

De Shit: een “naakte” ode aan de weerbaarheid

Monica Jansen

Op het toneel slechts een naakte jonge vrouw op een barkruk, die onder de spotlight en met een microfoon in haar hand vertelt over haar auditie voor een reclamespot. De monoloog *La Merda - De Shit* (in het Engels vertaald als *The Shit*)¹ van Cristian Ceresoli voor actrice Silvia Gallerano is, sinds de prijzen die het vergaarde op het Edinburgh Festival 2012, een internationale en nationale hit geworden (in februari 2020 zal het stuk nog te zien zijn in het Leonardo-theater in Milaan). Op 26 en 27 januari 2018 is het stuk ook opgevoerd in de Brusselse Koninklijke Vlaamse Schouwburg, en in een interview in *Bruzz* antwoordden Ceresoli en Gallerano toen het volgende op de vraag hoe dit enorme succes te verklaren valt. Volgens de actrice is het stuk succesvol door de opbouw ervan als een operalibretto dat in zijn drie akten steeds verder doordringt tot het personage. De dramaturg en tekstschrijver wijst daarentegen eerder op de actualiteit ervan, zoals blijkt uit de moeilijke politieke, artistieke en persoonlijke omstandigheden waarin het stuk ontstaan is, waarbij zelfs censuur werd toegepast.²

Het stuk gaat over de “shit” van het huidige Italië, waar artiesten bij gebrek aan structurele subsidies tot een onzeker bestaan gedwongen zijn, een “uitgeklede” conditie dus, die tegelijkertijd het artistieke weerwoord vormt op het neoliberale kapitalisme. Het idee ervoor is ontstaan tijdens de bezetting van het historische Teatro Valle te Rome van 2011 tot 2014 door een groep activisten uit de kunstenwereld, die het geprivatiseerde theater omvormden tot een *bene comune* oftewel een gemeengoed, en tot een open podium voor de gemeenschap.³ Ceresoli leidde hier het schrijf- en toneellaboratorium “La rabbia” (de woede), dat de deelnemers uitdaagde om in verhaalvorm uiting te geven aan de beleving van hun precare levensomstandigheden. De min of meer spontane uiting van tegenstrijdige emoties op het toneel als een politieke vorm van ‘affectief realisme’,⁴ vormde de basis voor de monoloog *La Merda*, waarvan de titel schatplichtig is aan Pier Paolo Pasolini’s postume roman *Petrolio*, die een gitzwart beeld schetst van het politiek gedegeneerde Italië.

¹ C. Ceresoli, *The Shit / La Merda. Dual English and Italian-language Edition*, London, Oberon Books, 2012. Voor de speellijst zie de website van Cristian Ceresoli en Frida Kahlo Productions op <http://www.cristianceresoli.it/>.

² M. Bellon, “‘La Merda’: a primal scream in the midst of all the shit”, *Bruzz*, 25/1/2018, <https://www.bruzz.be/en/podium/la-merda-primal-scream-midst-all-shit-2018-01-25>. De censuur waarvan Ceresoli spreekt vond met name plaats in Italië. Zie hierover L. Mariani, ‘Il dramma dell’umiliazione. *La Merda* di Cristian Ceresoli e Silvia Gallerano, un successo internazionale (2010-2016)’, in: *Mimesis Journal. Scritture della performance*, 2 (2016), www.mimesis.revues.org/1145.

³ Zie over de actie ‘Teatro Valle Occupato’ A. Borch, ‘Teatro Valle Occupato: protesting, occupying and making art in contemporary Italy’, in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1 (2017), pp. 126-129.

⁴ De term ‘affective realism’ wordt gebruikt door Lauren Berlant in *Cruel Optimism*, Duke, Duke UP, 2011.

Het stuk bestaat in feite uit de ongecontroleerde woordenstroom van een naakte jonge vrouw die een toekomst als sekssymbool ambieert. Het gaat hier om de getuigenis van een slachtoffer van allerlei vormen van projecties van anderen op haar lichaam als lustobject, maar haar zelfbewuste verklaring, in crescendo, verwoordt ook de bevrijding van datzelfde lichaam van alle shit die het in zijn nog korte levensloop tot zich heeft genomen. De performance gaat gepaard met het scanderen en zingen van flarden van het Italiaanse nationale volkslied, dat zo verbasterd wordt tot het episch bezingen van de heldhaftigheid van een subjectiviteit die met haar misvormde naaktheid en vrouwelijkheid in flagrante tegenspraak lijkt te zijn met het ideaalbeeld in de liedtekst van de 'helm van Scipio'.

Het stuk is opgedeeld in drie *tempi* en een *controtampo*, vertaald als drie bedrijven en een contretamps, waarbij de laatste term een muzikale verwijzing verradt. Juist de muzikale dimensie maakt deze monoloog zo origineel, aangezien de stem als een 'masker' wordt opgevat en in de regieaanwijzingen speciale aandacht wordt geschonken aan de expressiviteit ervan. In de introductie wordt de theatertekst vergeleken met een 'partituur' waaruit 'vocale maskers' oprijzen die bezit nemen van de lichamelijke 'klankkast' van de actrice. Een van de hoogtepunten van Gallerano's interpretatie is haar virtuoze stemgebruik dat van meerdere personages tegelijk lijkt te komen.

Het hier vertaalde fragment van het begin van het stuk geeft een goede indruk van de continue wisseling in dramatiek en intensiteit, en van de ongrijpbaarheid van het karakter van een volwassen en door het leven beproefde vrouw die tegelijkertijd het dertienjarige meisje is dat nog net zo weerloos is als toen ze haar dijen met elektroden liet behandelen. De grenzeloze ambitie van het personage om een televisiester te worden, valt te lezen in het licht van het zogenaamde "postfeminisme" ten tijde van premier Berlusconi en dus als een symptoom van de immateriële logica van het late kapitalisme. De zelfmoord van haar vader daarentegen brengt een andere dimensie aan het licht, die van de materiële geschiedenis van het verzet van de 'dwerger' tegen de 'machtswellustelingen'. De strijd voor sociale rechtvaardigheid van de garibaldijnse 'roodhemden' tijdens de Eenwording van Italië vindt zijn continuïteit in het antifascistische verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog. En misschien zal deze traditie, in de vorm van deze kleine vrouw met de te groot uitgevallen dijen, die in behandeling is geweest bij een rijpe vrouw die als zelfstandige haar eigen zaak runde en die haar vrouwelijkheid fier door het rode hemd liet schijnen, een derde, vrouwelijke?, fase van verzet gaan beleven.⁵

De uitkomst van de ongemakkelijke vertoning waaraan het publiek oftewel de 'menschheid' (nog een verwijzing naar Pasolini) 55 minuten lang met gemengde gevoelens van afgrijzen, medelijden en sympathie wordt blootgesteld, is dan ook uitermate dubbelzinnig. Kondigen de grimassen van de fel rood gestifte mond aan dat er geen verlossing is voor de tentoongestelde naakte lichaamsdelen, of is deze vocale akte van rebellie juist een vorm van naakte weerbaarheid? De 'menschheid' zal het zeggen.

⁵ Zie voor een dergelijke duiding van het stuk ook M. Jansen, 'Precarity on Stage: the Creative and Political Dimensions of Affect in Ceresoli's Theatre Production *La Merda*', in: *Frame*, 30, 2 (2017), pp. 83-99.

Monica Jansen werkt als docent Italiaanse letterkunde en cultuur bij de opleiding Italiaanse taal en cultuur van het Departement Talen, Literatuur en Communicatie (TLC) van de Universiteit Utrecht. Haar onderzoeksinteresses betreffen de culturele studies van het modernisme en postmodernisme, en meer specifiek nieuwe vormen van narratief engagement. Ze onderzoekt de culturele representatie van actuele thema's (religie, precariteit, jeugd, migratie) in een interdisciplinair, transmediaal en transnationaal perspectief.

Universiteit Utrecht
TLC-Italiaanse Taal en Cultuur
Trans 10, 3512 JK Utrecht (Nederland)
m.m.jansen@uu.nl