In het maken van chocolade staat zijn vrome mama voor eeuwig aan zijn zij.

EEN PASSIEVE MESSIAS

Dat Wonka een droom heeft en zich niet willoos laat meeslepen door een queeste, onderscheidt hem van het merendeel van de mannelijke helden die Hollywood recent opvoerde. In een maatschappij die ten dele af wil van mannelijkheid, en ten dele voor een terugkeer ervan pleit, opgeschud door (post-)#metoo en (post)koloniale debatten, kwamen de filmstudio's met mannen op de proppen die enerzijds tegemoetkwamen aan gendergerelateerde kritiek, en anderzijds vertrouwd oogden — een soort nieuwe mannen, op oude leest geschoeid. Het resulteerde vaak in lege omhulsels: masculiene lichamen zonder verlangens. In *No Time to Die* (2021) oogde Daniel Craig in de rol van ultra-alfaman James Bond uitgebluster dan in *Spectre* (2015). De stijlvolle charmeur is in een eenzaam veranderd. Net als Indiana Jones in *The Dial of Destiny* (2023) en Pete Mitchell in *Top Gun: Maverick* (2022) heeft Bond alleen oog voor zijn traumatische verleden.

Ook jonge(re) mannelijke personages speelden futloze hoofdrollen. Net als Paul uit *Dune* ondergaat Gawain in *The Green Knight* (2021) zijn epische lot. Ken uit Greta Gerwigs *Barbie* (2023) mocht dan levendiger ogen — een machopop die van fitness, cowboys, bier, *spray tans* en musical houdt —, ook hij ontpopte zich tot een toonbeeld van uitgeleefdheid, een beachboy die zich in zijn eigen overbodigheid opsluit.

VAN IMPOTENT NAAR STERIEL

Paul blinkt op nog een andere manier uit in spookachtigheid. Hoewel hij vastzit op een woestijnplaneet kun je je niet voorstellen dat hij begint te zweten, vuil of groezelig wordt. Dat valt des te meer op omdat *Dune* er alles aan doet om de woestijn levensecht te doen aanvoelen: de hittegolven zinderen, het zand knarst in de soundscapes. Het maakt van Paul een held zoals ze al jaren de films van Christopher Nolan bevolken: een die zich geheel aan zijn omgeving onttrekt. In *Tenet* (2020) heeft de hoofdrolspeler geen naam. 'The Protagonist' is een CIA-agent die geen verleden of verlangens heeft, die vastzit in een voorbestemde tijdreis langs knokpartijen, crashes en oorlogsfronten. In *Oppenheimer* (2023) vond Nolan dan weer een man die medeverantwoordelijk is voor honderdduizenden doden maar zich geen één keer schuldig maakt aan een brute of bloedige uitpatting. Ook tijdens de mechanische seksscènes blijft het genie afwezig.

Het ontbreekt Paul Atrides, Nolans mannen en de andere helden niet slechts tijdelijk aan lusten of transgressies, stelt auteur RS Benedict in een essay uit 2021, *Everyone Is Beautiful and No One is Horny. 'And speaking of Christopher Nolan's inexplicably sexless oeuvre',* vraagt ze zich af, *'did anyone else think it odd how 'Inception' enters the deepest level of a rich man's subconscious and finds not a psychosexual Oedipal nightmare of staggering depravity, but... a ski patrol?'* Benedict ziet sinds 2000 meer steriele mannen op het witte doek. *'Even when they have sex, no one is horny. No one is attracted to anyone else. No one flirts. No one looks at each other. There is no excess. There is no mess.'* Benedict haalt maar enkele films aan, maar haar analyse geldt voor alle bovengenoemde titels. *'Modern action and superhero movies fetishize the body, even as they desexualize it.'*

EEN MANNELIJKE NEUTRALISERINGMACHINE

Ligt deze tendens ten dele aan de grondslag van Chalamets succes? Terwijl fysieke transformatie en inleving in Hollywood al decennialang als het summum van vakmanschap gelden, maakt hij carrière door zo min mogelijk te transformeren.¹ Zijn personages verliezen zich niet in een ander, hij verliest zich niet in zijn rol. Alsof Chalamet niet als acteur, maar als neutraliseringmachine fungeert en hij de koloniale messias in *Dune*, of de even koloniale koopman in *Wonka*, niet met verbeelding en metamorfose tot leven wekt, maar ze met zijn amper veranderende verschijning zo onschadelijk mogelijk maakt.

Evengoed mildert hij de verslaafde hangjongere in *Don't Look Up* (2021)—deze outsider ontpopt zich tot biddende schoonzoon—en schroeft hij de homoseksuele, koortsige romance in *Call Me By Your Name* (2017) terug tot familievriendelijk gestoei en vrijpartijen buiten beeld. Ook de verslaafde puber in *Beautiful Boy* (2018) voegt zich clean en kalm terug bij zijn gezin.

Deze neutralisatieoperaties zijn niet het werk van Chalamet alleen. Ook het scenario en de regie sturen erop aan. En de studio's, die zich vastklampen aan elk kassucces. Toch denk ik er dat er meer speelt dan frêle looks en winstbejag—dat we niet zomaar een van de grootste sterren van onze tijd tot een embleem van een uitgeholde, oude mannelijkheid hebben gemaakt.

HET DROGE EN HET VOCHTIGE

Volgens Benedict werd de evolutie naar steriele filmhelden voorspeld door *Starship Troopers* (1997) van Paul Verhoeven. In Verhoevens sciencefictionfilm volgt het publiek een fascistische wereldmacht uit 2197. Het fascisme uit 2197 is echter divers en inclusief. 'On the surface', schrijft Benedict, 'it is idyllic: racial harmony, gender equality, unity behind a common goal—and firm, perky asses and tits ... A room full of beautiful, bare bodies, and everyone is only horny for war.'

Benedict diept de gelijkenissen tussen de hedendaagse en de nazistische beeldvoering niet uit. Toch speelden een verstarde, onveranderlijke mannelijkheid, het opschonen van eros en het vieren van een lichaam dat zich aan de omgeving onttrekt in de jaren 1930 een even grote rol als nu. Daarop stuurt *Het droge en het vochtige* (2009) van Jonathan Littell (de auteur van *De welwillenden*) aan—een studie die op veel manieren aan Benedicts analyse raakt, maar een abstracte invulling aan mannelijkheid geeft.² In zijn onderzoek behandelt Littell de autobiografie/het oorlogsverslag van Léon Degrelle. Degrelle was een Waalse populist, vrijwilliger bij de Wehrmacht en de Waffen-SS. Uit diens zelfbewieroking, diens gelogen frontberichten en mijmeringen over het Avondland tekent Littell uit hoe Degrelle, en bij uitbreiding elk fascistisch subject, één constructie gebruikt om het eigen lichaam, mannelijkheid, de fascistische utopie en de vijand vorm te geven: een tegenstelling tussen het droge en het vochtige. Met in het verlengde daarvan de tegenstellingen tussen onbuigzaam en vormeloos, hard en week, roerloos en krioelend.

Een man neemt in dit schema de vorm aan van een uitwendig ik, een huls. Een die permanent verdedigd moet worden tegen alles wat kan binnendringen, alles wat los kan raken, alles wat kan gaan vloeien of uitbarsten. Of het nu de rottende lijken van een vijandig



Wonka © Jaap Buitendijk

leger zijn, het communisme als ‘rode vloedgolf’, de erotiek die grenzen en onderscheiden vervaagt, of de ingewanden die het innerlijk tot een dreiging maken. De taak van een man is om zijn huls — het eigen lichaam, de troepen, de natie — onophoudelijk opnieuw te enceneren. Om het droge van het vochtige te scheiden, en fysieke bindingen en ontbindingen rigoureuus uit de weg te gaan.

“Mannelijkheid is geen zaak van instincten, kracht of gevoelloosheid. Ze is een gecultiveerde levenswijze, een poging te leven in een lichaam dat vrij van vochten is, vrij van vermenging.”

ZUIVER, HARD EN MACHTIG

Het is opvallend hoezeer die tegenstellingen in Chalamets films terugkeren. De *Dune*-reeks barst van de esthetische verwijzingen naar het nazisme. Net als bij *Starship Troopers* is die esthetiek niet vrijblijvend, maar een uiting van onderliggende en samenhangende denkbeelden. De voornaamste vijand van Paul Atreides is een zwaarlijvige, in olie badende, onverzadigbare baron aan wie de held alleen kan ontkomen door de kurkdroge woestijn in te vluchten. Daar overleeft Paul omdat hij op miraculeuze wijze weet hoe hij een pak moet dragen dat elke druppel zweet en urine recupereert. Een pak dat elke circulatie van vocht tussen binnen en buiten stopt. In de woestijn zijn, naast de hitte, de zandwormen de grootste bedreiging. Door deze krioelende, immense insecten te temmen, kan Paul zijn krijgers naar de overwinning leiden — een zwijgzaam, hard, *clan-based* volk als antipode voor de decadentie van de baron. *Dune* laat ook geen twijfel bestaan over welke fysieke indringing een messias verdraagt. Zijn inwijding bestaat uit een test waarbij één prik van een giftige, betoverde naald dodelijk is.

Ook in *Wonka* heeft/is de vijand een ongetraind lichaam. Het Chocolate Cartel bestaat uit drie slungelige of plumpe dandy's. Aanvankelijk sluiten hun handlangers Wonka op in een vochtige kelder om er jarenlang wasgoed te soppen. Wanneer Wonka ontsnapt, dwingt het Cartel een agent om hem in een fontein te verdrinken. Dat proberen ze vervolgens zelf door Wonka in een ontploffende boot de zee op te sturen. Omdat ook dat mislukt, verzwelgen ze hem in kokende chocolade. Uiteraard blijft Wonka ongedeerd. Toch wapent hij zich uiteindelijk tegen het vochtige. Wanneer hij zijn fabriek uit de grond laat oprijzen, bestaat die voornamelijk uit stevig dichtgeschroefde afvoerbuizen.

In populaire films zweemt een soortgelijk beeld van mannelijkheid als in het fascistisch gedachtegoed. Mannelijkheid is geen zaak van instincten, kracht of gevoelloosheid. Ze is een gecultiveerde levenswijze, een poging te leven in een lichaam dat vrij van vochten is, vrij van vermenging. Het scenario is steeds hetzelfde. De strijd tussen nat en droog scheidt het goede van het kwade, en schept de ruimte voor mannelijkheid om haar ondoordringbaarheid te bewijzen. Deze ondoordringbaarheid bepaalt niet alleen het fysieke voorkomen van een man, dat op de een of andere manier altijd en absoluut omrand moet zijn. Ze geeft ook aan welke macht een man heeft. Eigenlijk verknoopt mannelijkheid zich met



Donkey, Nathan Ooms © Leontien Allemeersch

het beeld van een ondoordringbaar, zuiver lichaam en met een onaantastbare machtspositie. Een krampachtige en dodelijke poging om niet van deze wereld te zijn en er toch zeggenschap over hebben.

HARTSTOCHTELIJKE POPPEN

Spookt deze mannelijkheid ook in de podiumkunsten? Zet de lichamelijke aanwezigheid van publiek en performers aan tot minder, of tot andere vormen van ondoordringbaarheid—en dus tot andere vormen van mannelijkheid? Het valt op dat op onze podia lang niet zoveel mannelijke helden in een episch avontuur terug te vinden zijn als in de bioscoop. Een van de weinige makers die mannen groots opgezette missies laat beleven, is Jonas Baeke. Zowel *Pinokkio* (2022, in samenwerking met Jef Hellemans) als *Mr Beam* (2023, in samenwerking met Lucas van der Vegt) gaat over een man die een missie onderneemt in de hoop een echt leven te leiden—een missie die de held als antiheld ontmaskert. Beide voorstellingen zijn doortrokken van de tegenstelling tussen vochtig en droog. In *Pinokkio*, een virtual-reality-sprookje, slokt de Walrus iedereen op. *Mr Beam*, die vastzit in een bureaucratisch labirint, raakt verzvolgen in een bureaucratische kolking die eigen is aan onze *fluid society*. Telkens is niet de held ondoordringbaar, maar de buitenwereld. In dat opzicht zijn Baekes protagonisten het tegendeel van de helden uit Hollywood: mannen zonder huls. Ze zijn ook onderhevig aan het vochtige en het vormeloze, maar nog meer aan hun onwereldse hunkering naar echtheid.

Een soortgelijk lichaam duikt ook op in *Donkey* (2023) van Nathan Ooms (in cocreatie met Anna Franziska Jäger), een portret van een subject dat verward heen en weer stuijtert tussen

stress en dissociatie, verstrikt in onbeslistheid'. Dat lichaam is slap, het valt steeds weer neer, maakt onaffe gebaren en worstelt met simpele taken als het aandoen van een broek. Ooms beweegt alsof hij van buitenaf wordt gestuurd, en door een ander buitenaf wordt verstoord.

“Timothée Chalamets personages verliezen zich niet in een ander, hij verliest zich niet in zijn rol. Alsof hij niet als acteur, maar als neutraliseringmachine fungeert.”

Tussendoor verfrist hij zijn gezicht met een waterverstuiver, opnieuw en opnieuw. Wat maken de lichamen die Baeke en Ooms opvoeren, volledig ingekapseld door uitwendige systemen, duidelijk? Voor ‘Het Systeem’ waarin Beam vastzit, het enige wat zijn aanwezigheid op de scène betekenis geeft, bestaat Beam slechts in zoverre hij door dat systeem geprogrammeerd wordt. Verbeelden de makers hun strijd met/om hun prille en preciaire positie in het werkveld — de hoop geprogrammeerd te worden? Verdween mannelijkheid als embleem voor ‘productiviteit’ of ‘potentie’ en nam erkend kunstenaarschap haar plaats in? En biedt kunstenaarschap houvast, of is ook dat een schijnzekerheid in een wereld die dreigt geheel te vervloeien? Gedissocieerd verliezen de lichamen op scène zich in *mess* en *excess*. Ze zijn permeabel. De macht die dit betekenisvol kan maken, als ze al bestaat, bevindt zich buiten — ondoordringbaar en onvoorspelbaar.

ER MOET EEN LEK ZIJN

Uit een onvindbaar lek ‘spuit met een knal water de scène op’. HIJ en ZIJ, vast in een liefdesrelatie en in aanslepende verbouwingen, voeren een gesprek over wie ze zijn voor elkaar, door elkaar — met en zonder elkaar.

HIJ *Geef toe dat het u goed uitkomt,
die rolverdeling.
Dat gij van mij de man maakt ...*

...

ZIJ *Mocht gij maar half de man zij die gij zegt te zijn,
dan zoudt ge het lef hebben om hier weg te gaan.*

HIJ *Als ge wilt doe ik nu de deur open.*

ZIJ *Welke deur?*

In *Vechtstuk* (2021), de laatste voorstelling van Hof van Eede voor ze samen met compagnie de KOE ‘vervelde’ tot DE HOE, zoeken HIJ en ZIJ (Greg Timmermans en Ans Van den Eede) naar wat het was dat hun leven en hun liefde echt maakte. ‘Uw zachtheid is niet te harden’, verwijt ze hem.

In *Vechtstuk* lijken de protagonisten wel herinneringen te hebben aan een huls van mannelijkheid, of ernaar te verlangen. ‘Kunnen we niet gewoon terug ‘hij’ en ‘zij’ zijn, zoals vroeger’, vraagt ze. ‘Als we het elk op ons domein oplossen, is het ook in het algemeen

opgelost’, stelt hij voor. Alleen wijst de voorstelling uit dat er voor deze HIJ en ZIJ niet zoiets bestaat als ‘ons domein’. Er is geen hardheid waar ze niet allebei mee te maken hebben, geen vloeibaarheid — geen verveling, geen verbinding, geen opwinding — en er is zeker niet zoiets als ‘zuiverheid’.

Vechtstuk gaat niet alleen over HIJ en ZIJ, maar onderzoekt ook hoe een maatschappij uit meningsverschillen raakt. ‘Hoe weer op verhaal en tot gesprek komen? Hoe raap je de scherven bijeen zonder je te snijden?’ Het is een vraag die Hof van Eede noopt tot een doorlichting van mannelijkheid, een waarin Littells tweedeling echoot. Maar de hang naar versmelting en vervelling waarvan de dialoog doortrokken is, leidt de voorstelling voorbij de tweedeling van vochtig en droog. Voorbij de veronderstelling, ook, dat er een heldere tweedeling tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid bestaat. HIJ en ZIJ zien onder ogen dat er nooit zo’n afbakening is geweest, dat hun verleden geen huls biedt, en zetten de helderheid die ze nooit hebben gehad om in een houvast die ze verloren. Een houvast die de vorm van toneel aanneemt. Uitgeput maar gelouterd gaan ze in bad. ‘Daarom ging ik samen met u in bad’, zegt hij, ‘om er een koppel van te maken dat samen in bad gaat, gewoon om zich te wassen.’

WATER IN THE MIDDLE

Is ‘mannelijkheid’ nog mannelijk wanneer ze niet verstart in steriliteit, dissociatie of nostalgie? Is het overbodig, of is het cruciaal om haar nog ‘mannelijkheid’ te noemen? Aan het einde van haar essay hoopt RS Benedict dat Robert Pattinson met *Batman* (2022) niet alleen het tijdperk van vitale mannelijkheid inluiddt, maar ook een van een



Mr Beam, Jonas Baeke © Eva Michiels

collectieve, sensuele lichamelijkheid. Pattinsons zelfrelativering, en het feit dat hij in drie van de vier films voorafgaand aan *Batman* expliciete masturbatiescènes had, zou weleens een kentering kunnen inzetten. Was hij het niet die voor de sluimerende, als bromance gecodeerde erotiek in *Tenet* zorgde? Eros! Mess! Excess! Helaas. Pattinsons lamledige Batman wordt gekust door Catwoman zoals hij geleeft wordt door zijn missie. Die missie leidt hem langs kelders vol wellustige en zwaarlijvige maffiosi, en schrijft zich volledig in in de tweedeling van Littell. Aan het eind laat de ongespierde slechterik de stad Gotham overstromen. Gelukkig gidst Batman—honderdmaal beschoten, nooit verzwakt—de machteloze bevolking met een fakkel uit het water.

Oude modellen uithollen is iets helemaal anders dan die modellen anders invullen. Oude modellen blijven uithollen, zoals de filmstudio's doen, lijkt een radeloosheid te verraden om nog iets levendigs aan te vangen met mannelijkheid, en bij uitbreiding met het speelse, vermengende, veranderlijke en veranderende karakter van erotiek en identiteit. In welke toekomst wordt mannelijkheid niet langer door haar ondoordringbaarheid bepaald? Zal mannelijkheid dan nog bestaan? Zullen we haar blijven spelen? *'We start by talking about each other's freedom until we are tentatively pretending it exists'*, klinkt het in *F A G G O T S* (2023), een 'vreemde zoektocht naar minder mannelijkheid' van Tibau Beirnaert en Laurens Aneca. Op scène playbackt en performt Beirnaert een visioen van een seksueel bevrijde en weelderige planeet—tevens een planeet zonder mannen. De bevrijding van mannelijkheid lijkt orgiastisch, tot in een tweede deel van de voorstelling die hypothese op haar eigen ontoereikendheid stuit. Wie of wat bestaat nog, voor en door elkaar, in een wereld waarin alles kan (behalve de afgeschreven mannelijkheid)? Welke modellen bieden nog houvast?

Vechtsruk, Hof van Ede © Michiel Hendryckx



Het roept ook vragen op over de (on)mogelijkheid van deze voorstelling. Kan een expressie vrijheid/genot niet alleen communiceren, maar ook uitdragen, haar publiek ermee besmetten, zonder het aan conventies aan te passen? Of dwingen vrijheid en genot tot een onbegrijpelijke, geheel eigen taal? Hoe ontkom je aan de eenzaamheid? *'While I was looking'*, bekent Beirnaerts persona, *'I found failure. Failure loves company, so they took me to a passageway that leads to another world. A mirror image of the one we left behind.'* En zo houdt de voorstelling ook vast aan de droom van een vreemde en levendige doordringbaarheid.

*There is water somewhere in the middle
A bath,
Two meters long and barely 30 centimeters high*

...

*We wash each other and talk to the past
Beyond the meaning of washing we are not clean or pure*

Sepe Decubber publiceert in onder meer *nY*, *rekto:verso* en *De Standaard*. Als docent is hij verbonden aan Larf! en KASK. Met zijn tekst *Romeo en Juliet* lezen won hij de eerste editie van de schrijfwedstrijd en residentie VLOED. Een eerdere versie van dit essay schreef hij samen met Florian Deroo voor *De Standaard*.

- 1 De uitzondering in Chalamets oeuvre is *Bones and All* (2022), waarin hij kannibaal Lee vertolkt. Lee is de enige rol waarvoor Chalamet transformeerde: hij kleurde zijn haar rood, wat van een kannibaal een mensentype maakt dat gekenmerkt wordt door één attribuut, zoals de smurfen zich onderscheiden met een haarspeld, een spiegel of hamer. Na de hele film lang het verorberen van de ander na te jagen, wordt zijn uitgemergelde lichaam aan het eind met een mes gestoken. De wonde is niet groot, en in elke andere film overkomelijk. Hier smeekt Chalamet, nu het zover is, helemaal opgegeten te worden, *bones and all*. Een allegorie over de liefde, volgens de regisseur. In het licht van het ideaal van een ondoordringbaar lichaam en opgeschoonde eros, kan zijn smeekbede evengoed een (onbewuste) waarschuwing inhouden: wie het zover laat komen, verdwijnt helemaal.
- 2 Littell baseerde zich voor *Het droge en het vochtige* op *Männerphantasien* van socioloog Klaus Theweleit, een omvangrijke analyse van egodocumenten van nazistische mannen. *Männerphantasien* illustreert onder meer hoe fascistische mannelijkheid ook gevoelig kan zijn. En hoe ze soms zelfs met haar gevoeligheid schermt. Theweleit bestudeerde hiervoor emotionele beschrijvingen van paarden—ook in *The Zone of Interest* (2023) zagen we zo'n accuraat, passioneel afscheid tussen een SS-commandant en zijn paard. Voor de zelfverklaarde 'gevoelige' of 'kwetsbare' man is, kortom, een gerespecteerde plaats weggelegd binnen het nazisme.

bekijk ons nieuw seizoen

nieuw seizoen 24-25

www.ntgent.be

NTGent

van **03** / OKT residentenfestival de grote post tot **12** / OKT

KIEM

KIEM is een jaarlijks festival met werk van artiesten die als resident in De Grote Post hebben gewerkt. Twee weekends lang kun je genieten van theater, performance, circus, comedy, concerten, dj-sets, tekstlezingen en nog veel meer.

met de steun van
sabam
for culture

met o.a. **Bosse Provoost & Ezra Veldhuis**
Verona Verbakel & Anemone Valcke
Camille Paycha – Fulco – Elly Van Eeghem

Hendrik Serruyslaan 18a
B400 Oostende
www.degrotepost.be

**DE
GROTE
POST**


The heterosexual duet R.I.P.

In Western dance practices, from ballet to contemporary, the binary male-female duet was always taken for granted. But what exactly is embedded in its narrative? And how does it relate to the explosion of #MeToo in the dance world? In this essay, Ilse Ghekiere analyses gender roles in several 'iconic' duets, before speaking from her own experience as a dancer. But since dance is about moving forward, it is not enough to identify problematic patterns from the past. What could the duet of the future look like?



Duet, Justine Berthillot & Fredert Vernier

A couple of years ago, I came across a blog post by the British dancer and choreographer Eleanor Sikorski called *Rape Culture and the Duet*. It began: ‘We’ve all seen it. The dance duet. One woman and one man.’ It went on to describe the gendered movements in these so-called romantic duets: ‘The man is reaching out to touch her, she is reluctant to enter his embrace. She seems unsure of whether she wants to be there or not. She throws herself away from him and pauses, then she throws herself towards him and pauses again, never really touching him. He is less confused, he wants her. He keeps reaching out to her with his outstretched fingers. He follows and circles.’

Added to Sikorski’s text was a list of seven references ¹ to exemplify her point. I didn’t know any of the performances nor choreographers shown in the online links, except for one, an excerpt from *Black Swan*, the Hollywood psycho-horror movie from 2010 with Natalie Portman as a prima ballerina. I remember watching the excerpt and feeling surprised. Although I had seen the film several years ago, I hadn’t picked up on the blatant sexual harassment and power abuse on display. Or maybe I had, and simply processed it as a hyper cliché of the ballet world, not *my* dance world per se. In the clip that Sikorski shared, we see a rehearsal coming to an end. The choreographer, played by Vincent Cassel, tells

Image 1: ‘Falling backwards’



the other dancers, who are all male, to leave, so he can continue with Portman alone. As they exit, one of the guys says ‘have fun’, to which Cassel quickly replies, ‘hey ho’. Then the private rehearsal starts. Cassel places himself behind Portman, who looks tense and scared. He breathes down her neck, while giving instructions like ‘feel my touch, respond to it,’ grabbing her thighs in a manner both intimate and invasive. When she pushes him away, he launches himself back at her and forcefully kisses her on the mouth. Then he stops for a moment, looks down at her, before kissing her again, commanding her to open her mouth, which she does. Her hand slides to the back of his neck. She is giving in. End of clip.

“In classical ballet, the duet has a deeply gendered history, with the female dancer as an object of desire for our eyes to enjoy.”

The other examples in Sikorski’s list come from YouTube, a random collection of contemporary dance fragments from stage or screen, all different spins on the heterosexual duet as we know it from classical ballet, although endowed with a more explicit, what I would call ‘soft prey-predator edge’. In classical ballet, the duet has a deeply gendered history, with the female dancer as an object of desire for our eyes to enjoy. The male dancer, meanwhile, existing in the shadow of her immaculate beauty, has little more to do than to lift her up and put her on display. Neither female nor male dancers are empowered here. Their subordination functions as a perverse tandem that serves a very particular gaze—a gaze rooted in a history of 19th-century operas operating as brothels, where the audience, mainly wealthy men, came to check out the latest stock, and frankly did not want to be distracted by (or God forbid: attracted to!) any male presence on stage. This is also why, even today, you will never see a strip club with both men and women on the same stage. If your audience is composed mainly of straight men, you don’t want to confuse them with even the slightest whiff of homoeroticism. As many feminist and queer thinkers have pointed out: homophobia keeps the men in check. It’s an essential part of patriarchy.

Looking again at Sikorski’s examples, I would say that many of the duets are stuck in a simulation of a heterosexual romantic narrative. There is no critical layer and consent is unconsciously portrayed as ambiguous and confusing. In some of the examples, the duets are more raw and rough—a choreographic choice probably made with the exact purpose to criticise violence against women by emphasising, even exaggerating, the gender binary through the use of these particular movement qualities. In two of the duets, the female dancers are simply thrown up in the air and pushed around. Even though their movements are controlled and virtuosic, their agency appears to be little more than that of dolls. Such a strategy is of course problematic as critically intended reproduction of ‘more of the same’ does not necessarily produce criticality. These are only fragments; I am not familiar with the choreographers’ work and therefore might be missing out on context. But that is precisely why they intrigue me: these kinds of duets are so deeply coded they don’t need context. If I had seen the softer romantic duets separately from the rougher ones, I might have thought of them as simply ‘passionate’, albeit extremely tacky, dance duets. But seeing them all together, the similarities of choreography (attraction/repulsion, yes/no/yes/no, running away/catching to stillness), patterns of expression (scared/lustful,

confused/determined, wanting/not wanting) and the constant, crystal clear power dynamic of the 'dominant man' and the 'submissive woman' is just baffling. 'This is rape culture,' Sikorski concludes, and finishes her blog with a poem-like text:

'The female body is lifted off the floor, denied its own weight / The female body is limp, a doll / The female body is under attack (grab grab grab) / The female body is not listened to (she said 'no' the first time, idiot) / The female body is more naked / The female body is on display / The female body is made flexible (pulled open) / The female body is a toy / The female body is hairless / The female body is a vessel / The female body is undecided / The female body is available / Over and over again. It's statistics, baby.'

FEMINIST CATALOGUES

The term 'rape culture' was first used by second-wave feminists in the United States in the 1970s and applied to contemporary American culture as a whole. It has often been accused of being an exaggeration, a feminist claim from a bygone era that caused more hysteria and fear of sex (with men) than actually solving the problem of rape. But if rape culture is, among others, about normalising, aestheticising, even eroticising nonconsensual sex in arts and popular culture, Sikorski unquestionably confirms its existence.

The feminist writer and independent scholar Sara Ahmed talks about feminist catalogues as places, online or offline, where sexist evidence is collected to prove that sexist patterns, and therefore sexist structures, exist. Like Sikorski, I have over the years collected sexist promotional pictures from dance performances. They are what I would call obvious examples and function as a perfect study of feminist semiotics and its market logic. Conclusion: sexism attracts audiences. What intrigued me about Sikorski's blog post is

Image 2: 'Women on the ground, dragged or in the way'



that by watching her examples, I could spontaneously add to the list myself. One example that came to mind was my all-time favourite, *What the Body Does Not Remember* (1987) by Ultima Vez/Wim Vandekeybus in which male dancers examine the body of female dancers standing with their legs and arms spread. A fast energetic style of partner work follows: He breathes down her neck, she runs away, he catches her, she bites back, he grabs her breasts, she pulls away and so on. When I was a teenager—before I had ever heard of anything like *gender critical thinking* or *rape culture*—I loved these kinds of duets. I guess because of my uninformed approval of the female role in this heterosexual script, namely the role of the horny-girl-plays-hard-to-get as opposed to just being horny and then being called a slut.

“Did anyone think that talking about sexism and sexual violence would lead to some kind of consensus of how to behave in a world still deeply enmeshed in patriarchy? That we would dance happily ever after?”

A more anaemic and desperate variation of this script is the duet ‘Love’ in the film *Pina* (2011) by Wim Wenders. A female dancer in a long red dress tries to obstruct a male dancer from walking away. She sinks, desperately, to his feet, tries to entangle herself to keep him from leaving, but she falls and fails, again and again. With Pina Bausch, it is actually the female dancer who runs after the male dancer. But the run-after-motif is very different from the pursued women in the previously mentioned duets. The man actually does not run or show confusion, neither does he end up by giving in to the woman. Elegantly dressed in his suit, he simply walks off, safe in his anger.

What does this mental catalogue serve? What kind of proof are we collecting? Are these examples still relevant today? After going through the above-mentioned examples, I would describe the heterosexual duet as a dance between a male and female dancer in which specific gender and sexual roles are an inherent part of the choreographic narrative while also being displayed as clearly binary. Taking into consideration that the duet is rooted in a gendered dance history and recurs as a form in many styles and traditions (think of ballroom, competitive or commercial dance), it is strange that so little has been written about it in the context of contemporary dance.

Perhaps the most interesting observation from watching the above-mentioned heterosexual duets is how much they have in common in terms of movement and choreography, regardless of whether they attempt to express love or (supposedly) criticise sexual violence. This strange overlap or double exposure is probably why they feel so uncomfortable, upsetting even, to watch. In the romantic duet we see sexual violence; in the duets where the sexual violence is shown ‘critically’, we see romance seeping through.

When I started writing this article, I reached out to Sikorski and asked if she would like to reflect on the heterosexual duet and on her post. I also wanted to know why the blog was no longer online. She said the main reason was upkeep but added that her critique had maybe become



'outdated'. She originally posted it in 2018, just a couple of months after #MeToo had begun raging through the world. Like many women, Sikorski had felt deeply angry about sexism in the dance world. Six years down the road, she said she felt somewhat ambiguous about the whole #MeToo movement, including her post. #MeToo has been a messy debate, conflating a culture of women speaking up about sexual harassment with questions concerning punishment. Terms like toxic masculinity, cancel culture and sex negativity, all of which have gained traction since, are not exactly uplifting. But what did we expect? Did anyone think that talking about sexism and sexual violence would lead to some kind of consensus of how to behave in a world still deeply enmeshed in patriarchy? That we would dance happily ever after?

HETEROSEXUAL DEFAULTS

While going through Sikorski's catalogue of heterosexual duets with the #MeToo conversation in mind, I was catapulted back to one of my first dance jobs. It was a choreography about youth and love and involved partner work and qualities similar to the duets described above. The context was an unambiguously danced version of *vanilla sex*; 'the wet dream' of the female heterosexual choreographer, as we dancers jokingly called it. The work travelled for several years (straight romance sold well at the time) with a shifting cast, and I ended up dancing the same duet nearly a hundred times with at least four different partners. This in itself was a quite unique performative experience, as if I was stuck in an endless simulation of heterosexual desire, each time renegotiating weight, contact and intimacy, all while reenacting and staying loyal to the same scenario. I actually really enjoy this type of traditional partner work. Especially how the physicality and physics of each movement is codependent on the movement of the other, not to mention the thrill of being lifted up in the air. That split second of being freed from gravity—I can still feel it in my body when I think of it.



Image 4: 'From behind'

But I am also reminded of a partner with whom things went totally wrong. One evening, sharing a taxi from the venue after the show, he suddenly said he wanted to ‘have fun with me on tour.’ Clearly, we didn’t share the same idea of fun, so I just laughed it off. But he insisted and started touching me. At first I didn’t know how to respond. Because of the professional intimacy we had established in the duet, his sudden affection felt familiar and I was confused. After all, he was not a stranger. But when his hand reached my pants, I knew I didn’t want it. He stopped, but he was angry and berated me, using nasty words. He felt rejected. I was just relieved we were in a taxi and that he had stopped. I was 21 years old and had no idea how to deal with a situation like that.

“He never apologised or mentioned anything about what happened during that taxi ride. Instead, he dealt with it by showing off his dominance during rehearsals.”

The next time we were on stage together, the fictional romance no longer did its job. What bothered me most was actually not what had happened, but the absence of any regret or shame on his part after the fact. He never apologised or mentioned anything about it. Instead, he dealt with it by showing off his dominance during rehearsals. And so, when his pelvis leaned into mine or he would stroke my face with his hands or breathe down my neck, I would feel, running through my whole body, a violence, one which grew more and more intense each time. I began to notice that when he pulled me in as we did the duet, I would slam against his chest harder than I used to. I would jump up just a little too early, so that lifting me up would become heavier and harder. I would give weight where there should be tension, taking gravity on as my new ally. What I could not say, my body did for me.

Eventually, the situation exploded. The story came out and he was fired. The romantic duet, however, resumed, stuck in its endless simulation of heterosexual desire as if nothing had happened. With me, as dancer and a body, something had happened, for better and for worse.

Today, I can only laugh. As I watch, and even think about these heterosexual duets today, I notice how they make me roll my eyes, frown and laugh. They make me want to shout about how *bad* they are, how *cringey*! Maybe that’s why you don’t see so many heterosexual duets on the progressive contemporary dance stages of Europe anymore (or at least not on the ones I visit). What you see instead is an array of gender expressive constellations and sexual relations, breaking the binary bind (not to say that queer narratives are therefore by default always free of sexual violence). Let’s face it: the heterosexual duet is in decline, if it hasn’t already gone. The heterosexual duet R.I.P.

After our conversation, Sikorski sent me a link to the latest video essay by ContraPoints/ Natalie Wynn, an American left-wing YouTuber known for her exploration of politics, gender, ethics, race and philosophy. In this one she talks about the *Twilight* franchise and introduces a concept she calls DHSM, or Default Heterosexual Sado-Masochism. DHSM points towards the division of sexuality into binary roles (masculine/feminine, active/passive, dominant/submissive, predator/prey, etc) and the false presumption

that whatever falls under ‘masculine’ is seen as belonging to the sexuality of men. What prevails in the heterosexual duets is precisely this default binary assumption about the ways in which men and women are expected to love, desire and have sex. A significant part of the #MeToo conversation concerns all the ways in which this default assumption melts into our day-to-day life, allowing certain people to wield power over others without their consent. These duets can be upsetting to watch because the violence they emanate is not only about the potential threat of sexual violence, but also about the inevitable harm that comes with reproducing these definitive and binary scenarios—a scenario harmful for both doer and viewer.

One way of dealing with the heterosexual romantic duet is to try to avoid it, or to throw it out of the contemporary dance canon altogether. Another is to play with these gendered roles by applying reversals, making up new stories of love and desire and introducing gender identities that break the binary completely. But if I truly allow myself to dream about another kind of duet, I want it to go beyond identity, beyond bodies. To a place where there is only sensation, a feeling of being lost. A place of moving where dual roles are in constant flux and where agency and desire arise at unexpected moments before disappearing again. A world of dance so fluid, it starts to leak.

Visual montage: Ilse Ghekiere

Image 1: “Falling backwards”: *Duet* by Justine Berthillot & Frederi Vernier (2017); *Wicked Game* by Travis Wall (2013); *Faun* by Sidi Larbi Cherkaoui (2019); *Mockumentary of a Contemporary Saviour* by Ultima Vez (2017) © Danny Willems; *Unsteady* by Amanda Cathey (2017); *Rossini Cards* by Mauro Bigonzetti (2023).

Image 2: “Women on the ground, dragged or in the way”: *Love* by Pina Bausch in the film *Pina* by Wim Wenders (2011); *La Ronde* by Boris Charmatz (2021); *Greed* by Josh Killacky & Jade Chynoweth (2016); *Wicked Game* by Travis Wall (2013).

Image 3: “Take her”: *Greed* by Josh Killacky & Jade Chynoweth (2016); *SUBJECT TO CHANGE* by Sol León & by Paul Lightfoot created for Nederlands Dans Theater (2003); *Mount Olympus* by Jan Fabre/Troubleyn (2016) © Wonge Bergmann; *Inside Billy’s Violence (Invisible Time #1)* by Needcompany (2020).

Image 4: “From behind”: *What the Body Does not Remember* (Roseland) by Ultima Vez/Wim Vandekeybus (1987); *A Breakup Story* by Talia Favia (2015); *Wicked Game* by Travis Wall (2013), *Infra* by Wayne McGregor/Royal Opera House (2018), *LoveSick: Varla* by James Cousins & Denna Cartamkahoob (2018); *SLIP* by Philip Chbeeb & Renee Kester (2015); *SUBJECT TO CHANGE* by Sol León & by Paul Lightfoot created for Nederlands Dans Theater (2003); *Unsteady* by Amanda Cathey (2017).

Ilse Ghekiere is an artist and art critic who works as a dancer, writer, researcher and lecturer. She is the founder of Engagement Arts, an artists’ movement that tackles sexual harassment, sexism and abuse of power in the Belgian art world. Her artistic work is deeply research based and explores the tensions between sexual liberation and oppression in the arts. Her critical writing has appeared in publications such as *Norsk Shakespeare Tidsskrift*, *Rekto:Verso* and *Etcetera*. Ilse Ghekiere currently lives and works in Oslo (NO).

- 1 *Black Swan* by Darren Aronofsky (2010); *Wicked Game* by Travis Wall (2010); *LoveSick: Varla* by James Cousins & Denna Cartamkahoob (2018); *Duet* by Justine Berthillot & Frederi Vernier (2017); Promotional video by Jasmin Vardimon Company (2008); *SUBJECT TO CHANGE* (2003) by Sol León & by Paul Lightfoot created for Nederlands Dans Theater; *Vertigo 20 in the snow* by Vertigo Dance Company (2013).



ONTDEK ONS NIEUWE DANSSEIZOEN

→ Met werk van o.m. Lisi Estaras, Louise Lecavalier, *fABULEUS*, Ingrid Berger Myhre, Rosas, Femke GyseInck, Lukah Katangila/Ultima Vez, Harald Beharrie, Claire Croizé en Alexander Vantournhout.

→ Met een nieuw festival voor levend danserfgoed, *Body of Work* 20.02-09.03.'25

→ **SEIZOENSPRESENTATIE**

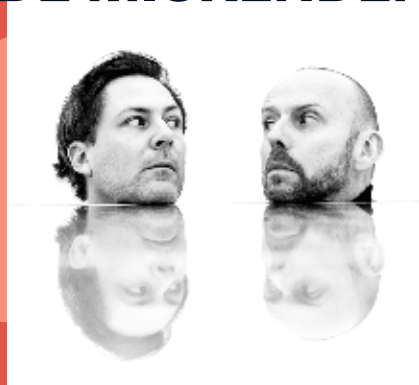
11.06.'24 – 20:00 – gratis



De Standaard

LAZARUS GÜNTHER LESAGE,
GREG TIMMERMANS & STEFAAN VAN BRABANDT

DE MISKENDEN



© Buy Kokken



AUG T/M OKT
'24 '24

theaterarsenaal.be

Almost Summer *feminist* *futures* Festival

14.06 →
22.06.2024

Kortrijk www.buda.be



Dance
Performance
White Garden

KUNSTENCENTRUM
ARTS CENTRE



met de steun van:



F*cking Men — Queering mannelijke seksualiteit

Van (seksuele) onderdanigheid over speels-ruwe vormen van tederheid tot een chemseksfeest: steeds meer mannen gaan op het podium aan de slag met niet-normatieve vormen van mannelijke seksualiteit. Toch botsen ze nog vaak op de grenzen van wat hun publiek betamelijk vindt — een ervaring waar ook Lars Brinkman, als performer én als kijker, mee worstelt. Aan de hand van zijn eigen voorstelling *Nader tot U* en drie performances van (queer) collega's schetst hij een ontwikkeling in het theater die bevrijdend kan werken voor alle mannen.



*'Alstublieft meester,
noem me een hond, een aarsbeest, een nat aarsgat
& neuk mij bruter, mijn ogen verborgen met uw palmen rond mijn schedel
& duik neer in een ruwe harde zwiep door zacht druip-vlees
& bons vijf seconden door om uw zaad-hitte uit te spuiten,
meer & meer, het naar binnen rammend terwijl ik uw naam uitroep, ik houd zo van u,
Alstublieft meester.'*

Deze woorden van dichter Allen Ginsberg sprak ik avond na avond uit, zittend op mijn knieën, direct naar mijn publiek toe, in een van de pikantste scènes uit mijn voorstelling *Nader tot U*. In deze voorstelling deel ik enerzijds belangrijke momenten in de geschiedenis van het ontwaken van mijn seksuele verlangens, anderzijds probeer ik mijn schaamte daarrond in het moment voor het publiek te overwinnen. Elke avond voelde ik minutenlang de zinding van diep ongemak, bij mezelf en het publiek, die het uitspreken van de bovenstaande woorden opwekt. Meiden die giechelig werden, toeschouwers die hun hoofden afkeerden, harten die sneller gingen kloppen.

Schulde het ongemak in het expliciete erotische karakter van Ginsbergs woorden, of in het feit dat ik ze als jongen uitsprak? Elke avond voelde alsof ik iets probeerde wat ik niet publiekelijk of in theaterzalen om me heen zag gebeuren: het neerzetten van een mannelijk personage dat naar seksuele onderdanigheid verlangt. Toeschouwers die me na afloop complimenteerden met mijn 'durf', maar die me ook graag wilden laten weten dat ze wat ze gezien hadden als behoorlijk extreem hadden ervaren, bevestigden mijn gevoel van eenzaamheid. Heel 'apart' en 'bijzonder', maar niet echt een voorstelling voor hén, vonden ze.

Mannelijke seksualiteit heeft lang op slot gezeten. Heel lang. Het traditionele, eendimensionale idee dat een man in zijn seksualiteit een jager is, en dus stoer, assertief, dominant en vastberaden, is te lang de norm geweest in onze maatschappij. Doordat mannen veelvuldig op die manier worden afgebeeld op (sociale) media, krijgen velen van hen over het algemeen het idee dat er geen ruimte mag bestaan voor een zorgende, eerder gevoelige, dienstbare en volgzame kant in hun seksualiteit. Mannen die die kant wel opzoeken, krijgen we nog ontzettend weinig te zien op de (digitale) podia. Gelukkig staan er nu meerdere theatermakers op die allerlei onderbelichte kanten van de mannelijke seksualiteit op de scène plaatsen. Wat opvalt, is dat deze makers allemaal homoseksueel of queer zijn. Is dit een tijdelijke tendens van queer makers die licht willen schijnen op hun onvertelde perspectieven, of is dit het begin van een grotere emancipatiebeweging voor alle mannen?

MEER DAN EEN ALFAMAN

In de circusvoorstelling *Cuir* gebruiken de Brusselse acrobaat-performers Arno Ferrera en Gilles Polet aantrekkings- en trekkracht om fysiek met elkaar te spelen. Ze stoeien, balanceren op elkaar en gooien hun lichamen tegen elkaar aan. Ze dragen leren tuigjes waarmee ze elkaar manipuleren en vastgrijpen, maar waar ze zelf ook houvast aan vinden. Met hun gespierde torso's, het leer en het zweet, doen ze denken aan gladiatoren die elkaar in een arena te lijf te gaan. Maar in plaats van elkaar te bevechten om de ander te overmeesteren, gebruiken ze elkaars kracht om in een emotionele staat van speelse



intimiteit te raken. In een scène waarbij ze elkaar bij de harnassen vastgrijpen om hun heupen hard tegen elkaar aan te rammen, krijgt hun fysieke kracht een ietwat geweldadige, maar ook vooral seksuele lading. Maar het einddoel lijkt hier niet het overwinnen door de ander onder de duim te krijgen, maar juist het bundelen van hun krachten, om zo elkaar aan te vullen en groter dan één lichaam te worden. Om meer dan de som van hun delen te worden.

“Het is verfrissend om twee mannen met het sterke uiterlijk van een traditionele alfaman niet te zien concurreren, maar lijfelijk te zien samenwerken.”

Het is verfrissend om twee mannen met het sterke uiterlijk van een traditionele alfaman niet te zien concurreren, maar lijfelijk te zien samenwerken. Ze laten zien dat lichamelijke kracht geen synoniem hoeft te zijn voor onderdrukking of dominantie, maar dat het evengoed kan worden ingezet om een ander (lijfelijk) te helpen en te ondersteunen. Wat *Cuir* ook laat zien, is dat kracht niet altijd samen hoeft te gaan met hoekigheid. Na een aantal fysiek intensieve scènes staan de performers tegen elkaar aan. Ze knuffelen, hun voorhoofden tegen elkaar. Dat beeld evolueert voort: ze pakken elkaars harnassen vast en besturen elkaars heupen in ronde en sensuele bewegingen. Er ontstaat een dans, waarbij ze op een zachte en precieze manier controle over elkaar lichaam nemen en geven. Zo bevrijden ze zichzelf (en ons als toeschouwer) van de idee dat masculiene mannen met grote spierbundels en leren tuigjes alleen maar dominant, ruw en leidend mogen zijn.

EMPOWERMENT DOOR ONDERDANIGHEID

In *The Dan Daw Show* laat de Britse performancekunstenaar en queer crip activist Dan Daw zich met volledige consent ruim een uur lang domineren door zijn medespeler Christopher Owen. Owen geeft Daw allerlei opdrachten die hij moet uitvoeren, van ‘leg de microfoon neer, kijk je publiek aan en buk je voorover’ tot het bevel om naar Owen toe te kruipen en zijn lichaam als voetensteun te laten dienen. De opdrachten hebben een seksuele lading en zijn fysiek uitdagend, en omdat Daw een fysieke beperking heeft, worden zijn lichamelijke grenzen veel sneller bereikt dan bij een normatief lichaam.

Daws lichaam wordt gefilmd, bespuugd, in het rond geslingerd. Op een bepaald moment staat Owen zelfs met zijn schoenen op Daws borstkas. Daw geniet zichtbaar van ieder moment. ‘Ik wil dat jullie me zo zien’, zegt hij herhaaldelijk tegen zijn publiek. *‘This show is about me wanting to get fucked in a society that is predicated on fucking the disabled, without actually losing my power.’* Door zelf te bepalen wat er met zijn lichaam mag worden gedaan, en daarvoor nadrukkelijk consent te geven, scheidt hij een kader waarbinnen hij het eigenaarschap over zijn lichaam terugneemt. In een maatschappij die niet-normatieve lichamen uit goedbedoelde zorg betuttelt en voorzichtig behandelt, laat Daw zien dat zorg er ook heel anders kan uitzien: het op een veilige manier vervullen van iemands fantasieën en verlangens is ook een vorm van zorg. Door binnen vooraf afgesproken kaders hard, ruig, speels en sexy

te zijn, draagt Owen zorg voor Daw. Die zorg blijft—ondanks de soms ruige uitdagingen—door de hele voorstelling heen voelbaar. Owen daagt Daw uit, maar altijd binnen de grenzen waar Daw zelf zijn akkoord voor heeft gegeven. Wie domineert nu eigenlijk wie?

“Het op een veilige manier vervullen van iemands fantasieën en verlangens—door binnen vooraf afgesproken kaders hard, ruig, speels en sexy te zijn—is ook een vorm van zorg.”

Halverwege de voorstelling laat Daw zichzelf in een latexpak stoppen dat vacuüm wordt gezogen. Dat levert een prachtig beeld op, waarin we de details van zijn lichaam door het latex kunnen bekijken. Als Owen hem vraagt hoe het voelt, omschrijft hij het als ‘een grote knuffel’. Voor iemand die snel wordt geconfronteerd met de beperking van zijn lijf moet het heerlijk zijn om gedragen te worden door een latexpak, waarin hij zijn lichaam volledig kan ontspannen. Het is een prachtig voorbeeld van hoe seksuele verlangens zichzelf kunnen overstijgen en een veel groter thema aankaarten: je veilig en geliefd voelen.

Als Daw na alle opdrachten uitgeput én (seksueel) opgeladen in Owens armen ligt, roept hij: *‘Fuck me!’* Hij vertelt dat hij door dit rollenspel alle aspecten en beperkingen van zijn lichaam kan omarmen. Hij kan vragen waar hij behoefte aan heeft, is niemand tot last, en voelt zich sexy. Op zijn rug heeft Daw een Oni, een Japanse demon, getatoeëerd—hij ziet die als zijn schild tegen de buitenwereld. In het eindbeeld staat een trotse Daw voor het publiek als deze vleesgeworden demon, met gigantische stekels die uit zijn schouders groeien. Een krachtig beeld van empowerment. Door zijn seksualiteit te onderzoeken en de ruimte te geven, is hij sterker, meer ontspannen en vrijer in zijn eigen lijf.

REFLEXMATIGE REACTIE OP CONFRONTATIE

In Dries Verhoevens *The Narcosexuals* staat de ervaring van het publiek centraal. Hij verbeeldt een groep mannen die onder invloed van drugs een orgie heeft. Terwijl zoiets normaal achter gesloten deuren plaatsvindt, gooit Verhoeven de deuren en ramen open: op een industriële locatie staat een bungalowachtig appartement, met grote ramen en glazen deuren. De toeschouwer is vrij om als voyeur rond het huis vanuit verschillende hoeken de mannen te bekijken. Alleen: de performers kijken terug. Met hun ogen versholven achter speciale witte lenzen, die ze de schijn van een dier of demon geven, kijken ze de toeschouwer recht aan, terwijl ze staan, liggen, rondlopen en neukbewegingen maken.

Via een koptelefoon horen we de mannen een gezamenlijke monoloog uitspreken, waarin thema’s als bevrijding en verslaving, vluchtigheid en eeuwigheid, connectie en eenzaamheid centraal staan. Deze figuren vinden emancipatie in het níét voldoen aan het beeld van een aangepaste normatieve homo, die gezond en netjes leeft en het liefst over zijn interieur praat. In plaats daarvan vinden ze vrijheid in het genieten van aanzienlijk veel drugs en seks. Of dat een intrinsieke behoefte of een traumarespons is, lijkt Verhoeven in het midden te laten. Hij velt geen oordeel over de chemsekscommunity. Of toch wel?



Hoewel dit werk over een gemeenschap gaat waar ik geen onderdeel van ben, merk ik dat er toch een alarmbelletje bij me afgaat: zet Verhoeven de *narcosexuals* met hun onmenselijke pupillen nu als een soort beesten neer? Als seksdemonen die de kijker alleen maar met monsterlijke ogen kunnen aankijken? Wat zegt dat in een emancipatoir kader over de gayscene en specifiek de chemsekscommunity? Zijn het geen mensen, maar beesten?

Halverwege voel ik dat ik eigenlijk helemaal geen voyeur van dit exhibitionistische drugs-en-sekspektakel wil zijn. Ik hoef het niet te zien. Ik wil vooral afstand nemen. In dit deel van seksualiteit, waarbij het combineren van grote doses drugs met seks centraal staat, ben ik niet geïnteresseerd. *Good for them*, leef en laat leven, zou ik zeggen. Maar ik hoef dit niet per se te zien: het gaat niet over mij.

Maar laat die gedachtegang nou net zijn wat ik zelf herhaaldelijk te horen kreeg van een aantal heteronormatieve toeschouwers na het spelen van *Nader tot U*, waarin het omarmen van mijn verlangen naar seksuele onderdanigheid centraal staat. Dat delen gaat voor mij met veel schaamte gepaard, omdat het haaks staat op de seksuele beleving van de traditionele man. Me uitspreken over mijn verlangen om me te laten nemen voelde daarom extreem kwetsbaar, en tegelijkertijd ook empowerend. Door mijn seksuele verlangens te benoemen en te belichamen, ben ik me sterker in mijn lijf gaan voelen.

‘Bijzonder dat jij jouw vrijheid en verlangen zo kunt opzoeken op de vloer. Tof voor jou! Maar wat moet ik hiermee? Dit gaat niet over mij en over mijn verlangen.’ Wanneer iemand zo op mijn voorstelling reageerde, voelde ik me onbegrepen, anders en eenzaam. Ik probeerde toch juist te laten zien dat als je je eigen seksuele fantasieën de ruimte geeft, dat iets voor iederéén kan opleveren?

Maar ik betrapte mezelf erop dat mijn oordeel over Verhoevens werk een exacte parallel was van de reacties die ik over mijn eigen werk heb gekregen. Het laten zien dat er meerdere mogelijkheden van seksualiteit bestaan, schrikt mensen af—mij dus ook, in dit geval. Is chemseks misschien gewoon niks voor mij, of is er iets anders aan de hand?

“Misschien schrik ik van wat ik te zien krijg en blokkeer ik daardoor. Misschien durf ik mezelf niet een moment toe te staan om wat deze performers vertolken op mezelf te betrekken.”

Misschien schrik ik van wat ik te zien krijg en blokkeer ik daardoor. Misschien durf ik mezelf niet een moment toe te staan om wat deze performers vertolken op mezelf te betrekken. En neem ik, door de initiële schok, geen moment om over die mogelijkheid na te denken en te fantaseren. Hoe je het draait of keert: er heerst in allerlei contexten, ook in de bubbel van de podiumkunsten, een taboe rond verschillende vormen van seksualiteit. Het is een kwetsbaar onderwerp. In die zin zit volgens mij de erfenis van een christelijk verleden nog diep in ons lichaam en onze geest verankerd: een schaamte voor onze eigen verlangens. Een preutsheid die ons is aangeleerd. Het is makkelijker om er niet over te praten.

Wat al deze makers doen is het tegenovergestelde: ze ontleden seksualiteit en plaatsen haar in de spotlight. Dat is kwetsbaar voor de maker én voor de toeschouwer. Wat ik hierbij aan alle (mannelijke) toeschouwers—mezelf inclusief—zou willen vragen: voordat je redeneert



The NarcoSexuals, Dries Verhoeven © Willem Popelier

dat dit werk niet over jou gaat, neem een moment om daarbij stil te staan. Is dat écht zo? Of is het een reflexmatige reactie op een confrontatie: dat er seksueel meer mogelijk is dan dat je dacht? Belichamen deze makers misschien wel een fantasie van jezelf, die je te spannend vindt om in de ogen te kijken?

“Het is hoog tijd dat iedere man meer over zichzelf leert door zijn seksualiteit te onderzoeken en te omarmen wat hij fijn vindt.”

QUEER ALS GEDACHTEGOED

Deze voorstellingen roepen nog een andere belangrijke vraag op: moeten we ze queer noemen, of juist niet? Ze ontspruiten wel degelijk vanuit een queer bron, maar we moeten niet denken dat ze exclusief voor een queer publiek worden gemaakt, en dat de rest van de maatschappij lekker achterover kan leunen en denken: die voorstellingen hoeven we in ieder geval niet te zien. Denkbeelden die vanuit de queer invalshoek ontstaan zijn vaak juist een enorme inspiratiebron voor de hele maatschappij. Queerness gaat voor mij over het transformeren van normatieve denkbeelden, door verder te kijken dan dat wat we tot nog toe als mogelijk zagen. In deze betekenis is queer dus een gedachtegoed dat gunstig is voor iedereen, ongeacht je genderidentiteit of seksuele oriëntatie.

Je zou al deze voorstellingen kunnen zien als onderdeel van een emancipatiebeweging van mannelijke seks. Eigenlijk zijn deze theatermakers allemaal met hetzelfde bezig: het normaliseren van de idee dat mannelijke seksualiteit veel breder gaat dan hoe daar over het algemeen over wordt gedacht. Ze maken met hun werk de weg vrij voor mannen uit het publiek om hun seksualiteit te zien als iets waarin heel veel mogelijk is, als iets dat ze, wellicht geïnspireerd door de voorstellingen, zelf verder kunnen exploreren.

Wat wel heel erg opvalt, is dat al deze makers mannen zijn die hun seksualiteit via of samen met andere mannen onderzoeken. Ik zie (nog) geen voorbeelden van mannelijke makers die hun seksualiteit in relatie tot vrouwelijke lichamen onderzoeken. Misschien komt dat deels doordat deze makers zelf queer zijn, dat ze daardoor automatisch sneller over de seksuele norm struikelen, en meer gaan experimenteren met andere, niet-traditionele vormen van seksualiteitsbeleving dan heteroseksuele makers. Zien we daarom nog zo weinig voorbeelden van heteroseksuele mannelijke makers die hun eigen seksualiteit samen met een vrouw — of een andere heteroseksuele man — onder de loep nemen? Of zit er onder de oppervlakte toch misschien ook een angst voor het verliezen van hun (fragiele) masculiniteit, als ze zich hieraan wagen?

EEN SCHAT AAN MANNELIJKE SEKSUALITEIT

Alle mannen hebben baat bij het zien van de voorstellingen van Dries Verhoeven, Dan Daw en Gilles Polet en Arno Ferrera. Deze werken gaan niet over queer seks, maar over allerlei

verschillende manieren om mannelijke seksualiteit te beleven. Ze laten zien dat je jezelf beter kunt leren kennen door niet klakkeloos aan te nemen dat je in bed een traditionele man bent, maar door je seksuele verlangens juist uitvoerig te onderzoeken. Misschien vind je wel vrijheid in onderdanigheid, ontdek je nieuwe seksuele dimensies door stimulerende middelen te gebruiken, of ontdek je dankzij een rollenspel een diepgeworteld verlangen in jezelf!

Ik heb het gevoel dat dit nog maar het begin is van deze emancipatiebeweging. Er zijn nog massa's narratieven en voorstellingen nodig om de ondergrondse schat aan mannelijke seksualiteit, waar nu langzaam in wordt gewroet, volledig om te spitten en bloot te leggen op de vlakke aarde. Het is hoog tijd dat iedere man meer over zichzelf leert door zijn seksualiteit te onderzoeken en te omarmen wat hij fijn vindt. Dus mannen, neem een voorbeeld aan deze makers, en ga op zoek naar wat jij zelf eigenlijk écht lekker vindt. Veel plezier.



Lars Brinkman beweegt zich op een fluïde manier door het theaterwerkveld: hij werkt de ene avond als theatermaker en performer, de andere als recensent of dragqueen. In 2017 studeerde hij af als acteur aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, waarna hij de voorstellingen *Männerbund* en *Nader tot U* maakte. Hij speelde onder meer in *Boys Won't Be Boys* en in producties van Het Nationale Theater/HNT Jong. In zijn werk vertelt hij verhalen vanuit een roze en queer perspectief en probeert hij zaken die vastgeroest lijken te zitten in de samenleving te bevragen en open te breken. Hij strijdt voor zachtheid, is allergisch voor haantjesgedrag en probeert op een liefdevolle manier kritisch naar de wereld om hem heen te kijken.

Luister nu naar *40 jaar Etcetera:* de podcast

SPRAAKMAKENDE EN
INTERGENERATIONELE GESPREKKEN



Aflevering 1:
UNDERGROUND.

Met Marc Vanrunxt, Junior
Akwety & Simon
Van Schuylenbergh

“Wij hadden geen middelen,
geen subsidies. Waar we ook
samenkwamen, dat was onze
residentieplek.”

— Junior Akwety



Aflevering 2:
DIVERSITEIT.

Met Willy Thomas,
Dahlia Pessemiers-
Benamar & Patricia Kargbo

“Ik wil dat mijn achtergrond
een deel van mij kan zijn,
zonder het er telkens over
te moeten hebben.”

— Patricia Kargbo



Aflevering 3:
COLLECTIVITEIT.

Met Jan Lauwers, Sara
De Bosschere & Jesse Vandamme

“Mijn droom voor Needcompany
was: mijn naam moest verdwijnen.
Maar de managers, intendanten
en journalisten hebben
het individu centraal gezet.”

— Jan Lauwers



Aflevering 4:
POLITIEKE KUNST.

Met Julie Cafmeyer, Chokri Ben
Chikha & Benjamin Verdonck

“Dankzij kunst kan je
de kwaadheid transformeren
tot levensvreugde, erotiek zelfs.”

— Julie Cafmeyer



Caring is sharing

Mannelijke vriendschappen hebben het moeilijk—in de Angelsaksische wereld spreekt men zelfs over een ‘friendship recession’. Steeds meer mannen getuigen over het vervagen of wegvallen van hun amicale relaties, en een op de zes geeft aan geen dichte vrienden (meer) te hebben, een vijfvoud tegenover dertig jaar geleden. De problematiek wordt veelvuldig aangesneden in lifestylemagazines, maar Daan Borloo ziet dat ook Vlaamse theatermakers steeds vaker gestalte geven aan mannenvriendschappen. Kunnen ze de clichés overstijgen?



SPOILER ALERT: deze tekst bevat inhoudelijke spoilers over *Once upon a Time... in Hollywood*, *The Banshees of Inisherin*, *Le otto montagne*, *Once upon a Time in de Westhoek*, *De miskenden* en *Desire*.

Een tijd geleden ging ik naar de housewarming van mijn jongste zus. Toen ik op haar nieuwe appartement toekwam, was haar vriendengroep in twee gesplitst: de jongens zaten in de zetel, de meisjes aan de keukentafel. Ik ging aan de keukentafel zitten, tussen mijn zus en haar vriendinnen. Het duurde niet lang of ik was volledig opgenomen in hun diepgravende gesprekken over leven en werk. Iemand vertelde dat haar vriendje—die dus gewoon wat verderop in de zetel zat—onlangs met zijn beste maten op wandelvakantie was geweest. Een van hen was verwickeld in een heftige relatiebreuk, dus ze had haar vriendje bij thuiskomst meteen gevraagd hoe het met die maat gesteld was. Kwam hij de breuk te boven? En waarom waren hij en zijn lief precies uiteengegaan? Tot haar grote ongeloof kon haar vriendje daar geen antwoord op geven: ‘Daar hebben we het eigenlijk niet echt over gehad.’ ‘Kun je je dat voorstellen’, vroeg ze verbijsterd aan de volledige tafel, ‘dan ben je een volle week met je maten op reis, en weet je na afloop niet eens hoe het met hen gáát.’

De anekdote illustreert het huizenhoge (en binaire) cliché dat mannen onderling niet graag en/of gemakkelijk over hun gevoelens praten, zelfs niet met hun dichtste vrienden, terwijl dat voor vrouwen vaak essentieel is om überhaupt van een vriendschappelijke band te kunnen spreken. Sociologen beweren dan ook grofweg dat vrouwelijke vriendschappen veeleer gebouwd zijn op een diepe emotionele connectie, terwijl mannelijke vriendschappen vaker steunen op een gedeelde interesse. Vrouwen gaan uit brunchen en babbelen, mannen gaan biken en bier drinken. Of ze vertrekken dus op wandelvakantie, schouder aan schouder, zonder de nood te voelen—of uit te spreken?—om behalve de stafkaart ook hun hart op tafel te leggen. Bij mannenvriendschappen lijkt een gezamenlijke activiteit niet louter een vehikel, maar het fundament van hun relatie. Psycholoog Robin Dunbar omschrijft het in *The Guardian* als volgt: ‘*Men’s friendships are more clubby, and in some sense anonymous—it matters more what you are than who you are. In other words, do you belong to my club? If you do, that qualifies you to be a friend, and anybody who ticks that box can be substituted in if you don’t turn up or go off to Thailand for ever, or whatever. A lot of men’s friendships seem to be built around activities.*’

Het is een idee dat door fictie veelvuldig wordt opgepikt en gevoed. De jarenlange bromance tussen Rick Dalton en Cliff Booth in *Once upon a Time... in Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019) steunt op zo’n gedeelde activiteit, namelijk films maken: Rick als acteur, Cliff als zijn stuntman. Stoppen ze daarmee, dan is meteen ook de bestaansreden van hun vriendschap verdwenen. ‘*We’ve reached the end of the trail, Cliff*’, zegt Rick terwijl hij in een bruine kroeg van zijn sigaret trekt. Cliff geeft geen kik, en nipt onverdroten aan zijn koffie. In het volgende shot zie je ze allebei in het vliegtuig zitten, op weg naar huis. ‘*Tonight, Rick and Cliff will have a good old-fashioned drunk*’, verkondigt de verteller. ‘*When you come to the end of the line with a buddy who is more than a brother and a little less than a wife, getting blind drunk together is really the only way to say farewell.*’ Rick en Cliff lijken zich argeloos neer te leggen bij de onderlinge inwisselbaarheid van mannelijke vrienden die ook Dunbar aanhaalt. Wat in hemelsnaam kan hen nog binden als buddy’s nu ze samen geen films meer gaan maken?

Met dezelfde argeloosheid zet Colm een streep onder zijn decennialange vriendschap met Padraic in *The Banshees of Inisherin* (Martin McDonagh, 2022). Van de ene op de andere dag verzaakt hij aan hun dagelijkse routine om kort na de middag naar de pub af te zakken en er hun tijd te slijten met wat Padraic ‘good, normal chatting’ noemt. Colm legt uit dat hij voortaan gewoon andere dingen wil doen, zoals viool spelen. ‘I have this tremendous sense of time slipping away on me, Padraic. And I think I need to spend the time I have left thinking and composing. Trying not to listen to any more of the dull things that you have to say for yourself. (...) The other night, two hours you spent talking to me about the things you found in your little donkey’s shite that day. (...) None of it helps me, do you understand?’ Met die welgemikte schimpscheut is voor Colm de kous af, maar voor zijn voormalige drinkebroer valt met hun dagelijkse *chitchat* ook zijn hele zingeving weg. Padraic probeert hem nog te overtuigen, zegt dat ze gerust ook over andere dingen kunnen praten, maar tevergeefs. Voor Colm volstaat het niet langer, de idee dat het een wezenskenmerk van mannavrienscappen is dat je het over niets wezenlijks hoeft te hebben.

“Bij mannavrienscappen lijkt een gezamenlijke activiteit niet louter een vehikel, maar het fundament van hun relatie.”

Beduidend minder *dull* zijn de ingetogen conversaties tussen boezemvrienden Pietro en Bruno in *Le otto montagne* (Felix van Groeningen en Charlotte Vandermeersch, 2022), maar ook hun relatie steunt onweerlegbaar op een gezamenlijke daad. Nadat ze elkaar twintig jaar lang niet hebben gezien, consolideren de prille dertigers hun jeugdvriendschap door eigenhandig een zomerhuis te bouwen op de plek waarop Pietro’s overleden vader een oogje had laten vallen. Het zomerhuis wordt de ankerplaats van hun verbondenheid, het decor van hun schaarse maar diepgaande gesprekken. Wanneer een harde winterstorm het huis onder een laag sneeuw bedekt en reddingswerkers een gat in het dak maken omdat ze vermoeden dat Bruno binnen vastzit, voel je als kijker hoe ook de kern van hun vriendschap wordt geraakt. Bruno blijkt onder de sneeuw te zijn bezweken, zij het een eindje verderop, waarop Pietro hun verhaal afhecht in een ontroerende voice-over: ‘Ik vroeg me af of iemand anders dan ik hem had gekend en of iemand mij kende, behalve Bruno. Als wat we gedeeld hadden alleen van ons was, wat bleef er dan van over nu een van ons er niet meer was? Toen bedacht ik me dat er een huis op een berg stond met een gat in het dak en dat het niet lang zou overleven. En ik voelde dat het nergens meer toe diende.’

ONDER DE WATERLIJN VAN DE WOORDEN

Naast Hollywood veroveren, tooghangen en zomerhuizen bouwen lijkt ook theater maken een solide basis om mannavrienscappen op te bouwen en te onderhouden. Wie er het recente podiumaanbod in Vlaanderen en Nederland op naslaat, ontwaart heel wat voorstellingen die ontsproten lijken aan de amicale band tussen mannelijke makers. Ik denk daarbij spontaan aan het werk van Jonas Vermeulen en Boris Van Severen (*The Great Downhill Journey of Little Tommy*, *The Only Way Is UP*), het collectief FRANKIE, Kuno Bakker en Mokhallad Rasem (*De verse tijd*, *Homemade*, *Looking for Habibi*), Senne



Vanderschelden en Marius Lefever (*Two Peasants Looking Up, Silly Symphonies*), Benno Steinegger en Jovial Mbenga (*The Chance to Find Yourself*), Joeri Happel en Lucas van der Vegt (*Joeri's verjaardagsweekend*), Arend Peeters en Ferre Vuye (*The Butterpie Effect*),...

Niet alleen contextueel, maar ook tekstueel krijgt mannelijke vriendschap op het podium vorm. Op het moment van schrijven toeren drie theatervoorstellingen over (fictieve) mannelijke vrienden die al dan niet aan de hand van een gedeelde activiteit hun onderlinge relatie en identiteit construeren. Zowel in *Once upon a Time in de Westhoek* (Compagnie Cecilia, 2022), *De miskenden* (Stefaan Van Brabandt en Lazarus, 2024) als *Desire* (Louis Janssens, 2023) is een bepaald bondgenootschap de belangrijkste bouwsteen van het narratief en van hoe de personages zich aan het publiek presenteren.

In *Once upon a Time in de Westhoek*, waaraan ik als dramaturg meewerkte, spelen Wouter Bruneel en Sebastien Dewaele respectievelijk 'Phase' en 'Neutre', twee gewezen elektriciens uit het Zuid-West-Vlaamse dorp Gijverinkhove, waar beide acteurs (ten dele) geworteld zijn. Volgens de overlevering weet niemand hoe die mannen echt heetten; hun bijnamen ontleen ze aan het beroep dat ze samen uitoefenden en aan de botsende natuur van hun karakters. Phase—genoemd naar de bruine elektriciteitsdraad, waar spanning op zit—is explosief en wantrouwig, Neutre—genoemd naar de blauwe elektriciteitsdraad, die spanning afvoert—eerder goedgegelovig en conflictvermijdend. Als zakenpartners houden ze elkaar in evenwicht en scherpen ze hoge toppen, maar zodra hun gedeelde werkzaamheid wegvalt is het vet van de soep en verzandt hun relatie in eindeloos gekijf en gekibbel. Toch voel je dat hun levenslange vriendschap nooit écht in het gedrang komt: Phase en Neutre

kunnen niet met, maar bovenal niet zónder elkaar leven. Tussen de chronologisch geordende scènes van hun verbeelde leven door reflecteren Bruneel en Dewaele op die complexe wisselspanning tussen twee mannen die tot elkaar veroordeeld zijn, en houden daarbij ook hun eigen inborst en geschiedenis tegen het licht. Hoe komt het dat twee boezemvrienden

“Ook dit is een vorm van vriendschap,
zij het misschien niet de gezondste:
je niet laten isoleren door je cynisme, maar daarin
een metgezel zoeken en vinden.”
—Over *De miskenden*

in zo'n eeuwige strijd verzeild kunnen raken?

Wanneer een ruzie tussen Phase en Neutre totaal ontspoord en we Phase in zijn meest demonische gedaante zien tekeergaan, vertelt Bruneel in een ontroerende aparté een traumatische anekdote uit Phases jeugd die zijn explosieve en wantrouwige karakter verklaart. Als kind redde hij het leven van zijn pasgeboren zusje door zich halsstarrig te verzetten tegen het vreselijke lot dat haar leek te zijn toebedeeld. Hij leerde dan en daar dat 'het leven een stalen staaf kan zijn, die je met je blote handen moet zien te plooiën'. Maar die rebelse 'doendigheid' heeft ook een schaduwzijde—wat als verzet ontaardt in pure agressie? 'Ga ik ook ooit zo worden', vraagt Bruneel zich angstvallig af, wetende dat Phase zijn grootnonkel was en hij met zijn personage dus genetisch materiaal deelt. 'Een nukkige *buk*, ambetant op alles en iedereen, die alles wat schoon is kapot schiet omdat hij vindt dat hij alles beter zelf doet. Dat zit in mij, ik heb daar schrik voor!' Niet veel later richt Dewaele zich frontaal tot het publiek. Met een parlando waarin hij geleidelijk switcht tussen de stem van Neutre en die van zichzelf, geeft hij uiting aan wat zich onder de oppervlakte van Neutres passieve houding afspeelt. 'De mensen zeggen dat vriendschap breekt als je haar te veel plooit.



De Miskenden, Lazarus / Günther Lesage, Greg Timmermans en Stefaan Van Brabant © Raymond Mallentjer

Maar de mensen zeggen zoveel. Een vriendschap zoals die van ons begrepen ze nooit. (...) Wanneer ik al ons geld had opgezopen en in de goot lag te *vorten*, was ie daar: mijn beste maat. En ja, hij had verdriet. Ja, hij was kwaad. Maar zoiets vergeet je niet.'

Het is opvallend dat deze twee inzichten, die de relatie tussen Phase en Neutre gevoelig uitdiepen, enkel en alleen met het publiek worden gedeeld, en niet tussen de personages onderling worden uitgesproken. Je kunt er vast van op aan dat Phase en Neutre, althans binnen de fictieve realiteit, nog nooit een diepgaand verlangen of een onderliggende beweegreden met elkaar hebben gedeeld en dat ze tegenover de ander ook nooit zullen zeggen wat er zich onder de waterlijn van hun woorden afspeelt. Wanneer Neutre, tegen het einde van de voorstelling, aan het sterfbed van Phase zit, verzoekt die laatste of hij nog één iets mag vragen. 'Dat is het moment', vertelt Dewaele, die uit zijn rol is gestapt, 'waarop mensen vragen om vergiffenis. Waarop ze sorry zeggen voor alles wat er gebeurd is, en waarop de tegenpartij kan zeggen dat het allemaal oké is.' Eenmaal weer *in character* peilt hij verwachtingsvol naar wat Phase wil vragen, zo in het aanschijn van de dood. Met een afgestreken gezicht vraagt die of er fruit is en of Neutre dat voor hem wil halen. Het stuk eindigt als dusdanig met dezelfde dialoog als waarmee het was begonnen, maar de lading en de uitkomst zijn compleet veranderd. Waar een banaal gesprek over fruit in het begin van het stuk de aanhef was voor een spetterende ruzie om de twistzieke dynamiek tussen Phase en Neutre te illustreren, is ze nu een uiting van innige liefde en begrip van twee mannen die het nooit kregen aangeleerd om expliciet over gevoelens te praten.

SPREKEN IS ZILVER, LUISTEREN IS GOUD?

In tegenstelling tot de zwijgzame en discrete Phase en Neutre laten de twee personages in *De miskenden* hun diepste zielenroerselen wel de vrije loop. Mislukt kunstenaar Kris D'Hondt (Greg Timmermans) en zijn oud-docent Mark Vanneste (Günther Lesage) komen maandelijks samen om elkaar te bevestigen in hun gedeelde afkeer van middelmatigheid en middenklassengeleuter, het alomtegenwoordige snobisme in de kunstwereld en het feit dat hun lichaam begint af te takelen. Hun vriendschap steunt niet zozeer op een gedeelde activiteit, behalve elke maand hetzelfde in misantropie en frustratie gedrenkte gesprek voeren, en daarvan genieten. Maar ook al gaan ze daarbij geen enkel taboe uit de weg — de moeilijke verhouding tot de eigen afkomst, de haperende prostaat, het gefaalde kunstenaarschap —, ook zij spreken voornamelijk frontaal richting het publiek en presenteren hun zogenaamde dialoog als een opeenvolging van minimonologen. Het is een slimme vorm die je de vraag doet stellen of Kris en Mark, als de zelfverkleerde hartsvrienden die ze zijn, wel echt naar elkaar (kunnen) luisteren.

Bij het begin van de voorstelling geven ze grif toe dat ze eigenlijk het liefst alleen zijn. '*Pour vivre heureux, vivons cachés*', zegt Mark, waarmee Kris instemt. 'Ik verlang nooit naar gezelschap, want als ik alleen ben bevind ik mij al in het beste gezelschap. De beste gesprekken voer ik met mezelf', vervolgt hij, terwijl Kris nog steeds bevestigend zit te knikken. 'Enfin, behalve met u, hè, Kris', verbetert Mark zich daarna. 'Hoe graag ik ook alleen ben, ik heb toch ook altijd verlangd naar een vriend. Een woord dat ik niet lichtzinnig gebruik, hè, 'vriend'. Ja, ik heb er altijd van gedroomd om een vriend te hebben met wie ik kan praten, en door wie ik me begrepen voel.' Kris haast zich om Mark bij te treden:

‘Dat is geheel wederzijds, natuurlijk, dat weet ge well!’ Maar al snel wordt duidelijk dat de nood van beide mannen om zich begrepen te voelen een oprechte empathie ten opzichte van de ander lijkt te overvleugelen — de verhouding tussen Kris en Mark is een *codependent relationship*, waarbij ze elkaars ego voeden en op elkaar leunen om niet om te vallen door de vele teleurstellingen van het leven. Hoe ongefilterd ze ook met elkaar beweren te kunnen praten, hun band lijkt nooit zo onvoorwaardelijk als die tussen gesloten boeken als Phase en Neutre. En toch is ook dit een vorm van vriendschap, zij het misschien niet de gezondste: je niet laten isoleren door je cynisme, maar daarin een metgezel zoeken en vinden. Het is wat Robin Dunbar het ‘clubby’ karakter van mannelijke vriendschappen noemt: Kris en Mark bouwen hun club op een gedeeld gevoel van miskennis.

“Het niet-luisteren wordt ontmaskerd als een niet-oordelen. Het niet ingaan op elkaars wensen getuigt dan ook niet van desinteresse, maar van respect.”

—Over *Desire*

Ook in *Desire*, de recentste voorstelling van Louis Janssens, leunen de personages op elkaar. Figuurlijk, maar ook letterlijk: ze hebben alle vier hun handen in elkaar gevlochten of liefdevol rond elkaars schouders gelegd. Uit de inleiding bij de voorstelling leer ik dat het vier eenzame zielen betreft die na een feest toevallig bijengewaaaid zijn tijdens het zogenaamde ‘blauwe uur’. Maar ik lees hun relatie graag als vriendschap, al was het vriendschap voor één nacht — daarvan getuigt onmiskenbaar hun tedere verstrengeling. Terwijl ze vanaf een klein platform strak voor zich uit kijken, delen de vier vrienden — zoals de titel aangeeft — hun (ogenschijnlijk ongeredigeerde) verlangens. Opnieuw doen ze dit frontaal richting het publiek en, zoals in *De miskenden*, volgens een nevengeschikte logica: zelden gaat iemand in op het verlangen van iemand anders, maar poneert daarentegen meteen een nieuwe, vaak totaal ongerelateerde verzuchting. Ook *Desire* lijkt dus op het eerste gezicht een reeks aaneengesloten minimonologen te zijn waarbij de verschillende personages een grote urgentie voelen om te spreken — zo waanzinnig groot dat het lijkt op te wegen tegen een aandachtige luisterhouding. Ondanks hun fysieke intimiteit bewegen ze zich vooral in hun eigen droomwereld.

Maar in het tweede deel verandert er iets. Waar in de eerste helft van de voorstelling de karrenvracht aan geformuleerde wensdromen steevast beginnen met ‘ik wil...’, beginnen ze in de tweede helft met ‘ik wil niet...’. De verlangens die worden uitgesproken getuigen plots van diepe wondes. De anekdotiek wordt verruild voor trauma, zonder dat de toon van het stuk echt verandert. ‘Ik wil mijn vader niet troosten / voor hem moeten zorgen / ik wil niet ongerust zijn / bang zijn dat hij dood is. Ik wil niet dat hij te veel drinkt / en steeds opnieuw hervalt’, zegt het personage Louis, nog steeds met dezelfde strakke blik en schijnbaar onbewogen. ‘Ik wil niet dat als ik ’s nachts alleen naar huis loop / en enkel mijn eigen voetstappen hoor / dat ik dan heel snel ga lopen. Ik wil niet bang zijn van alle mannen die ik zie / bang dat ze mij zouden slaan / dat ze op mij spugen / mij beroven / mij uitlachen’, vult Mourad aan, nog steeds zonder (duidelijk) acht te slaan op wat Louis zonet heeft gedeeld. Het niet-luisteren wordt daarbij ontmaskerd als een niet-oordelen. Het niet ingaan op elkaars wensen getuigt in *Desire* dan ook niet van desinteresse, maar van respect. Het kleine vierkante platform waarop de vier figuren bijeengeveegd staan, tegelijk kwetsbaar



en sterk, ontplooit zich als een *safe space*: een plek waar je vrijuit kunt spreken zonder dat je woorden meteen worden geredigeerd of uitgebeend. De club van *De miskenden* is gebouwd op miskenning, die van *Desire* op erkenning.

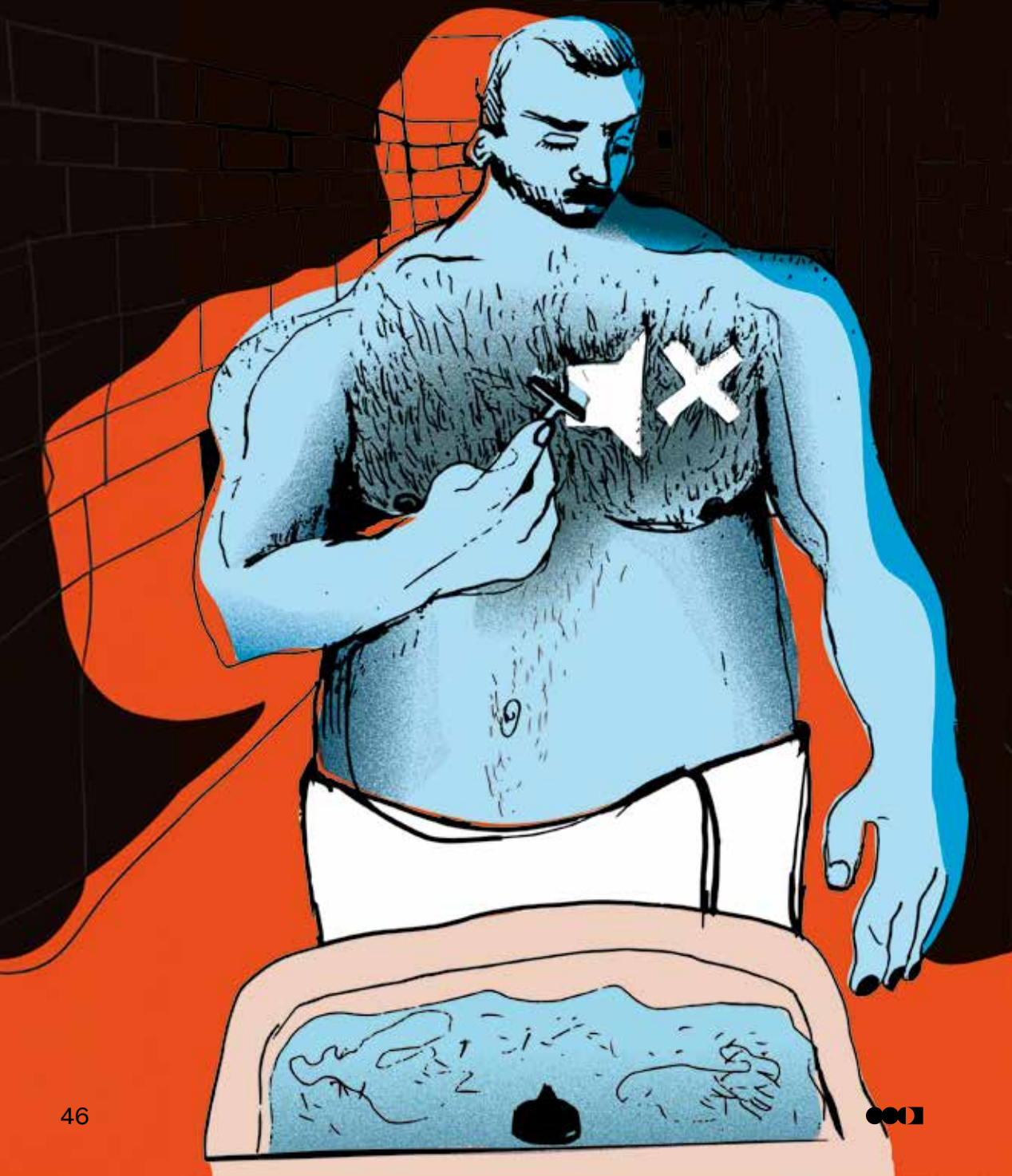
CARING IS SHARING

Als sociologen beweren dat een gedeelde activiteit het fundament is van de mannevriendschap, slagen *Once upon a Time in de Westhoek*, *De miskenden* en *Desire* er naar mijn gevoel in om dat fundament op te rekken tot een ruimere vorm van verbinding. Phase en Neutre blijven elkaar vinden onder de waterlijn van de woorden, ook lang nadat aan hun gezamenlijke activiteit als elektriciens een einde is gekomen. In *De miskenden* en *Desire* is van een gedeelde activiteit zelfs hoegenaamd geen sprake. Kris D'Hondt en Mark Vanneste bouwen hun verbond op een gedeeld gevoel van miskenning, de vier personages in *Desire* aan de hand van een gedeelde *safe space* voor (queer) verlangen en verdriet.

In alle drie de voorstellingen tekent de manier waarop de geportretteerde vrienden hun diepste gedachten en gevoelens al dan niet met elkaar delen, en in welke mate ze die van elkaar aanhoren, hun onderlinge relaties en, in het verlengde daarvan, ook hun eigen identiteit. Vanuit heel diverse perspectieven en narratieven leggen ze bloot hoe mannevriendschappen veel fijnmaziger en complexer kunnen zijn dan de clichés soms doen vermoeden. Wat mij betreft is het precies deze verbreding in verbeelding die de teloorgaande mannevriendschap uit het slop kan halen.

Daan Borloo is auteur en dramaturg. Hij studeerde vergelijkende moderne letterkunde aan de Universiteit Gent en is huisdramaturg van Compagnie Cecilia. Daarnaast schrijft hij voornamelijk essays en kritieken voor verschillende tijdschriften.

*Het verzet tegen
de stille mannelijkheid
— Willem de Wolf*



Een van de laatste keren dat ik mijn vader sprak was toen ik hem vanuit een park in Düsseldorf belde. Ik reisde met de Flixbus vanuit Berlijn naar huis, had in Düsseldorf veel tijd om over te stappen, zocht een rustige plek op, en terwijl ik met hem telefoneerde lukte het me niet om me op hem te concentreren omdat ik steeds aan Heinrich Heine moest denken die Napoleon op een paard Düsseldorf binnen had zien rijden en daar nogal van onder de indruk was. Waarom ben ik zo iemand geworden, dacht ik nog, waarom ben ik iemand geworden die terwijl zijn zieke vader hem vertelt hoe slecht hij zich voelt, hoeveel pijn hij heeft aan Heinrich Heine denkt die Napoleon op een paard door de straten zag rijden? Sterker nog, denk ik nu, waarom ben ik iemand geworden die dat vertelt? Hier! Waarom moet dit, ondanks de pedanterie die op de loer ligt, allemaal naar buiten toe? 'Ik geef alweer iets van onze vertrouwelijkheid prijs, papa. Ik weet het. Jij zou dat niet doen. Nooit!'

Het grote verschil was vooral dat uiten, dacht ik altijd. Daar zat volgens mij, maar ook volgens hem, mijn vader dus, de mannelijkheid, dat wil zeggen in het tegenovergestelde ervan: in het zwijgen! Geen openlijk onderzoek naar het gevoelsleven, naar de binnenkant, want de binnenkant moest samenvallen met de buitenkant en hermetisch, sterk, onbewogen en zwijgend zijn. Wel lang, stil en zorgelijk door het raam naar buiten staren natuurlijk, maar ons daar nooit iets over vertellen. Laat staan daar iets over opschrijven. Sowieso niet vertellen. En in die stilte, in die van generatie op generatie overgeleverde Noord-Nederlandse—zeg: mannelijke—stilte was daar dan plotseling die jongen—ik—die naarmate hij ouder werd zich blijkbaar moest laten gelden, die iets extraverts over zich kreeg, die er langzaam meer en meer van overtuigd raakte dat hij zich moest openen, met zich mee moest laten kijken, dat hij moest vertellen en opschrijven. Omdat hij dacht dat hem dat waardering bezorgen zou en inzichten, dat hem dat, maar ook anderen, mogelijk zou kunnen ontroeren of iets zou zeggen. Van alle kunstcriteria die ik in de loop van mijn leven hoorde, werd er eentje alsmaar belangrijker: je moet proberen je binnenwereld

te onthullen, en je moet proberen dat met de meest persoonlijke, de meest intieme details te doen, want juist in die details zit voor de ander de grootst mogelijke herkenbaarheid.

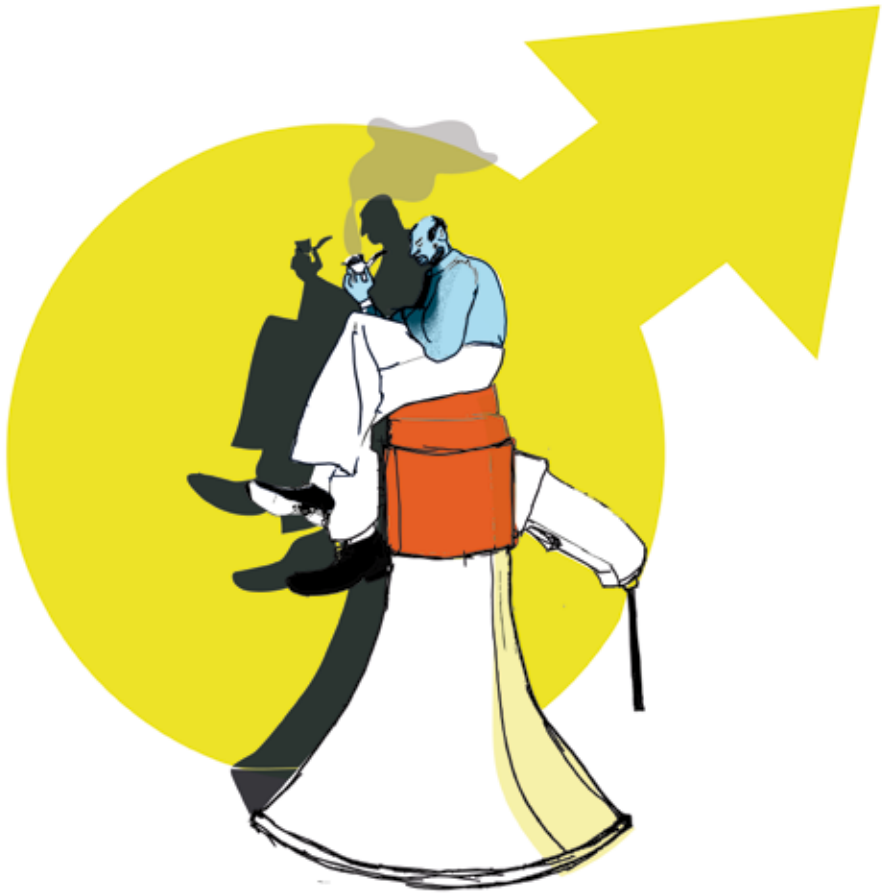
Belangrijk voor dat volmondige uiten was het stuk *Krenz, de gedoodverfde opvolger* dat ik in 2011 schreef en speelde, waarin ik veel over mijn vader sprak, waarin ik niet alleen iets probeerde te zeggen over mijn opvoeding, maar ook over de zijne. In het stuk stonden dingen over opvolging en navolging, over epigonisme, over het reproduceren van politieke overtuigingen en over de innerlijke strijd tegen die aandrang. In het stuk noteerde ik bovendien een aantal bepalende maar ook wel ontluisterende voorvallen uit het leven van mijn vader die hij ooit aan mij had verteld en die ik (misschien overdreven) doorgaf. Hoewel ik toch ook niet kan uitsluiten dat hij ze zelf ook al overdreven aan mij had verteld. Want in de vertrouwelijkheid tussen mannen mag er wel degelijk overdreven worden. Natuurlijk. Wat je echter niet doet, is het opschrijven in een toneelstuk om ermee naar buiten te treden. Wat je niet doet, is het uiten.

Het moment waarop ik mijn vaders oordeel afwachtte nadat ik hem de definitieve tekst van *Krenz* had opgestuurd, herinner ik mij niet alleen nu nog heel goed, ik herinnerde me terwijl ik daar zat ook meteen al die andere keren daarvoor dat ik mij in diezelfde woonkamer had te verantwoorden voor telefoontjes van het schoolhoofd, gebroken ruiten en politieagenten aan de deur. Uiteindelijk is er nooit iets veranderd. Hoe vaak heb ik niet op een vonnis gewacht? Of moet ik het anders zeggen? Hoe vaak heb ik er niet naar verlangd, heb ik ze niet gezocht, die momenten van oordeel en genade, die premières in huiselijke kring? Sterker nog, ik ben dat zinderende schuldbeladen gevoel in de loop van de jaren steeds meer als een aanwijzing gaan zien voor dat ik iets belangrijks aan het licht had gebracht, als een indicatie voor dat het zeggingskracht had wat ik had opgeschreven. Want, dacht ik, als ik het heen en weer geslingerd worden tussen spijt en overtuiging al zo intens voel, dan zal iets daarvan toch ook door een publiek moeten

worden ervaren. Ik denk niet dat ik overdrijf als ik zeg dat ik in mijn werk meer en meer vanuit een soort masochisme zoek, omdat ik de tinteling van het vooruitzicht van straf toch ergens als een grotere sensatie ervaar dan die van de waardering of de bevestiging.

Overigens heeft mijn vader nooit een kwaliteitsoordeel over *Krenz* gegeven. Hij zei in die woonkamer alleen maar dat hij ‘het anders had beleefd’. En dat luchtte me op. Kunst maken is soms toch echt niet veel meer dan dat je je van de ene opgebouwde angst naar de volgende opluchting beweegt. Hij gaf met die bemerking mijn werkelijkheid immers op z’n minst ruimte en een status. Er werd in ieder geval de consensus mee geïnstalleerd dat de realiteit door ons beiden—door ons allemaal—anders kan worden ervaren. En juist nu, bij het opschrijven van deze zinnen, herinner ik me dat hij me niet zo heel ver voor zijn dood zei dat hij *Krenz* had herlezen. Ook toen vertelde hij me niet wat hij ervan dacht, maar ik sluit niet uit dat hij het toen toch authentieker vond, dat hij in ieder geval moet hebben gedacht dat het zijn biografie was. Weliswaar bezien vanuit het perspectief van zijn zoon, vanuit het perspectief van iemand die zich wél uitte, maar dat uitte had er toch op z’n minst voor gezorgd dat er een biografie was.

Meer en meer merk ik dat een rouwproces het geheugen onvoorspelbaar maakt en grillig, want ik herinnerde mij onlangs ook hoe hij, mijn vader dus, op het trouwfeest van mijn broer zo’n tien jaar geleden na zeven cognacs—de ellende van de ex-drinker is dat hij de borrels van anderen telt—tegen een zwager over mijn theaterwerk begon te pochen en ik hem toevallig hoorde zeggen dat hij een tijdlang bang was dat ik homo zou worden. Zo zei hij het. Nog nooit had ik ook maar iets van die ongerustheid bij hem gemerkt. En met dat me die opmerking na al die jaren te binnen schoot, realiseerde ik me dat ik me misschien toch heb vergist door te denken dat ’t het doorbreken van de stilte was, het uitte dus dat in zijn ogen onmannelijk was. Het was niet het uitte als zodanig. Nee, het uitte, het extraverte, het afwijzen van de stille mannelijkheid was in zijn ogen de manifestatie van iets anders.



Het was, zo dacht hij, eerder de uiting van een lichamelijk verlangen. Was dat, als ik in Groningen speelde en hij naar mijn voorstellingen keek, zijn eigenlijke angst geweest: de mogelijkheid dat het uiten — ‘de afwijking’ dus — zich in het lichaam zou openbaren?

In de stilte en de benauwdheid van mijn jeugd waren de enige mensen die mij op mijn talenten wezen en me hielpen ze te ontwikkelen, die mij een gevoel voor poëzie, voor ironie en esthetiek bijbrachten twee leraren die zich in de late zeventiger jaren van de vorige eeuw nog lang niet queer noemden, maar wel al heel voorzichtig homoseksueel.

Hun door en door Groningse namen geef ik hier graag prijs: meneer Adema en meneer Alkema. Ik zal me mijn leven lang het gezicht van meneer Alkema herinneren die behalve leraar Nederlands, regisseur van het schooltoneel, ook schooldecaan was en me in die functie hielp bij het zoeken naar een vervolgopleiding, toen hij mij plotse-ling vanachter stapels papier blij verrast toeriep: ‘Wim, ik heb het gevonden. Er zijn toneelscholen!’ Nooit eerder had hij een leerling op die opleiding gewezen. Met meneer Alkema repeteerde ik met ons toneelclubje aan toneelstukken van Manuel van Loggem, maar ook buiten het repetitielokaal groeiden we naar elkaar toe. Hij sloeg geen docententoon tegen me aan. Hij nodigde me bij hem thuis uit en hij en zijn partner luisterden naar wat ik had te zeggen. Ergens moet ik daar op een van die zondagmiddagen volwassen zijn geworden. Ik kwam steeds vaker. Waarom lieten ze me altijd binnen als ik aanbelde? Waarom lieten ze me op hun bank zitten, draaiden ze freejazzplaten voor me en drukten ze me kunstboeken in de hand? Nooit heb ik op enig moment seksuele bedoelingen gevoeld. Wat ik wel voelde was een diepe verbondenheid die over heel veel ging, die weids was als het leven zelf, die met aspiraties, betoveringen en teleurstellingen te maken had, die waarschijnlijk over gedroomde leerlingen ging, over gedroomde docenten, gedroomde levens en leeftijden, over gedroomde kinderen waarschijnlijk ook.

Natuurlijk had mijn vader gelijk als hij dacht dat uitingen via het lichaam worden geopenbaard. Het lichaam doet verslag van een binnenwereld en het is niet voor niets dat het uiten heet. Een van de meest wezenlijke elementen van *Analoog*, de voorstelling die ik vorig jaar met Louis Janssens maakte, is het bewegen, het analoge bewegen. Nog nooit had ik in al die veertig jaar een voorstelling gedanst. En omdat wij bovendien de rollen omdraaien, dat ik Louis speel (en dans) en hij mij, word ik in *Analoog* elke avond opnieuw jong, krijg ik de mogelijkheid mijn lichaam opnieuw aan te voelen, alsof het een herkansing krijgt zich opnieuw te uiten, alsof het nog kan kiezen in welke richting het zich bewegen zal. En niet alleen lijk ik in *Analoog*

mijn lichaam te herontdekken, ik krijg ook het gevoel dat mijn tekstbehandeling erdoor verandert dat ik mijn woorden er anders door begin te interpreteren en te kleuren.

Analoog heeft me kennis laten maken met een onbekend en andersoortig verzet tegen de stille mannelijkheid, eentje die ik niet eerder heb durven laten indalen, eentje die zich van het hoofd naar beneden beweegt en die mij waarschijnlijk veel oprechter representeert dan wanneer ik alleen maar tekst zeg. Ik denk dat ik moet erkennen dat mijn lichaam, wat zijn voorkeuren en sensaties betreft, nog altijd een grote onbekende voor mij is. Misschien zelfs heb ik mezelf al die tijd wel misleid met het idee dat ik de stille mannelijkheid bestreed doordat ik in mijn teksten probeerde de meest persoonlijke, de meest intieme details te verwoorden en te uiten. Misschien breng ik daarmee nog lang niet genoeg naar buiten. Misschien is juist het betonen van mijn lichamelijke de grootste en belangrijkste uiting die ik nog ontbeert. Op 5 april aanstaande speel ik *Analoog* in Groningen. Bevrijd en hoog te paard ga ik daar in mijn inmiddels vaderloze geboortestad met Louis mijn teksten zeggen en mijn patronen dansen.

Illustraties: *Berten Vanderbruggen*

Willem de Wolf studeerde in 1985 af aan de Amsterdamse Toneelschool. Met jaargenoot Ton Kas formeerde hij het duo Kas & de Wolf (1985-2004). Van 2004 tot 2009 studeerde hij Duitse taal & cultuur aan de Universiteit van Amsterdam. Sinds 2010 maakt Willem de Wolf deel uit van de artistieke kern van DE HOE (voorheen De KOE) in Antwerpen. Zijn teksten *Krenz* en *ForsterHuberHeyne* werden in 2012 en 2018 genomineerd voor de Taalunie Toneelschrijfprijs. Hij is als docent verbonden aan het KASK in Gent.

abbonementen
en tickets:
desingel.be

theater • muziek • dans
architectuur • festivals
performance • talks

30 |

SEIZOEN
24-25

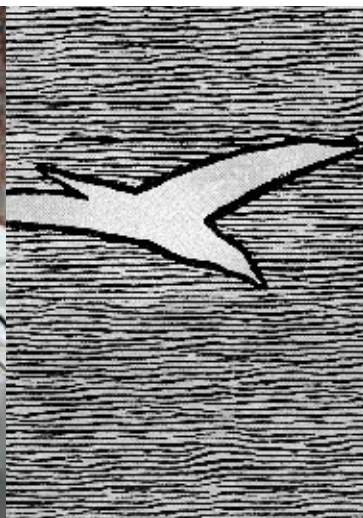
Alex Baczyński-Jenkins Anoushka Shankar Lia Rodrigues Romeo Castellucci
Isabelle Huppert Christiane Jatahy (LA)HORDE Łukasz Twarkowski
esperanza spalding Dada Masilo Eline Arbo & many more

SINGEL

Beeld: Łukasz Twarkowski



TONDELHUIS TOUSE



SEIZOEN 24-25

TOT 20% KORTING MET
ABONNEMENT OF VRIENDENPAS



S

Hoe comedians naar nieuwe perspectieven op mannelijkheid zoeken

Het mannenbastion dat stand-upcomedy lang was verbrokken door de opmars van vrouwelijke, queer en jonge stemmen. Zij vragen zich af: móét dit genre masculien zijn, of kan het ook anders? Voor de mannen die de afgelopen decennia de dienst uitmaakten aan de microfoon, is dat aanpassen—of niet, schrijft Jasper Van Loy. Hoe gaan vaste waarden als Ricky Gervais en Dave Chappelle daarmee om?



Of hij overwoog om terug te keren naar de comedy, vroeg journalist Michael Schulman van *The New Yorker* in 2018 aan Bo Burnham, twee jaar na 's mans laatste Netflix-special *Make Happy*. Daarvoor was de toen 28-jarige Burnham in korte tijd een revelatie geworden door als puber op YouTube furore te maken met satirische liedjes over hedendaagse thema's als mentale gezondheid en seksisme, maar evengoed over de onnozelheden des levens, en die daarna in zijn zaalshows te combineren met doordachte stand-up en een inventief spel met klank en licht. Maar na tien jaar carrière overmanden zijn angsten hem te zeer om nog op te treden, bekende hij in het slot van *Make Happy*, en gesteund door autotune schreeuwde hij voor volle zalen: *'I can't handle this right now.'* Aan Schulman bekende Burnham dat hij soms over een comeback nadacht, maar dat hij dat geen goed idee had. Bovendien had hij, wonderkind van de comedy, een hekel aan comedyclubs — hij vond het 'masculiene bullshitplekken'.

“Als vanzelf ontstaat er een machtsrelatie tussen de dominante komiek en zijn publiek. Wie het waagt om zomaar in te pikken op wat de komiek zegt, is een heckler en hecklers mag je als komiek met de grond gelijkmaken.”

Burnham hield zich aan zijn voornemen en keerde niet terug naar de clubs. Hij maakte wel nog een special voor Netflix (*Inside*, 2021) en een voor YouTube (*The Inside Outtakes*, 2022), maar die nam hij allebei op in zijn eigen tuinhuis. Wellicht was dat idee hem ingegeven door de covidcrisis, die iedereen binnenshuis hield, maar belangrijker dan waar hij optreedt is dat Burnham onverminderd het vakgebied comedy en zijn rol daarin bevroegt. *'I wanna help to leave this world better than I found it / And I fear that comedy won't help, and the fear is not unfounded'*, zingt hij in *Inside*. In *The Inside Outtakes* reflecteert hij op stand-up aan de hand van een scène waarin hij een podcast opneemt met zichzelf als gast. De twee Burnhams laten elkaar zelfs geen zin afmaken terwijl ze praten over hoe hun cultuur is overgenomen door de *social justice warriors*, die met niets meer kunnen lachen, die hen het zwijgen opleggen en hen verhinderen te doen wat hun kunst hen ingeeft: de maatschappij een spiegel voorhouden. *'Comedy is an art form'*, bralt de linkse Burnham. *'It is important, because it is one of the only artforms that is not...'* - *'Gay.'* - *'We can't say that. But yeah, gay.'*

Het fragment doet denken aan een gesprek dat in 2019 echt plaatsvond in het Amerikaanse conservatieve praatprogramma *Daily Wire Backstage* en op sociale media enige reuring veroorzaakte. De vier mannen in het panel, onder wie *Daily Wire*-oprichter Ben Shapiro, waren het er met elkaar over eens dat comedy 'in se mannelijk' is en dat vrouwen alleen maar grappig zijn als ze met de mannen proberen te wedijveren, met andere woorden: als hun moppen even ongepast en vuil zijn. Zover gaat komiek Martin Willis niet in zijn essay voor *The Independent*, maar ook hij ziet stand-up als een inherent mannelijke vorm. Het is rechtstaan in het licht, terwijl de rest in het donker zit. Als vanzelf ontstaat er een machtsrelatie tussen de dominante komiek en zijn publiek. Wie het waagt om zomaar in te pikken op wat de komiek zegt, is een *heckler* en *hecklers* mag je als komiek met de grond gelijkmaken — met wat geluk geven de andere toeschouwers je er nog een applaus

bij. ‘Het is meer mannelijk dan vrouwelijk om elkaar in de omgang de loef af te steken met grappen’, schrijft Willis. De klassieke comedyclub met het gedempte licht en de rode bakstenen muur, op Amerikaanse leest geschoeid, is dus een hypermasculiene omgeving en wie zich niet vereenzelvigd met de (alfa)mannelijke norm, voelt zich volgens Burnham al snel oncomfortabel in zo’n club. Zijn oplossing: ‘Sloop de clubs!’

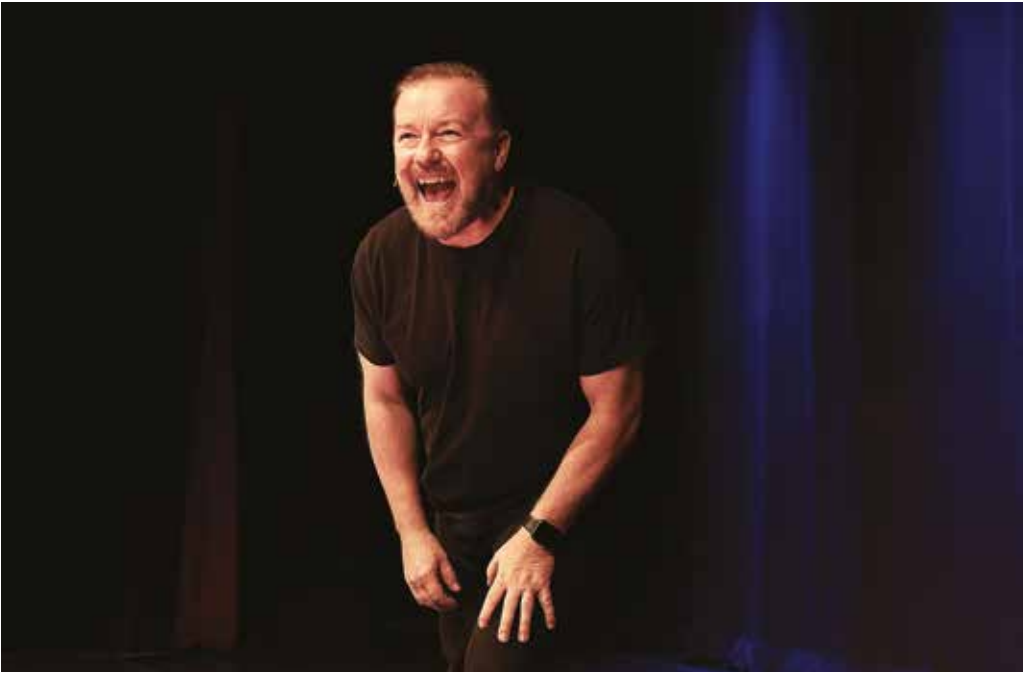
“Voor de aandacht voor ‘nieuwe’ stand-up in mainstreammedia was *Nanette* van Hannah Gadsby een belangrijke katalysator.”

GRAPPEN OVER TRANS PERSONEN

Natuurlijk zijn er veel vrouwelijke comedians, natuurlijk hebben de Tina Feys en Sarah Silvermans van deze wereld bloeiende carrières uitgebouwd en natuurlijk is het uitdagen van de gendernorm niet nieuwerwets—denk aan Eddie Izzard: al ruim dertig jaar treedt de als man geboren komiek op in vrouwenkledij, intussen heeft Izzard zich kenbaar gemaakt als genderfluïde en laat die zich zowel met mannelijke als vrouwelijke voornaamwoorden aanspreken. Toch is er de laatste jaren niet omheen te varen dat steeds meer vrouwen hun plaats onder de schijnwerpers hebben verworven. Taylor Tomlinson, Ali Wong en Jacqueline Novak zijn maar enkele voorbeelden, en in ons land zijn Amelie Albrecht, Soe Nsuki en Jade Mintjens vertrouwde namen geworden. Zij brengen elk hun eigen achtergrond en onderwerpen mee naar het podium, zoals ook mannelijke komieken dat doen, en ze zijn allerminst over één kam te scheren, maar geen van hen allen gooit de klassieke stand-upvorm om.

Andere jonge stand-uppers zoeken wel naar nieuwe vormen die de mannelijke standaard niet alleen uitdagen in inhoud, maar ook radicaler, op het gebied van vorm. Bo Burnham gaf daar met zijn muzikale comedy al een aanzet toe, onder meer door in de finale van *what.* (2013) met opgenomen stemmen te werken van zogezegde fans en critici die hem kwamen vertellen wat hij als aanstormend talent moest doen. Op het podium, waar een komiek wordt verondersteld dominant te zijn, organiseert hij zijn eigen oppositie. Voor de aandacht voor ‘nieuwe’ stand-up in mainstreammedia was *Nanette* van Hannah Gadsby een belangrijke katalysator. De genderqueer lesbienne (die/hun) ontmantelt het ideaal van de moppentapper die met alles lacht, het liefst met wat in de taboesfeer ligt, en zichzelf een sympathieke persona aanmeet door met de eigen onvolkomenheden te lachen. Maar voor een komiek die al uit een benadeelde groep komt, zoals Gadsby, betekent dat: jezelf neerhalen terwijl je al op de grond ligt, om toch maar binnen stand-up aanvaard te worden. Hun conclusie: ik kan niet aan stand-up doen zoals het nu bestaat en ik stop ermee—een voornemen dat die trouwens niet heeft uitgevoerd.

Burnham en Gadsby hebben met elkaar gemeen dat ze ruim baan kregen in de pers en dat recensenten unaniem lovend over hen waren. Daardoor kun je al snel denken dat zij mainstream zijn geworden, dat ze met hun grensverleggende comedy in het centrum van hun scene staan. *What We Watched*, het eerste officiële kijkcijferrapport van Netflix dat vorig jaar verscheen, geeft toch een ander beeld. Het is niet volledig accuraat omdat de



streamingdienst alleen het aantal gekeken uren per titel vermeldt, maar de tendenzen zijn duidelijk. Netflix-abonnees keken zo'n 300.000 uren *Nanette* van Hannah Gadsby en 1.100.000 uren naar Bo Burnhams *Inside*, maar de best bekeken comedyspecials doen het ruim dubbel zo goed. Het gaat dan onder anderen over *The Closer* van Dave Chappelle, *SuperNature* van Ricky Gervais (elk 2.900.000 uren) en *Live at Red Rocks* van Bill Burr (3.100.000 uren). Alle drie ervaren mannen met een ontzagwekkende carrière, alle drie de vijftig gepasseerd. Als vanzelf dringt de vraag zich op hoe zij omgaan met de mannelijke norm van comedy en hoe zij naar de generaties na hen kijken. Het antwoord is zowel artistiek als sociologisch van belang: als zij actief zouden gaan nadenken over de rol van gender in hun werk, dan weet je dat het thema ook in de mainstream ingang heeft gevonden.

In de progressieve pers hebben ze het alleszins niet onder de markt, en dat heeft voor een groot deel te maken met iets anders dat ze gemeen hebben: hun grappen over trans personen en hun drang om het daar voorstelling na voorstelling over te hebben. Gervais impliceert in zijn grappen dat trans vrouwen geen echte vrouwen zijn. Een voorbeeld uit *SuperNature* (2022), waarin de komiek een cisvrouw opvoert die het toilet liever niet deelt met een trans vrouw: 'Zij zijn vrouwen, kijk naar hun voornaamwoorden. Wat aan deze persoon is niet vrouwelijk?' Waarop hij antwoordt: 'Zijn penis.' In dezelfde trant schaarde Chappelle zich in *The Closer* (2021) achter jeugdauteur J.K. Rowling, die zichzelf *terf* noemt—*terf* staat voor *trans exclusionary radical feminism*, een beweging die stelt dat alleen wie als vrouw geboren is zo mag worden genoemd. Binnen het universum van hun grappen zijn dus ook alleen cis mannen mannen.

Wanneer ze daarover worden geïnterviewd, worden die routines in het kader van de vrije meningsuiting geplaatst. Een komiek moet de dingen blijven zeggen die zijn publiek inslikt, is de teneur. 'Ik praat over taboes omdat ik het publiek op een plek wil krijgen

waar het nog nooit is geweest’, zegt Gervais in een interview met de BBC. Burr richt in zijn bekendste special *Paper Tiger* zijn pijlen op politieke correctheid: ‘Je kunt niet zomaar woorden veranderen en denken dat mensen dan mee veranderen.’

“In de progressieve pers hebben Ricky Gervais, Dave Chappelle of Bill Burr het niet onder de markt, en dat heeft voor een groot deel te maken met hun grappen over trans personen en hun drang om het daar voorstelling na voorstelling over te hebben.”

‘Je kunt niets zinnigs over het werk van een kunstenaar zeggen als je de artistieke nuance weglaat’, zegt Chappelle in *What’s in a Name?*, een lezing die hij in de nasleep van *The Closer* bracht en voor Netflix liet registreren. Voor hem, en ook voor Gervais, is het podium een heilige plaats, waar alles moet kunnen worden gezegd en achteraf ook weer op de planken kan worden gelaten.

Het is die houding die James Acaster, iemand van de jongere generatie, op de hak neemt in zijn special *Cold Lasagne Hate Myself 1999* (2021). Met een trainingsvest aan en een zonnebril op speelt hij een zelfverklaarde *edgy comedian* die grappen vertelt over trans personen. Dat is zijn job, want hij is een stand-upcomedian, verklaart Acaster. Hij wil de mensen uitdagen, ‘en weet je wie een uitdaging kan gebruiken? De transgemeenschap!’

INCLUSIEVERE STAND-UP

De visie van oudere komieken die ik hier aanhaal verschilt fundamenteel van de nieuwe, genuanceerde blik die bijvoorbeeld Gadsby hun publiek biedt in *Nanette*. In tegenstelling tot wat Chappelle in *The Closer* impliceert, is het is niet langer zo — als dat ooit al zo was — dat je grappen na de voorstelling zomaar kunt laten voor wat ze zijn, dat het publiek dan verlicht en verlucht de zaal uit wandelt en de wereld daarbuiten niet verandert. Juist daarom legden trans werknemers van Netflix in 2021 het werk neer toen Dave Chappelle grappen maakte over trans personen in *The Closer*: omdat zij in Chappelles woorden de verwensingen herkenden die ze in de echte wereld naar het hoofd kregen geslingerd. Hoe meer vrouwelijke en queer stemmen erbij komen in de comedy, hoe pijnlijker die discrepantie zal worden en hoe luider de roep zal klinken om inclusievere stand-up die iedereen de kans geeft om de microfoon ter hand te nemen.

Dat zou ook een goede zaak zijn voor de generatie van Chappelle, Burr en Gervais, want het zou hun de mogelijkheid bieden om grappen over ‘minderheden’ te maken op grond van gelijkwaardigheid. De machtsrelatie tussen komiek en publiek zou zwakker zijn mochten het niet vooral mannen zijn die aan het grappenkanon staan. Lang heb ik nagedacht over hoe ik dit kernachtig moest verwoorden, tot ik het volgende citaat vond in het bij momenten hilarische *De geschiedenis van mijn seksualiteit* van de trans auteur Tobi Lakmaker: ‘Ik heb veel over humor nagedacht en me afgevraagd waarom ik voortdurend

die jij moest zijn. En misschien is er niet eens iets mis met humor — zit het venijn 'm enkel in het feit dat de ikken en jij's zo onevenredig verdeeld zijn.'

In *The Dreamer*, de special die Dave Chappelle vorig jaar op Netflix uitbracht, zie je heel even waar dat toe zou kunnen leiden. De Amerikaan heeft de emancipatiestrijd van trans mensen vaak vergeleken met die van zwarte mensen en zijn analyse is dat de emancipatiestrijd van de lgbtqi+-gemeenschap veel gemakkelijker gaat dan die van zwarte mensen. In *The Closer* verwoordt hij het essentialistisch, alsof de ene minderheidsgroep tegenover de andere staat. 'Gay people zijn minderheden tot ze weer wit willen zijn', zegt hij, alsof er geen zwarte queer mensen zijn. Chappelle, zelf zwart, maakt zo van zijn grappen meer dan geschop tegen de grenzen van de vrije expressie, ze worden ook deel van zijn persoonlijke strijd. In *The Dreamer* vergelijkt hij trans mannen opnieuw met zichzelf, maar dan met een ander punt van vergelijking: Chappelle heeft hard moeten knokken om zijn comedydroom waar te maken, en die dadendrang herkent hij in trans mannen, lijkt hij aan het einde te zeggen. 'Mannen stellen grenzen, mannen zoeken de grenzen op en ik ken niemand die zo de grenzen opzoekt als een trans man.' Is dat dan het grote zoenoffer: de bevestiging dat Chappelle trans mannen ook gewoon mannen vindt? Dat is snel aangenomen van iemand die zichzelf een paar jaar geleden nog tot 'Team TERF' rekende.

In Vlaanderen leunt Alex Agnew met zijn brede publiek en directe, stoere stijl het dichtst aan bij Chappelle, Gervais en Burr. Ook hij wijdde in zijn laatste voorstellingen enkele grappen aan trans personen, en het is opvallend hoe anders hij dat aanpakt en hoeveel sneller hij evolueert dan zijn Amerikaanse collega's. Hoe dat komt is niet zeker. Mogelijk is het de Vlaamse comedyscene, die anders dan de Amerikaanse beïnvloed is door het cabaret en meer theatrale vormen van podiumhumor. Misschien is het Agnews karakter. 'Als je ergens een mening over wilt hebben — en ik ben iemand die dat altijd zal willen — dan zul

Dave Chappelle © Martheubron





je echt moeten zoeken naar een goede manier om die helder te verwoorden’, zei hij vorig jaar in *Humo*. ‘Sowieso een uitdaging, want het principe is meestal: hoe genuanceerder je bent, hoe minder grappig.’

In *Unfinished Business* (2016) is de trans zangeres van metalband Life of Agony nog het voorwerp van een rijmpje (*‘Hee ze ne piet, dan is ’t Keith, hee ze ’n vagina, dan is het Mina!’*), terwijl hij twee jaar later in *Be Careful What You Wish For* laat zien dat hij goed over het onderwerp heeft nagedacht. Trans personen zijn bij hem geen token om in te zetten tegen de politiek correcten of voor de vrije meningsuiting, maar hij heeft als ouder wordende cis man wel oprechte vragen. Hij stelt die, maar meer dan dat hij trans personen aanvalt, stelt hij zichzelf kwetsbaar op. En aan het einde, als de kijker denkt dat de komiek wel voor zichzelf heeft uitgemaakt wat hij ervan denkt en je hem prijst om zijn mentale openheid, voert Agnew zijn vrouw op, die hem vraagt hoeveel meneer de grote feministische comedian nu eigenlijk in zijn eigen huishouden heeft gedaan. Agnews vrouw doet wat de stemmen in het hoofd van Bo Burnham doen aan het einde van *what*. en wat Hannah Gadsby vanuit hun queer-zijn probeert te doen in *Nanette*: het publiek doen twijfelen aan de dominantie die het als vanzelfsprekend beschouwt.

Jasper Van Loy is freelancejournalist en schrijft voor onder meer *Humo* en *De Morgen* over muziek, televisie en podiumhumor. Eerder werkte hij voor *Knack*, *Knack Focus* en *Studio Brussel*.

Camp, kinging en de toekomst van drag

Wat leren masculiene performances ons over lichamelijkheid en gender? Waarom is Justin Bieber populair bij dragkings en kiezen dragqueens ervoor om niet meer te *tucken*? En gaat de binaire benadering ook in de dragscene op de schop? Filosoof en dj Maité de Haan duikt in de fascinerende wereld van de dragkings.



Drag roept vaak het beeld op van mannen—homoseksuele mannen—die zich voor de duur van een performance transformeren in een overdreven, vaak ironische representatie van een vrouw, een zogenaamde dragqueen. Ze gebruiken make-up om hun neus te versmallen, hoge wenkbrauwen te creëren en de illusie van grotere ogen op te wekken. Hun heupen worden opgevuld om een ‘vrouwelijk figuur’ te benadrukken, en een opvallende, betaalbare pruik van AliExpress—langer dan het haar van de gemiddelde vrouw—wordt stevig vastgelijmd op het hoofd. Zo opgemaakt en getransformeerd nemen ze een personage aan, klaar om zich over te geven aan een lipsyncperformance.

Maar hoe zit het met de dragkings, de minder zichtbare tegenhanger van deze homoseksuele subcultuur? Waar zijn de lesbiennes of trans personen die zich transformeren in een man en mannelijkheid performen voor een show? In wat volgt onderzoek ik het verschil tussen de performances van vrouwelijkheid en mannelijkheid in drag, de praktijk van het *kingen* en reflecteer ik over de toekomst van gender en drag.

MANNELIJKHEID ALS ONZICHTBARE PERFORMANCE

Aan het gemiddelde aantal uren dat een vrouw zich in de badkamer opsluit om zich klaar te maken voor een avondje uit in contrast met een man, zouden we kunnen denken dat de performance van vrouwelijkheid meer vraagt dan die van mannelijkheid. Als ik met mijn trans-masculiene partner Charlie ga winkelen is hij vaak teleurgesteld in de kleding die te vinden is op de mannenafdeling van de grootketen: neutrale kleuren, saaie modellen, ze spelen op veilig. De kleding op de vrouwenafdeling heeft kleur, details, combinaties van stoffen en gewaagde uitsneden. Toont dit dat de performance van vrouwelijkheid in de westerse samenleving interessanter of tenminste extravertter is dan die van mannelijkheid?

Meer duidelijkheid hierover vind ik bij filosoof en queer theorist Jack Halberstam. In zijn boek *Female Masculinities* stelt hij dat er wel degelijk een verschil is tussen de performance van vrouwelijkheid en mannelijkheid, zowel binnen als buiten drag. Dominante mannelijkheid—heteroseksuele, witte, *able-bodied* mannelijkheid—en het bijbehorende mannelijke lichaam worden in de westerse cultuur voorgesteld als iets ‘natuurlijks’, iets ‘echts’, iets dat ‘gewoon is’, stelt Halberstam. Het lijkt dat de mannelijkheid van mannen een inherent deel van hun zijn is, in plaats van iets dat ze actief creëren of uitvoeren. De vrouwelijkheid van vrouwen wordt daarentegen eerder gepercipieerd als gefabriceerd of kunstmatig. Halberstam concludeert vervolgens dat normatieve mannelijkheid, in tegenstelling tot vrouwelijkheid, in deze samenleving gezien wordt als ‘niet-performatief’.

Halberstam gaat met andere woorden akkoord wanneer Judith Butler in hun iconische werk *Gender Trouble* schrijft dat gender performatief is: gender heeft geen essentie; gender is geen *zijn*, het is een *doen*. Maar Halberstam nuanceert dat en stelt dat we alleen vrouwelijkheid zien als een performance en dus performatief, en mannelijkheid niet: de performance van mannelijkheid is onzichtbaar.

Deze these lijkt wel te kloppen: vrouwen worden verwacht hun hele leven lang op dieet te zijn, mannen worden sociaal afgestraft als ze laten zien dat ze daarmee bezig zijn; vrouwen moeten meer moeite doen om er mooi uit te zien dan mannen en in reclame voor mannen

wordt een no-nonsensehouding aangeprezen. Voordat ik een abonnement op de fitness had, zag ik mannen met brede bicepsen en gespierde benen wandelen op straat of zonnebaden in het park, en dacht ik dat zij nu eenmaal gespierd waren omdat ze man zijn — een bevestiging van deze idee van ‘natuurlijke, niet-performatieve mannelijkheid’. Nu ik zelf in de fitness *dumbbells* hef en gewichten aan de *barbell* hang, begrijp ik dat spieren niet zomaar verschijnen, ook niet bij mannen. Testosteron speelt een rol in het aanmaken van spierweefsel, maar je moet er zelf wel iets voor *doen*, om het in Butlers woorden te zeggen.

“Voordat ik een abonnement op de fitness had, zag ik mannen met brede bicepsen en gespierde benen op straat of in het park, en dacht ik dat zij nu eenmaal gespierd waren omdat ze man zijn.”

De perceptie van mannelijkheid als niet-performatief en vrouwelijkheid als performatief toont zich ook in dragpraktijken. Dit verschil is zichtbaar in de campy esthetiek van dragqueens en de afwezigheid hiervan bij dragkings. Camp verwijst naar een esthetische stijl en gevoeligheid die iets aantrekkelijks vindt vanwege de slechte smaak en ironische waarde. Het viert het kunstmatige, overdrevene en extravagante. Campy esthetiek bevat wel kitschelementen, maar valt er niet helemaal mee samen. Binnen de context van gender en drag gaat camp altijd over vrouwelijkheid en niet over mannelijkheid, stelt Halberstam. Juist omdat camp in drag alludeert op een overdreven en parodische performance van gender in de samenleving. Mannelijkheid, die zich hier manifesteert als niet-performatief of niet-geperformd, kan bijgevolg door dragkings ook niet campy of overdreven worden voorgesteld. Voorts is camp in oorsprong ook gerelateerd aan homoseksuelen en de homocultuur, en daarom ook bij de dragqueens te vinden. Een dragking kan slechts een bepaalde mate van camp hebben als die bepaalde presentaties van vrouwelijkheid in zijn performance incorporeert — denk bijvoorbeeld aan een glitterbaard.

Maar wat zijn de performances van dragkings dan wel? Wat camp is voor dragqueens, is *kinging* voor dragkings: een term die Halberstam introduceert en definieert als ‘drag humor die geassocieerd wordt met mannelijkheid’.

KINGING EN DE TOOLS VAN DE DRAGKING

Performances van gender, mannelijkheid en vrouwelijkheid worden in eerste instantie gebracht met en door een lichaam. Een lichaam dat tot op zekere hoogte een gegeven is, een biologisch artefact; een lichaam dat interageert met andere lichamen en dat gemodificeerd, aangekleed en vervormd wordt. Hoe construeren dragkings dat lichaam? Welke tools gebruiken zij om mannelijkheid en het daarbij horende mannelijke lichaam te performen?

Make-up is een eerste tool. Jukbeenderen worden door middel van contouring geaccentueerd, wangen worden met een schaduwspel versmald, wenkbrauwen veelal verdikt en er wordt met behulp van make-up en kunstige precisie gezichtsbehering gecreëerd. Dit laatste kan bijvoorbeeld door met eyeliner een lange hoefijzersnor of een net sikje te



tekenen. De zachte, ‘typisch vrouwelijke’ gezichtstrekken maken plaats voor scherpere, soms strengere en veelal strakkere gezichtstrekken. Maar daar stopt het gebruik van make-up niet voor kings. Ook spieren worden gevormd door make-up—denk aan een strak sixpack van abs op de buik, of bicepsen op de armen.

Een tweede tool die dragkings kunnen gebruiken, is *binden*: het inbinden van de borstkas om deze plat en zodoende mannelijker te maken. Dat kan door gebruik te maken van een binder, een stuk compressiekleding, en croptop of een tanktop die de borstkas afvlakt. Zoals je je al kunt inbeelden: comfortabel is dit op zijn minst. De leuze ‘wie schoon wil zijn moet pijn lijden’ geldt niet alleen voor de mensen die vrouwelijkheid veruitwendigen. De klassieke sport-bh, die als doel heeft de borsten bij intensieve bewegingen zo goed mogelijk tegen het lichaam te houden, kan hier ook voor dienen en is aan te raden voor wie meer comfort wil. Een andere methode om de borstkas plat te maken is door middel van kinetische tape. Verder zorgt een *packer* dan weer als alternatief voor de penis en de bult in de broek—of, als huis-tuin-en-keukenoplossing, een gevulde sok.

Ook via lichaamstaal kunnen dragkings hun personage tot leven laten komen: brede schouders maken, een stoere of boze blik opzetten, met grote passen lopen, spreken met een verlaagde stem of lesbiennes in het publiek versieren.

Tot slot is er de outfit. Kleding speelt een essentiële rol. Drag valt trouwens onder het paraplubegrip crossdressing. Ik merk op dat witte tanktops met jeans vaak voorkomen bij dragkings, eventueel nog met een gouden ketting om de hals. Het heeft veel weg van de loodgieterlook of de skaterboylook, die ik zag tijdens een dragkingoptreden op een lesbisch feest tijdens de pride in Berlijn. De man in driedelig pak met hoed en vlinderdas komt ook vaak terug. Deze meer klassieke types mannen of jongens in de performances van dragkings komen dicht in de buurt of vallen zelfs samen met butches — lesbiennes of non-binaire personen die bepaalde vormen van mannelijkheid belichamen. De lijn tussen de realiteit onstage en offstage is dus soms flinterdun of zelfs helemaal afwezig. Verder kan de performance ook een aanleiding vormen om verder te experimenteren met gender-expressie naast het podium.

“Het is niet voor niets dat Justin Bieber gezien wordt als trans mannelijk icoon.”

Een concreet personage dat vaak opduikt bij dragkings is Justin Bieber—niet de opgepompte, getatoeëerde, volwassen versie van de popster maar de versie die ontstond tijdens zijn doorbraak ergens rond 2010. Zack, de dragpersona van de Brusselse danser Justine Heizen, voerde dit recent op tijdens een evenement van het Brusselse dragkingcollectief La Barakakings. Zack loopt stoer het podium op in zijn witte Nikes met een witte jeansbroek en een fel paarse hoodie. Uiteraard met de iconische bles en achterstevoren op het hoofd een pet in hetzelfde paars als de hoodie. Het is nostalgie voor mensen van mijn generatie, die in hun tienerjaren deze versie van Bieber hebben leren kennen, en misschien een representatie die enige vorm van camp inhoudt. Dit komt wellicht doordat



Zack the drag © Nils Le Clown

de jonge versie van Bieber niet altijd als een volwassen man wordt gezien, en zelfs niet als een cis man. Op Reddit plaatste destijds een gebruiker een—transfobische—post die moest aantonen dat Bieber een trans man was. De vrouwelijke kenmerken van Bieber werden opgelijst: lange wimpers, hoge stem, vrouwelijke haarlijn, noem maar op. Het is niet voor niets dat Bieber gezien wordt als trans mannelijk icoon, net zoals de trans man aan het begin van zijn transitie op de grens tussen vrouwelijkheid en mannelijkheid, puberjongen en volwassen man zweeft.

Zowel dragkings die klassieke ‘types’ mannen uitbeelden als dragkings die de niet-dominante mannelijkheid of gemarginaliseerde mannelijkheid tonen, dagen de dominante opvatting over mannelijkheid als niet-performatief uit, zegt Halberstam. De praktijk van het *kingen* onthult de geconstrueerdheid van de dominante mannelijkheid. Dragkings maken de onzichtbare performance van mannelijkheid zichtbaar.

DE TOEKOMST VAN DRAG: QUEERING UP THE SCENE

Tot nog toe heb ik de dragscenes benaderd zoals Halberstam: de kings in de lesbische cultuur en de queens in de homocultuur. Maar de realiteit is veel minder binair dan ik laat uitschijnen. De situatie zoals tot nog toe geschetst, is misschien al gedateerd. Hoe ziet de toekomst van drag eruit? Wie aan drag doet, valt niet meer binnen de binaire genderkaders. Trans personen hebben altijd deel uitgemaakt van de dragcultuur, maar krijgen nu stilaan meer zichtbaarheid in de representatie van drag voor het grote publiek. In het populaire realityprogramma *RuPaul's Drag Race* doen bijvoorbeeld—eindelijk—niet langer alleen cis mannen (en trans vrouwen die niet uit de kast zijn) mee, maar ook openlijke trans personen en non-binaire performers.

Ook wat belichaamd wordt, de personages die worden opgedragen, gaan voorbij aan (het binaire idee van) gender. Zo verschuift het draggenre *realness* (het zo goed mogelijk een normatieve man of vrouw belichamen) steeds meer naar de achtergrond. Dragqueens kiezen ervoor om hun snor of beenhaar te laten staan en om niet te *tucken* (hun penis weg te stoppen). Venus, de winnaar van het laatste seizoen van *Drag Race Canada*, tuckt bijvoorbeeld niet. Natuurlijke huidskleuren maken plaats voor *Clown-white-make-up*, zoals bij Gottmik (het drag personage van trans made Kade Gottlieb) de pastelblauwe alienhuid van dragqueen Juno Birch, of de gekleurde gezichten van de Antwerpse dragqueen Veronika Deneuve. Veronika benadrukt dat ze niet probeert een ‘mooie vrouw’ te zijn. Juno Birch speelt met de grenzen van de realiteit als ze in haar YouTube-make-up tutorial met een blauw gezicht verduidelijkt dat ze ‘absoluut geen make-up’ op heeft, net haar huid heeft gereinigd en klaar is voor een nieuwe punklook.

Een ander voorbeeld is het dragpersonage dat Sassytarius, de dragpersoon van mijn partner Charlie, onlangs opvoerde tijdens de dragshow *Send in the Clowns* in Antwerpen. Hij haalde hiervoor inspiratie uit de Troetelbeertjes. Het beertje had dan misschien wel lange gelnagels, hoge roze Crocs-hakken en lange wimpers, maar het zou evengoed een gaybeer kunnen zijn als een meisjesbeer of een non-binair diertje, als je het mij vraagt. Voor een andere editie van deze dragshow, met aansluitend een feest, ging ik dan weer in een clownsoutfit achter de dj-booth staan. Ik noemde het drag, maar is het drag?



Het naïeve, speelse, maar soms ook griezelige personage van de clown is een ander voorbeeld van een genderqueer figuur die vaak voorkomt in drag. Een clown is niet per definitie mannelijk of vrouwelijk. De symbolen die typerend zijn voor deze figuur bevestigen geen specifieke genderidentiteit. Bijvoorbeeld, een clown heeft geen gezichtsbehaving, is niet gespierd en heeft geen borsten of lange wimpers.

Tot slot vinden de dragshows zelf niet meer uitsluitend plaats in mannelijke gay subculturen of lesbische kringen en benadrukken ze het overstijgen van gender, zoals *Le Bal des Monstres* in Brussel, *Send in the Clowns* in Antwerpen of de Amerikaanse realityreeks *The Boulet Brothers' Dragula*. Deze leggen allemaal de nadruk op een figuur, een monster, een schurk en niet op queens of kings. De link met het monsterlijke, het vreemde en de slechterik is een kritische toe-eigening van hoe queers in de samenleving worden gezien.

Maïté de Haan is filosoof, dj (Butchpm) en ondernemer. Maïté werkt rond queer theory, feministische filosofie en publieke pedagogie, is als academisch assistent verbonden aan de UAntwerpen en is medeoprichter van het filosofisch platform Troebel.



**Lees
De Groene**

**10
weken
op proef**

**voor
slechts
€10**



DE GROENE AMSTERDAMMER

Onafhankelijk, kritisch en betrokken weekblad sinds 1877. Met iedere week diepgravende onderzoeksjournalistiek, essays en analyses en volop literatuur, kunst en cultuur



groene.nl/denk

in de zee ben ik niet TRANS een pleidooi voor de afschaffing van mannelijkheid

geschreven door toni heemer
onder invloed van testosteron



met mijn wit vlaams privilege met de erfenis van mijn koloniale voorouders heb ik hier de kans gekregen om woorden te publiceren met mijn gehoorde stem wens ik geen enkele autoriteit te claimen om over eender welke lichamen te spreken ik wens de menselijke vrijheid die ik beleef te delen in de vorm van een tekst die wenst vrij te zijn ook in zijn vorm hij blijft incompleet tot jij hem leest en er betekenis aan geeft

week 1 op T

*ik ruik mezelf voel me een indringer in mijn eigen
lichaam
is mijn geschrift veranderd
bang voor puisten bang dat ik geen echte trans ben
mijn pis stinkt mannengeur wast niet af in de spiegel
heeft
iemand er baat bij dat ik mezelf lelijk vind wie is dat*

ik weet één ding zeker over jou

nog voor je geboorte werd je in één van twee fictieve vakken gestoken: vak M of vak V

ik weet het omdat het mij ook overkwam

bij mij werd het vak V

net zoals bij jou draaide mijn hele leven om de knepen van het vak te leren

om V zo juist mogelijk uit te beelden

ik leerde mooi zijn lief zijn bang zijn ik leerde M begeren okselhaar beenhaar schaamhaar snor scheren wenkbrauwen tiethaar teenhaar baard epilieren kinderen willen baren bh dragen tampon opsteken gepenetreerd willen worden huishouden onderhouden niet impulsief zijn gezellig zijn dankbaar zijn braaf zwijgen lichaam bedekken lichaam presenteren de pil nemen schamen over maandstonden over zweten over kakken over scheten vruchtbaar zijn dun zijn strak zijn make up dragen sexy zijn geen slet zijn onderdanig zijn en bovenal leerde ik

alles aanvaarden als natuurlijk en normaal en zeker niet rebelleren ertegen

honderdduizenden regels die iedereen intuïtief kent zo hard zijn ze erin gedramd

hoe meer je volgens de regels speelt hoe meer validatie je krijgt

hoe minder je volgens de regels speelt hoe meer je verstoten wordt

week 2 op T

*ben ik een gender en heb ik een seksualiteit? of doe ik een beroep op dingen van wiens normen ik niet de auteur ben? heb ik net niet die seksualiteit maar heeft die seksualiteit mij?
welke soort seks zou ik hebben als er niks werd voorgesteld geen normen telkens anders
hoe minder script hoe vrijer
word ik een vrijer?*

ook dieren kleuren boeken sigarettenmerken eten kleren woorden goden spelen sporten cocktails bieren zetels fietsen liedjes kousen schoenen onderbreken bloemen vloeken

beroepen dromen gevangenissen tijdschriften horoscopen auto's lakens maten smaken koffietassen gsm's geschriften juwelen uitspraken slaapzakken ziektes zeepjes en zalfjes zijn trouwens gegend

week 3 op T

*ik ben bang dat als deze behandeling mislukt ik alsnog
mijn eigen leven neem
er is geen weg terug ik rouw
moe omdat ik niet kan slapen
performance dringt tot me door
het leven in rollen het leven inrollen
zal er ooit iemand kunnen houden van de freak die ik ben?
excuseer mijnheer ik word gestopt aan de grens ze door-
zoeken mijn zak
kijken naar mijn pas willen me fouilleren maar ze mogen niet
want ze zijn M en ik ben V*

doordat wij in een van de twee vakken zijn gestoken en de regels performen steken we ook anderen in een van deze twee vakken
het onderscheid tussen M en V wordt het belangrijkste kenmerk waarop we elkaar gaan beoordelen
je hebt aangeleerd dat er dingen van je verwacht worden en je hebt aangeleerd dingen van anderen te verwachten op basis van hun performance van M of V
het onderscheid is sterker dan leeftijd kleur gezondheid herkomst klasse sterrenbeeld seksualiteit niemand is er vrij van het is volkomen gewelddadig
je authentieke vrijheid wijkt voor gedwongen performance
je veelzijdigheid als mens wijkt voor je rol als M of V
je levendige verlangen wijkt voor het opgedrongen heteroscript

week 5 op T

*mijn scheten ruiken anders veel zweten ik droom over
eten ooit zal ik vergeten
dat ik ooit veel minder at het verandert zo rap ik kan het
niet vangen ik verander sneller dan het weer
zelfs over de hond vragen ze of ze M of V is
de focus op het binaire is zo ver doorgedreven dat zelfs
het sociaal gedrag van de
bordercollie eraan gelinkt wordt
ik doe het ook hoor ik zeg
ze is een vrouwtje en
ze houdt niet van mannetjes*

paul b. preciado: *la masculinité moderne n'est pas faite de testostérone mais de pétrole et de poudre à canon (moderne mannelijkheid wordt niet gevormd testosteron maar door olie en buskruit)*

week 7 op T

*heftige dromen geile dromen mijn clit is gevoelig
ik vraag me af of ik mezelf zou neuken als ik met twee
was mijn huid is beautiful
hormonen voeden de creativiteit
opgezwollen talgklieren op mijn arm
iemand vraagt of ik dan in transitie ben
zijn we niet allemaal in transitie?*

moderne M is de vleesetende uitvinder van het binaire cisteem (uitgevonden in 1947) van google van facebook van twitter van gentrificatie van speculatie van kolonisatie van heteroseksualiteit (uitgevonden in 1886) van categorisering van seksisme van hiërarchie van vlaams-nationalisme van neoliberalisme van verkrachting van racisme van monogamie van kerngezin van winst van aandelen van mansplaining van hypotheek van reproductie van politie van destructie van morele superioriteit van oppressie van afgunst voor V voor mensen van kleur migranten **TRANS** queer crip dikke mensen

M is het symbool van het binaire systeem

het is typisch voor M om over M te willen spreken

week 8 op T

*ik heb het gevoel dat ik dommer word dat ik geen twee
dingen tegelijk kan
de drang om te schrijven de angst dat ik het niet meer
kan het haten van de man
mijn kak stinkt mijn pis stinkt alsof ze niet van mij zijn
ik vind mijn mannelijke feromonen afstotelijk maar deze
tweeslachtigheid maakt me geil
op een feest in antwerpen maak ik ruzie met een groepje
witte hemden
voor de eerste keer in mijn leven krijg ik een elleboogstoot
in mijn gezicht
het dringt langzaam tot me door dat ze me zien als M
ik kan mijn ogen niet geloven*

the system isn't broken it was built this way

the system isn't broken it was built this way

week 9 op T

*mijn snor is bijgekomen meer beenhaar
iemand zegt mooie snor
ik heb al heel mijn leven een snor hoor
gewoon nu schaam ik mij er niet meer voor
ik kan beter tegen de drank wandel nachten lang
ik stink er komt haar op mijn kont op mijn kin
de biseksuelen vinden me heet*



ik geloof dat ook jij gevangen zit in dit systeem en dat ook jij eronder lijdt
het verzet begint onvermijdelijk bij het verzet tegen de regels
het is niet onlogisch dat het verzet begint in vak V en bij degenen die de grenzen van de
genderrollen overschrijden
de revolutie zal altijd aangestoken worden door degene die haar van doen hebben om te
overleven
voor nieuwe vrijheden moet je op straat komen jaren decennia eeuwen lang om de regels
binnen je vak te mogen veranderen

week 10 op T

*ik ben mislukt als V
ik ben mislukt als M
waar ik vroeger huilde
vier ik nu dat ik mislukt ben
ik misluk in het systeem
het is niet ik die onmenselijk ben
het is het systeem dat onmenselijk is
ik schreef onwenselijk*

de complexe paradox van het feminisme behelst de noodzakelijkheid om de ongelijkheid aan te kaarten door de categorie V te gebruiken en ondertussen deze artificiële categorie te deconstrueren

M en V zijn termen die notoir bekendstaan om hun onderhevigheid aan constante veranderingen ze blijven echter gebruikt worden door de herhaling van beelden en patronen normativiteit is de reproductie van bestaande verhalen

binnen het bestaande binaire verhaal is het falen van de belichaming van genderrollen eigenlijk interessanter dan de successen

het construct gender is niet het probleem op zich wel de aandacht die eraan geschonken wordt ik word verondersteld te willen vechten voor **TRANS**rechten maar ik wil liever het systeem omverwerpen

week 13 op T

*verbonden met mezelf onder het masker en ik rouw niet
meer om de vrouw
die ik was daar rouw ik nu om ik haat mannen niet meer
maar ik haat het
om dat te moeten toegeven
is de hond vermagerd of ben ik echt sterker
een one night stand denkt dat ik geen borsten heb
ze zegt
het is mijn eerste keer met een trans*

leslie feinberg: *i don't feel like a man trapped in a woman's body, i just feel trapped*

week 14 op T

*mijn schouders zijn breder mijn oksels ruiken naar
selder mijn vagina smaakt naar looktenen mijn zweet
is zoet mijn handen groeien ik heb vandaag mijn
borsten bevrijd ze horen bij mij ze mogen er zijn ik
verbrand mijn binder ik besta buiten het systeem
rook duizenden sigaretten
begin te begrijpen hoe ze kijken
ik was ooit een V met ballen
nu ben ik een M met tieten*

als ultiem verzet wens ik dit gewelddadig systeem dat mijn mensenlichaam politiseert mij simplificeert en mijn (seksuele) vrijheid inperkt te saboteren ik wil valsspelen omdat gender enkel bestaat in relatie tot de ander wil ik de perceptie die anderen hebben over mij veranderen het systeem deconstrueren om te begrijpen hoe diep het in mij zit ik wil de paranoia de angsten en de beperkingen in de ogen kijken en mijn eigen menselijke ervaring buiten het systeem weten

week 15 op T

*ik begin te lijken op mijn toekomstige zelf mijn
gewrichten doen pijn alsof ik in mezelf groei
ik ruik mijn vagina mijn oksels mijn voeten ruikt nog
goed ik kan amper nog snappen dat het eigenlijk stinkt
het is te vaag om mij nog te schamen
zo ver zit ik al ik vind mij mooi
het is niet de testo die me naar iets anders doet verlangen
het is omdat ik geen script meer heb dat ik vrij ben het
binaire is mijn probleem niet meer ik moet niet meer
doen alsof ik in een vak pas ik hoef me niet meer te
schamen voor mijn snor mijn borsten mijn kleren mijn
lief*

onder grote invloed en naar het voorbeeld van paul b. preciado besluit ik om mijn eigen lichaam te hacken door het gehalte van het hormoon testosteron in mijn lichaam artificeel te verhogen



week 16 op T

*ze zeggen mijnheer ze gaan uit de weg ik ben niet meer bang op straat
mensen zijn soms bang van mij op straat dat maakt mij bang
in een lesbobar word ik bijna geweigerd het is karaoke ik mag wel binnen maar mag niet zingen
moet dringend mijn tinderprofiel veranderen ik zie hoe iedereen een rol speelt
het maakt me niet meer kwaad ik lach ik luister naar de spice girls en ik lak
mijn nagels lichtpaars ik zeg zeg maar hij voor het gemak*

aan het begin van mijn avontuur weet ik dat er drie dingen van cruciaal belang zijn

1. vergeten wat er in mijn kinderhart geplant werd namelijk dat ik een freak ben
2. stoppen met ervan uitgaan dat ik weet wat M is en wat V is
3. genderdysforie verwerpen en mezelf niet pathologiseren

week 17 op T

*mijn maandstondenbloed is zwak van kleur mijn cyclus vervaagt
testo maakt me high ik wil dat al mijn vrienden het proberen
mijn bloed ruikt naar ethanol op mijn armen de sporen van grijs cement van smeren blonde haartjes op mijn kaken beest in mijn maag dat wilt eten nog nooit zoveel geschreven voornaamwoorden kunnen me niet meer schelen
ik wil geneukt worden in mijn gat simpel en licht hard en diep
iemand vraagt of ik dan gay ben*

vandaag smeer ik voor de 147ste keer een dagelijkse dosis van 50mg androgel (6,2 mg/g testosteron) op mijn bovenarmen

androgel is een middel gefabriceerd voor M om M meer M te maken

M kan het krijgen op voorschrift bij een laag testosterongehalte

voor V is het te verkrijgen op voorschrift mits de diagnose van genderdysforie door een psychotherapeut en onder begeleiding van een endocrinoloog of genderkliniek

Genderkliniek: Mensen met genderdysforie hebben een sterk gevoel van onvrede met het geslacht waarmee ze geboren en opgegroeid zijn. Het gender past niet bij hoe ze zich voelen en hoe ze zich willen uiten. Sommigen hebben hier zoveel last van dat het kan leiden tot bijvoorbeeld depressieve klachten of angst. Als de gevoelens van genderdysforie niet verdwijnen door psychotherapie, kan er worden overgegaan tot een hormoonbehandeling of genderbevestigende chirurgische ingrepen.

week 18 op T

*ik trek mij af in de badkamer terwijl ik naar mezelf kijk
in de spiegel*

*ik sta recht een beetje gebogen en helemaal naakt neem
mijn clit tussen duim en wijsvinger en laat de kop snel
tussen het vel errond bewegen ik kom diep en intens
klaar mijn clit blijft dagen nachten in erectie zeker twee
centimeter*

ik kan een wasmachine opheffen

het systeem heeft mij niks te weigeren ik vraag geen toestemming heb geen verlangen om erkend te worden door de staat ik gebruik mijn eigen lichaam als wapen van verzet het is uiteindelijk de persoon in wiens baarmoeder mijn hormoonhuishouding is ontstaan de persoon die mij heeft opgevoed in de misvorming van de kooi van het vak V die mij de dosissen androgel voorschrijft androgel mijn *permissionless invention* mijn nieuw gebruik van iets bestaands zonder toestemming te vragen mijn body hack het kost mij 59,81 euro per maand niet terugbetaald

week 19 op T

*ik voel mij levend weet niet of het de zon is of de
testosteron*

ik word ouder maar ik word jonger

*ik mag niet meedoen aan een zelfverdedigingsworkshop
want het is voor*

transmannen die homo zijn

ik heb gender tinnitus het gaat niet weg door als M

*gezien te worden het ligt dieper ik weiger gereduceerd te
worden tot een van die twee*

mijn bloedresultaten op dag 0 op testosteron zeggen testosteron totaal 30 ng/dL referentiewaarden tussen 8.4 en 35.0 dan ben je een V je bent een M als je waarden tussen 300 en 1000 liggen iemand met testosteron totaal tussen 35 en 300 bestaat dus niet want dan ben je niet vruchtbaar je reproduceert niet op dag 147 op testosteron besta ik al zeker niet meer

week 20 op T

*ik duw mij af schraaf mijn ellebogen ga harder geef al
mijn kracht*

*hou amper mijn evenwicht ik geef alles doe alles tegelijk
op mijn knieën alsof ik een gat graaf*

sneller en harder dieper en dieper

*ik incasseer haar nagels in mijn vel volg haar orders ik hijg
ze schopt ze wil mijn tong ze wil meer mond dan ik heb*

*ze wil in al haar gaten
niks maakt me blijer dan ons verspild sap
niks bevruchten niks reproduceren
apparaten die niks nieuws printen
onze seks is een hack zonder script we
vinden ons uit in een dolfijnendans
de piraat en de trans*

jean jaurès: *il faut changer les noms de toutes les choses*

paardheid is de realiteit als onvolmaakte versie zien van het volmaakte
er bestaan wel individuele paarden maar de paardensoort in zijn geheel is een menselijke
constructie een poging tot categorisatie die nodig is om sneller te kunnen leren om asso-
ciatief te denken dat wil zeggen een oordeel te kunnen vellen als het niet duidelijk is
een kind op een strand zegt
je hebt een meisjesstem maar je bent een jongen

david graeber: *revolutionaire actie is geen vorm van zelfopoffering, geen onverbiddelijke
toewijding aan wat er maar nodig is om tot een toekomstige wereld van vrijheid te komen.
het is de opstandige vastberadenheid om te handelen alsof men al vrij is.*

uniformiteit sluit ons op in sociale regels en verhindert ons onszelf te ontdekken
het is toegelaten aan de 7,9 miljard menselijke nuances om zich uit te drukken
de afschaffing van het binaire is niet de ontkenning van de verschillen maar net een
onverschilligheid tegenover de verschillen een verving van de veelzijdigheid
van mens zijn
mijn bestaan levert het begrip van het geweld van het absurde
rollenspel en koestert de hoop dat het anders kan omdat dysforie
niet enkel **TRANS** behoort



wat ik geleerd heb vecht met wat ik ervaar en ik geloof dat het jou ook overkomt
wat zal het betekenen als een nieuwe generatie uit het binaire model stapt en zichtbaar
wordt doordat het stigma van **TRANS** wordt weggenomen? is dit niet net de menselijke
revolutie die M en V en T nodig hebben? de ander verwelkomen om wie die werkelijk is en
niet om wat we op hen projecteren
en zullen we vandaar ook nadenken over grenzen en kolonisatie?

TRANS (naar loup rivièrè)

is de afstand tussen mij en de geïnstitutionaliseerde fictie die mijn geval niet snapt

TRANS

is het magnetisch schild dat mij beschermt tegen dat waar ik niet in pas

TRANS

is niet ik

TRANS

loopt naast mij omringt mij houdt mij warm beweegt in mij

maar ik ben het niet

ik ben

TRANS

zolang jij het verband legt

tussen mijn clitoris een voornaamwoord mijn snor en mijn sociale rol

TRANS

is het verschil tussen het mislukt wordende ding dat ik ben en het project om de
prachtig oneindige veelheid van het leven in slechts twee categorieën op te delen

TRANS

is wat je ziet zolang je mij niet ziet

ik ben niet **TRANS** in de zee

ik ben een ding dat andere dingen wordt dat sterft

soms een beetje zingt een beetje denkt soms danst soms huilt soms slaapt

in de zee van de toekomst is er een radicale desidentificatie vanaf de bodem

ik ben **TRANS** voor jou tot je klaar bent om dat te zien

en ik heb je nodig in mijn zee

andrea gibson: *i cut my hair and grew out my feelings instead. if someday i have
a mustache, i know i'll be comfortable wearing a dress*

geschreven in januari 2024 onder invloed van testosteron en van lsd en van paul b.
preciado loup rivièrè virginie despentes bell hooks jack halberstam shinya yamamoto
max wolf valerio adrienne maree brown anna achmatova clementine morgan maggie
nelson monique wittig mckenzie wark léane alestra judith butler esther hicks andrea
gibson lou sullivan harry dodge michel foucault kae tempest & laboria cuboniks

toni heemer is een cafébaas op pensioen. hij schrijft
autofictie en doet onderzoek naar cancelcultuur
binnen militante queer/feministische milieus.
toni leeft en werkt in het zuiden van frankrijk.
de illustraties zijn ook van zijn hand.

WWW.E-TCETERA.BE

FACEBOOK.COM/ETCETERAMAG

INSTAGRAM.COM/ETCETERA_MAG

Recensies, vertalingen, opinies heet van de naald?
Eén adres! Sinds maart verschenen op onze site o.a.:

RECENSIES

Medea's kinderen
Milo Rau/NTGent
[Caroline Lee-Jeong]

The poem without a hero
Oxana Sankova
[Elie Agniel]

HAMEL —Deep Time River
YouYou Group
[Sixtine Bérard]

Ombra
Alain Platel/Opera Ballet
Vlaanderen
[Klaas Tindemans]

Klein Jowaneké gaat dood
Johan Petit/marthatentatief
[Karel Vanhaesebrouck]

BRUT
Kinga Jaczewska
[Natalie Gielen]

De miskenden
Lazarus / Günther Lesage,
Greg Timmermans &
Stefaan Van Brabant
[Klaas Tindemans]

Dwarskijker
de Roovers
[Ciska Hoet]

LIMP
Ugo Dehaes/kwaad bloed
[Margot De Grave Loyson]

[v]
De Nwe Tijd
[Natalie Gielen]

Piéton
Kenneth Berth/Het
Nieuwstedelijk
[Jasper Delva]

Loos
Dimitri Leue
[Margot De Grave Loyson]

Fratssen
Ballet Dommage / BRONKS
[Evelyne Coussens]

Malinconico
Par Hasard
[Natalie Gielen]

Motherbaby
Marieke&Sophia en Kristien
De Proost/KWP
[Charlotte De Somviele]

Winterreise
Muziektheater Transparant,
Opera Ballet Vlaanderen,
Jan Sobrie & Wouter Deltour
[Mia Vaerman]

S 62° 58', W 60° 39'
Franck Chartier / Peeping
Tom
[Daphne de Roo]

German Staatstheater
Rosie Sommers & Micha
Goldberg
[Karel Vanhaesebrouck]

*Love Doll playing with the
big boys in a different kind of
space*
LOD / Lies Pauwels &
Frederik Neyrinck
[Otta Peeters]

Diarree is mijn lievelingskleur
Theater Artemis & Studio
Julian Hetzel
[Sam Simons]

COLUMN

Pledge under a tree
[Samah Hijawi]

*Handreiking met langvinge-
rige handschoen*
[Madonna Lenaert]

Füstoq Fādee
(Empty pistachios)
[Samah Hijawi]

PODCAST

*Podcast 40 jaar Etcetera,
aflevering 4: Collectiviteit.*
Met Julie Cafmeyer, Chokri
Ben Chikha & Benjamin
Verdonck

*Panelgesprek over de terug-
keer van de Griekse tragedie
op het podium.*
Met Maaïke Neuville,
Jolente De Keersmaecker
& Chokri Ben Chikha

IN ENGLISH

Voice Noise
Jan Martens/GRIP
[Ugnė Jurelevičiūtė]

Donja Hota
Enkidu Khaled/Platform 0090
[Caroline Lee-Jeong]

Pearls
Joshua Serafin
[Caroline Lee-Jeong]

ESSAYS

De tranen van Diderot
[Charlotte De Somviele]

An anderstalig public
[Caroline Lee-Jeong]

LEES VERDER OP
ONZE SITE



