

MARBLE ASS

De travestiehelden van cineast Želimir Žilnik

AB VAN IEPEREN ■ In het voormalige Joegoslavië zoekt iedereen nu een nieuwe identiteit. Travestietier doen dat vitaal en inventief, zegt Želimir Žilnik. Daarom koos hij hun scene als uitgangspunt voor zijn inmiddels veelgeprezen film 'Marble Ass'. Daarmee kreeg hij tot zijn verbazing eindelijk eens geen last in zijn land. Dat is nieuw voor de filmmaker, die wordt achtervolgd door verbanning en filmverboden.

Žilnik over het leven als gokspel.

In de late jaren zestig was er op eens een reeks films uit Oost-Europa die de aandacht trok. Ze kwamen vooral uit Tsjecho-Slowakije, Hongarije en Joegoslavië. Tijdens een kortstondige politieke lichte hadden jonge regisseurs de kans gegrepen om maatschappijkritische of juist provocerend onbekommerde films te maken. Zeer geprezen was Rado Radović (Early Works) van de jeugdige Joegoslavië Želimir Žilnik, over de rebels *without a cause* in zijn land. Anders dan de meesten van zijn collega's maakte Žilnik later geen carrière in het Westen met veel geluktere films, maar ook van filmactiviteit in eigen land werd weinig vernomen en niets geëxporteerd.

Tot hij vorig jaar op de festivals van Bertin en Moskou *Marble Ass* presenteerde, een stilistisch ongepolijste en inhoudelijk verbazende film over de relatie tussen seks en oorlog. In Nederland werd *Marble Ass* onlangs vertoond op de Roze Filmdagen. De film geeft veel aandacht aan twee Servische prostituees in travestie, Mertyn en Salena (gespeeld door mannen die in werkelijkheid hetzelfde vak hebben). Hun betaalde gunsten werken als bliksemafleider voor agressieve frustraties in een geruïneerde samenleving. Ze geven geen seks, maar wel loyale zorg aan ex-soldaat Johnny die, psychisch verminkt door zijn oorlogservaringen, op een onafwendbaar fataal einde afstevent.

Žilnik, een aantrekkelijke en verrassend jeugdige vijftiger, blijkt een even bevlogen spreker als filmer te zijn. Hij onderbreekt zijn betoog regelmatig met vragen als: 'Interesseert het je wel?' of 'Wil je dit eigenlijk wel horen?' Jawel.

U was zesentwintig toen uw eerste speelfilm grote waardering en verspreiding kreeg. Het leek alsof u een minstens zo grote reputatie te wachten stond als sommige succesvolle landgenoten.

'Rado Radović' is verkocht aan vijftig landen en heeft grote internationale prijzen gekregen, maar in eigen land kreeg ik enorme problemen. Eerst werd hij in beslag genomen, wat leidde tot een nogal geruchtmakend proces waarbij ik zelf optrad als vertegenwoordiger van de film. Van de rechter mocht hij in de bioscoop, maar officieus werd vertoning nog steeds onmogelijk gemaakt door de partij. In die film werden zin en betekenis van revolutie betrekkelijk gesteld: of zoiets ooit kan leiden tot uiteindelijk geluk. Daarmee raakte de kern van elke samenleving die wordt gedictieerd door een partijprogramma. Mijn volgende film kreeg een algeheel verbod toen hij nog in de montage was. Er was toen - 1969, 1971 - niet alleen ideologische kritiek op mij, er was een hettige tegen alle jonge filmmakers: Makavejev, Pavlovic, Petrovic en anderen. Ze zeiden dat we uitsluitend nihilistische films maakten - de Zwarte Golf - en antisocialistisch waren. Terwijl sommige van de films ook in eigen land succes hadden en in het buitenland mooie publiciteit betekenden voor de liberale openheid van Tito's regime. Heel naïef dachten wij zelf ook dat we daar uitdrukking aan gaven. Maar in werkelijkheid was er al een neostalinistische bureaucratische dictatuur die iedereen de mond wilde snoeren. Filmers kregen geen subsidie meer. Als je na bijna dertig jaar terugblijkt, zie je dat niemand die periode goed te boven is gekomen. Dusan Makavejev en Aleksandar Petrovic moesten naar Parijs uitwijken en hebben elders nooit meer films gemaakt die zo goed waren als toen. Ik ben naar Duitsland gegaan waar mijn film een Gouden Beer had gekregen. Jonge collega's die zijn gebleven, belandden in de gevangenis.'

U hebt toch geen Duitse carrière gemaakt. Toen ik er kwam, begonnen Fassbinder, Herzog en Kluge succes te krijgen, er was veel staatssteun voor de nationale cinema. Ik dacht dat ik me in een gunstig klimaat bevond, tot ik na een paar maanden de hysterie rondom de Rote Armee Fraktion

merkte, die akelig veel leek op wat ik had ervaren in mijn land. Alle vragen over wat de welvaartsstaat aanrichtte in natuur en milieu, de gecomputeriseerde beheersing van de arbeidersklasse, hoe provocerend en destructief ook gebracht - je schiet niks op met een warenhuis in brand steken - kwamen op een moment dat Duitsland op een kruisiging stond. Sinds de oorlog had het steeds open gestaan voor andere culturen, maar in de jaren zeventig kwam de vraag of die ontwikkeling naar een multiculturele democratie moest worden doorgezet, of dat er moest worden teruggesproken naar een traditioneel nationalisme. Door die identiteitswrijvingen voelde de staat zich buitenproportioneel bedreigd door de acties van in feite zo'n kleine groep.

Op het televisiejournaal zag ik hoe de politie een huis omsingelde waarin Raf-leden waren ondergedoken en iedereen die buiten kwam zonder meer neerschoot. Die beelden deden me denken aan de openbare executies in de vorige eeuw. Ik heb toen een documentair essay gemaakt: *Offentliche Hinrichtung*, met de strekking dat wat politie, staat en televisie nu deden daarvoor een moderne versie was, met dezelfde opzet het volk te intimideren. De film werd voorgelegd aan de Bewertungsstelle om een vertoningsproductaat. Ik kreeg een brief: de commissie voor vrijwillige Selbstkontrolle heeft uw film technisch ondermaats bevonden en we vrezen dat u als buitenlander oovoldoende inzicht hebt in wat er in dit land gebeurt.

Verfolgen over de afwijzing besloot ik een stap verder te gaan en maakte met gratis medewerking van de crew een speelfilm: *Das Paradies*. Criminele ondernemers huren in het aangezicht van een bankroet veronderstelde terroristen om zich te laten kidnappen. Na een paar weken brengen ze hun gijzelnemers om, zodat ze naar buiten kunnen treden als overwinnaars van de anarchie die hun firma had willen saboteren. Mijn bron van inspiratie was een ultrarechtse parlementair die gegijzeld was geweest en later steeds pochte dat een goede Duitsers altijd sterker blijkt dan het vuilnis. Vlak voor de première werd Andreas Bader geliquideerd; echt niemand in Duitsland

geloofde in zijn zelfmoord. De toevallige parallel met mijn filmverhaal leidde tot een fiks schandaal. De politie viel bij me binnen. Ze dachten dat ik connecties had met de terroristen - wat niet zo was - en hoewel ze niets vonden, moest ik het land uit. De film mocht ook twintig jaar lang niet worden vertoond. Binnen een paar jaar was ik tot twee maal toe banneling geworden en vier keer getroffen door filmverboden.

U moest toen terug naar Joegoslavië.

'Ik dook daar onder in het theater. Het is curieus, je zou denken dat toneel bij uitstek officieel was en dienstbaar aan de staat, maar misschien juist daarom werd ik veel minder in de gaten gehouden. Ik had zelfs behoorlijk veel succes. Tot *Gastarbeiter Oper*, in 1977, een eigen stuk waarin ik songs van Brecht en Weill had gebruikt. Ook een parodie die Brecht had gemaakt op het nazistische Horst Wessellied. De voorstelling werd erg gewaardeerd, maar de Duitse ambassade protesteerde. Ze dachten dat het mijn tekst was en eisten stopzetting van de opvoeringen. Omdat de staat belang hechtte aan een goede relatie met Duitsland kreeg ik een werkverbod in het theater. Filmsubsidie kon ik ook niet krijgen, ik zat echt op de bodem van de put. Ik was begin dertig, dacht ik moet opnieuw beginnen. Ik ging lezen over mensen die in hun pogingen om iets voor de samenleving te betekenen op non-actief waren gezet. Ik las hoe Isaak Babel naar Maxim Gorki was gegaan om advies. Gorki had hem gezegd: ga onder het volk.

Dat leek me een goede raad, dat ging ik doen. Ik maakte documentaires over het leven van alledag, een soort immense kroniek van in totaal vijftien films voor de televisie. Ze waren heel succesvol - ook op televisiefestivals waarvan de filmwereld geen weet heeft - en volgens mij zijn sommige daarvan het beste wat ik heb gedaan.'

Voor iemand die steeds last had van censuur en bureaucratie, lijkt bij de televisie gaan werken, vragen om moeilijkheden.

'Zelf had ik ook weinig soepelheid van de televisie verwacht, maar televisie vreet programma's die altijd vrij simpel zijn geproduceerd, met minder fasen waarop de staat vat kan krijgen. Ik mocht in alle vrijheid en in een ontspannen sfeer programma's maken, omdat ze dachten dat ze bij uitzending

nog konden knippen, toevoegen of veranderen wat hun ideologisch niet aanstond. Het interessante is dat dat nooit is gebeurd, terwijl ik soms kritischer was dan in de bioscoopfilms waarmee ik last had gekregen. Ik heb een dramatisch portret gefilmd van kinderen van teruggekeerde gastarbeiders, die onbehoorlijk waren in hun moedertaal omdat die alleen thuis in de keuken was gesproken, terwijl ze op school en straat de vreemde taal wel goed hadden geleerd. Al zijn ze nog zo begaafd, terug op de Joegoslavische scholen worden zij geminacht en gewerd als achterlijke boeren. Ze worden kansloos gemaakt in plaats dat ze worden beschouwd als mogelijke bruggenbouwers naar de rest van de wereld.

Voor die films heb ik tien jaar lang door Joegoslavië gereisd en gezien hoe riskant en zelfdestructief de maatschappij functioneerde. Dus was ik - helaas! - niet al te verbaasd toen alles uit elkaar barste, al was er ook genoeg ervaring en kracht waarmee het land zich wel had kunnen ontwikkelen tot een echte democratie. Tito's socialisme heeft een immense bureaucratie gecreëerd. Niet alleen de overheid, maar ook bij industrieën in de steden. Het land telde miljoenen klerken, was verdeeld in vele hiërarchieën met alle parasitisme van dien. Boeren en ongeschoolde arbeiders waren daarvan uitgesloten, zodat de spanning tussen platteland en stad steeds meer groeide.'

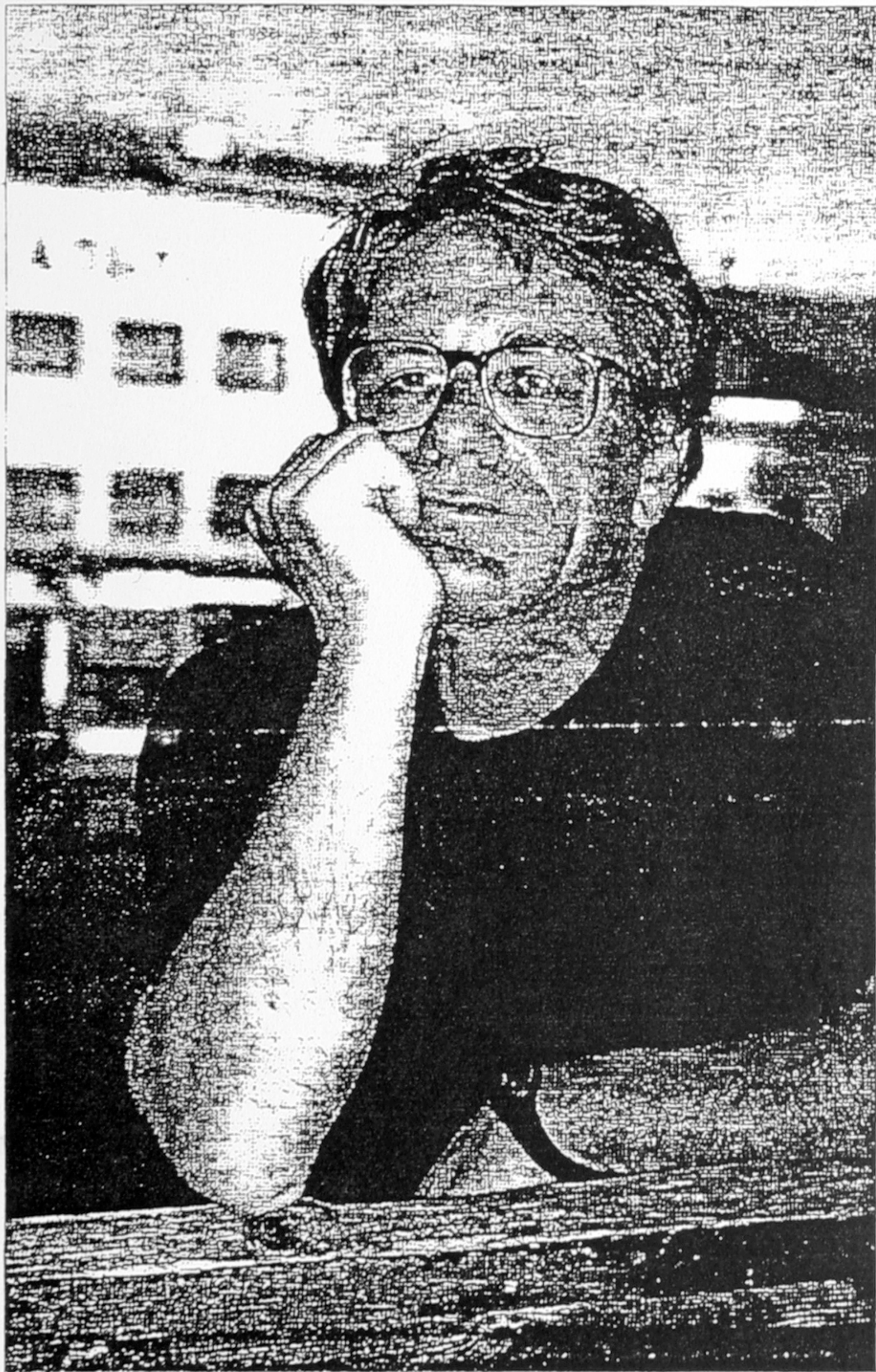
U noemde wat met Joegoslavië is gebeurd een Oedipus-tragedie.

'Na Tito's dood deden zich drie fenomenen voor. Ten eerste die bijna middeleeuwse oorlog tussen zijn opvolgers: zonen die in de schaduw van een autoritaire vader hadden gestaan en eigen feodale staten gingen formeren ter bescherming van status en eigenbelang en eindelijk zelf een greep waagden naar de roem. Ten tweede trilde niet alleen het socialisme op zijn grondvesten, maar ook de kerk, wat de identiteitscrises vergrootte. Alle bureaucraten waren doodsbang voor de gevolgen van verandering en bekeerden zich tot het nationalisme, dat niet zou leiden tot analyse van het verleden. Het was verbijsterend om te zien hoe miljoenen communisten zich op een profi-

MARBLE ASS

film by Želimir Žilnik





Želimir Žilnik

leerden als Serviërs, Kroaten of Slovenen, omdat ze zonder socialisme niet meer wisten wie ze waren. Zelf woon ik zestig kilometer ten noorden van Belgrado, in de vlakte waar voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog honderdduizenden Duitsers waren gevestigd die het land uit zijn gegooid door de bergpartizanen. Die zijn daar toen zelf gaan wonen. De eerste vurige supporters van het nieuwe Servische nationalisme

bleken juist die ouwe partizanen te zijn. Ze waren bang dat anders na al die tijd iemand kwam vragen: wat hebben jullie hier te zoeken, hoe komen jullie aan deze huizen? Al vóór de oorlog werd de propaganda toegespijst op het idee dat er voordeel was te halen uit oude identiteiten en onderlinge verdeeldheid. Vijf jaar geleden begonnen jongeren op voetbalvelden opeens oude volksliederen te zingen, teksten die ze vroeger belachelijk hadden gevonden, in een dialect dat ze nooit hebben gesproken. Manipulatie van bovenaf, opgelegde haat.

Zoiets was mogelijk, omdat Joegoslavië een gemakkelijke staat is. Na twee wereldoorlogen gecreëerd door de internationale mogendheden waaraan de slimheid van Tito het nodige heeft toegevoegd. De Kroatische kust, die zo'n belangrijk toeristengebied was, is voor driekwart gejat van Italië. Dus was er ook angst voor de vraag hoe Europa met een herenigd Duitsland zou reageren op een Joegoslavië zonder communisme. Ik zweer je, twintig miljoen Joegoslaven

hebben in 1990 en 1991 gebeden om steun van de wereldmachten, om te komen tot democratisering en vrije verkiezingen. Maar in plaats daarvan zijn de maffiosi die ons land vernietigen, erkend en aanvaard als gesprekspartner. Wat voor baat heeft de wereld bij een kapot Joegoslavië? Iedereen juichte over de val van het communisme, omdat dat een bedreiging leek van de mensenrechten en het vrije ondernemerschap. Maar wat er nu gebeurt in het Oostblok is een nog ernstiger schending van de mensenrechten. Het partijstelsel was tenminste duidelijk en je kon er zelfs voor kiezen om uit de partij te stappen. Met alle consequenties van dien. Maar je kunt onmogelijk kiezen om geen Serviër, Kroaat, moslim of Rus te zijn en toch moet je daarvoor boeten. Dat laat zich alleen vergelijken met de inquisitie.

Het walgelijke is dat nu iedereen beweert dat hun oorlogvoering is geslaagd. Degenen die aan de macht wilden blijven, zijn aan de macht gebleven. Ze zijn grote kapitalisten geworden die zo'n ondoordringbare rotzooi hebben gecreëerd dat niemand vraagt wie of wat ze waren vóór de oorlog. Op de een of andere manier weet iedereen zijn eigen overwinning te vieren: want Servië heeft half Bosnië veroverd; Slovenië juicht over zijn eerste eigen staat; vraag niet waarom, maar Bosnië en Kroatië noemen zich óók overwinnaar. En ondertussen is het land kapot, zijn er duizenden doden en miljoenen daklozen.

Laten we het over uw laatste film *Marble Ass* hebben. Geeft u zoveel aandacht aan travestieprostitues uit verzet tegen het politieke patriërchaat?

'Iedereen zoekt nu een andere identiteit, vermoet zich met andere ideologieën en uniformen. Travestieten doen dat vitaal en inventief en dapper. Oorlog is altijd van de mannen, wie in een oorlogssituatie zijn mannelijkheid verwerpt, vind ik een held. Eigenlijk kende ik die scene niet, al was ik goed bevriend met de Mertyn-vertolker Vjeran Miladinovic. Hij was in 1986 als achttienjarige homo in een van mijn documentaires te zien geweest. Toen leidde hij nog een vrij verborgen bestaan, maar acht jaar later was hij straathoer. Hij zei: ooit werd ik als freak gezien, nu is het hele land zo krankzinnig dat ik me hoogst normaal mag vinden. Die uitspraak gaf me eigenlijk het idee voor de film. Ik heb toen een paar weken geobserveerd hoe dat leven toeging. Ik was verbaasd hoe actief die handel in liefde bleek te zijn. Keurig geklede nouveaux riches in grote auto's, semi-criminelen die in de gevangenis hadden gezeten en daar vertrouwd waren geraakt met homoseksuelen. Of jongens aan wie je kon merken dat ze in de oorlog waren geweest. Die oorlog was zelden een confrontatie tussen militaire eenheden, maar vooral beroven en bedreigen van de burgerbevolking met erg veel seksueel geweld. Onder het communisme hadden de meeste mannen zich passief gevoeld, hiërarchisch laag, en bij het zoeken naar een nieuwe identiteit is veel agressief machisme los gekomen, als een vals idee van bevrijding.'

Nauw de door de taal gevoerde 'Mertyn' is er de jongere, romantische 'Salma' die vol opeens met verbazing herachtige karate en stenen verbindingsmuur sloop. Dat leek geen trucage.

'Die jongen was toen pas twintig, heel lang en sterk en naïef. Typisch voor alle contradicties is dat hij als man tweede werd bij de nationale karatekampioenschappen en ondertussen als vrouw deelnam aan missverkiezingen. Hij is de bijzit van een paar machtige maffiosi in Belgrado. Ik vroeg hoe dat mogelijk was. Hij vertelde van hun homoseks in de gevangenis en zei: én ik kan dubbel werk voor hen doen, als vriendin en lijfwacht. Zijn personage had in de film een seksescène in een auto. Omdat hij geen acteerervaring had, leek het me makkelijker



MARBLE ASS

film by Želimir Žilnik



als hij daarvoor zelf een partner zou kiezen, iemand die vertrouwd was. Hij bracht een vriend mee, een aardige jongen, en we namen de scène op die er veel tederder uitzag dan de hardheid die ik wilde. Ik zei dat het opnieuw moest. Salena kwam uit de auto: met mijn vriendje kun je geen zeven takes draaien zoals je gewoonte is, in drie keer moet het goed zijn. Een rare eis van iemand die nog nooit had gefilmd, maar Salena zei: hij heeft me zoëven echt geneukt, dat kan hij niet zo vaak achter elkaar.'

Heeft de medewerking aan zo'n kritische film hem geen problemen bezorgd met zijn criminele relaties?

'Die vonden het best. In de huidige situatie, waarin niets meer stabiel is, durven misdadigers zich heel openlijk te manifesteren. In 1992 maakte ik een documentaire waarin politie en gangsters verbluffend vrijuit spraken over hun onderlinge connecties. Onder het zogenaamd stabiele regime-Tito kregen criminelen van de politie valse paspoorten om naar het Westen te kunnen, vanuit de opvatting dat het toch niet uitmaakte als in niet-socialistische landen misdaden werden begaan. Omdat de politie nu ook is verdeeld en er geen algeheel beleid meer is, zijn veel van die lieden teruggekeerd en nu zelfs officieel in dienst genomen om paramilitaire groepen te trainen. Maar onder-russen maken ze elkaar nog af. Tijdens een opnameperiode van een paar weken heb ik van sommigen zowel hun interview als begrafenis kunnen filmen.'

De rol van de prostituees is duidelijk, als actuele variant op de archetypische hoer met het gouden hart die staat voor overlevingsinstinct en ongerepte menselijkheid. De ontsparing van de hoofdrol Johnny – die ingrijpend veranderd door zijn dienstplicht terugkomt in een samenleving die evenzeer is veranderd – gaat via scènes waarvan de mogelijke symboliek me soms ontging. Wat betekent zijn zwarte handel in biljarttafels, zijn seksscène in die immense hoeveelheid brooddeeg?

'In de begindialoog vraagt Merlyn waarom Johnny steeds met een biljarttafel rondzeult. Dan wordt verteld dat hij onder die tafel het lijk van zijn beste vriend heeft gevonden. Dat is het concrete gegeven. In meer algemene zin gebruik ik die biljarts om aan te geven dat voor veel jongeren het leven nog alleen een gokspel is. Ik heb ook een documentaire gemaakt over de psychiatrische nazorg van degenen die als dienstplichtigen hadden gevochten: iedereen die in de oorlog heeft gevochten, is psychisch of fysiek kapotgegaan. Als iemand die dezelfde taal spreekt, misschien je eigen buurman of oude vriend is, opeens tot vijand wordt verklaard, dan móet je toch in de war raken? Het brood – *slava-cake* – was in onze cultuur het voornaamste voedsel; als moeder deeg maakte en brood bakte zat het hele gezin toe te kijken. Ik wilde met die scène duidelijk maken hoe dat gezinsidee nu is vernietigd. De vriendin die tegen Johnny zegt dat ze geen hoer wil worden maar wel het huishouden wil doen, probeert symbolisch een familiegevoel op te wekken door brood te maken, maar in plaats daarvan wordt ze midden in al dat deeg geneukt. Publiek dat onze cultuur kent, reageert heftiger op die scène dan op alle andere, omdat daarin het meest wordt aangetrapt tegen de traditionele waarden.'

Hoe is het u eigenlijk gelukt om de film gemaakt te krijgen?

'Tijdens het socialisme is in Belgrado tegen die druk van censuur en processen een filmerscoöperatief gecreëerd. Daardoor konden we blijven werken en achteraf zelfs nog wat verdienen ook, als een film succes had. Veel jongeren kunnen nu niet geloven dat wij geen meelopers waren van de partij; dat leek hun de enige mogelijkheid om films te maken. Ik had dus al jaren een paar goeie mensen om me heen, die allemaal persoonlijk hebben geleden onder de chaos

en onterechte verdachtmakingen, met wie ik geheel onafhankelijk dit verhaal kon filmen. Omdat we *no budget* waren, wilden we niet draaien in Belgrado. Daar konden de hoerenjongens per nacht veel meer verdienen dan ooit aan de film en ze zouden vast niet beschikbaar blijven. Cast en crew loeerden in mijn huis dat ik tot een soort studio had gemaakt – elk filminterieur is een van mijn kamers – waar ik met de amateurspelers ontspannen kon werken aan hun dialogen. Niets is in de film documentair, het is allemaal geacteerd.'

Ik bedoel vooral: hoe hebt u hem door de Servische censuur gekregen?

'De enige censuur is geen financiering of vertoningsmogelijkheid krijgen. Maar er gebeurde juist iets grappigs. Nu er zo weinig officiële filmproductie is, kun je voor voltooide films staatssteun vragen – ten gunste van de Nieuwe Servische Cinema. De enige voorwaarde is dat de helft van de dialoog in het Servisch is. Ik zei: ik heb een nieuwe Servische film. Ze hoefden hem niet eens te zien, ik moest wel een verklaring tekenen dat er echt Servisch werd gesproken, want ze vonden die Engelse titel maar raar. Ik had die verzonnen vanwege heroïsche films als *Man van marmor* van Wajda, ik vond dat de helden van toen *assholes* waren geworden. Ik vroeg Engelstalige mensen hoe *Marble Ass* klonk voor hen. Ze vertelden dat het in Amerika een uitdrukking is voor de gewapende autoriteit. Dat klopte ook goed. En natuurlijk moeten hoerenjongens letterlijk een sterke kont hebben, want die krijgt veel te verduren.'

Met staatssteun konden we de film promoten en presenteren in een congreszaal in Belgrado, vijfenveertighonderd plaatsen. De première viel erg goed, om alle zwarte humor werd veel gelachen. De persontvangst was polemisch: heel anti én heel pro, wat leidde tot een succesvolle bioscooproulatie. Lokale televisiestations besteedden er aandacht aan en maakten mijn travestieheden tot mediaberoemdheden die in allerlei talkshows mochten opdraven. Als filmmaker droom je altijd dat je film invloed zal hebben, maar het gebeurt vrijwel nooit. Hooguit invloed op andere films. Maar deze film heeft een bepaald segment van het leven onder de aandacht gebracht, travestie en homoseksualiteit uit de scandalieuze sfeer gehaald en bespreekbaar gemaakt. Zelf dachten we dat we een tegendraadse undergroundfilm hadden voor een klein publiek, die misschien later een wat bredere waardering zou krijgen, maar hij spreekt veel meer mensen aan dan wij hadden voorzien.'

Hoe ziet uw toekomst als filmer eruit?

'Ik bereid een speelfilm voor voor na de zomer, in het Duits: *Blinde Passagiere*. Weer zo'n kleine productie over de illusie dat de zon voortaan opkomt in het westen. Het gaat over krantenadvertenties die voor tienduizend mark reizen aanbieden naar Amerika. Een gemeleerd gezelschap van twintig mensen wordt in een vliegtuig gestopt dat na een vlucht van uren landt op een verlaten luchthaven ergens in Texas. Maar nadat ze vijf dagen een nieuw bestaan opbouwden, merken ze dat ze gewoon zijn gedumpt in een uithoek van Joegoslavië. In het hele Oostblok wordt op grote schaal zwendel bedreven met zogenaamde emigratiemogelijkheden, het verhaal heeft een feitelijke basis. Ook ben ik in overleg met de stichting Barka in Amsterdam die is geïnteresseerd in een project in Srebrenica. Ik heb connecties in Servië die wel willen coproduceren met Nederland, maar het is natuurlijk een heel pijnlijk onderwerp, ook voor jullie. Als iemand die zich Joegoslaaf wil blijven noemen, denk ik dat het geen decennia zal duren, maar eeuwen voor alles weer goed komt. Er zullen nog veel nieuwe frustraties volgen voor we ooit weer aan een gevoel van eigenwaarde toekomen.'

POP De voorganger

Al Green



Hij is niet moeilijk te vinden. En zo hoort het ook. Rij Memphis, Tennessee uit in zuidwestelijke richting, via de Elvis Presley Boulevard, en ga bij het eerste stoplicht ná Graceland rechtsaf. Een mijl verderop doemt dan aan je linkerhand een gebouw op dat doorgaat voor een godshuis: een grote, lelijke en goedkope houten pannenkoek, voorzien van een groot kruis, afbladderende verf en omzoomd door verdord gras en een parkeerterrein vol barsten in het beton waar het onkruid zich een weg door baant. Dit gebouw is de kerk van Al Green, zelf beroepen dominee, en zijn *Full Gospel Tabernacle*. Het is een van de ruim duizend religieuze uitspanningen die Memphis telt, maar vermoedelijk de beroemdste, want de voorganger was ooit – en eigenlijk nog steeds – een popster in de voetsporen van Sam Cooke en Otis Redding, om niet te zeggen de opvolger van dit legendarische duo.

Het is een onwaarschijnlijk feest om dominee Green met zijn gemeente in de weer te zien. Hij predikt, orakelt, zegent, bidt en zingt met een verve die aan verliefdheid doet denken, aan onstuimige hartstocht, met volwassen gratie beleden door de voorganger met zijn jongensachtige en tegelijk ernstige grijns. En met groots vertoon van nederigheid en lof gevierd door zijn kudde die hoofdzakelijk uit vrouwen bestaat; dikke moeders met hun kroost, kleine oma's met hun dochters, verpleegsters en huishoudsters breed in de heupen en met brillen op de neuzen. Boven de hoofden zwaaien sloom de wiken van de ventilatoren. Allen prijzen de Heer, zolang het nog kan.

Al Green begon te zingen toen hij nog een jongetje was. Zijn broers zongen ook en hij had er genoeg: negen. In wisselende samenstellingen vormden de gebroeders een kwartet dat begin jaren zestig het gospelcircuit afstroopte, maar de jonge Al werd door zijn vader verstoten toen de oude zijn zoon betrapte op het beluisteren van de duivelse muziek van Jackie Wilson. Al was zestien. Hij begon zelf een groepje, speelde in plaats van in kerken in nachtclubs en ontmoette in 1969 trompettist, producer en zakenman Willie Mitchell, een van de eigenaren van de platenmaatschappij Hi, een in Memphis gevestigde onderneming die maar nauwelijks floreerde. Daar kwam met de komst van Al Green verandering in. Mitchell (die veel van Greens materiaal schreef) bedacht voor Green een concept van spaarzame, met blazers en strijkers opgetuigde soul. Vooral ballades, waar de zanger met zijn hoge, elastische en moeiteloze stem dwars tegenin ging: hij zong als het ware tegen de melodie in, met een nieuwe melodie, zo glad als een aal. Marvin Gaye gebruikte dezelfde techniek op zijn klassieke albums *What's Going On* en *Let's Get It On*, maar zijn geluid is altijd ur-

baan, noordelijk en doordacht, een tikkeltje afstandelijk, terwijl dat van Green en Mitchell zuidelijk, emotioneel en aards is. Gaye was een versierder als hij zong, een poseur, en Al Green ging voor het zingen; hij vergat het versieren. Zijn muziek is erotiserend, die van Gaye sexy.

Al Green op Hi was vanaf het begin in 1970 een fenomeenaal succes. Hij scoorde een lange reeks hits met 'I Can't Get Next To You', 'Let's Stay Together', 'Call Me (Come Back Home)', 'Here I Am (Come Back And Take Me)' en 'I'm So Tired Of Being Alone'. Maar in 1974 nam zijn succes een tragische wending toen zijn geliefde een pan kokende grutten over hem uitstortte terwijl hij in bad zat, waarna ze zichzelf met een vuurwapen van kant maakte. De zanger raakte daarop in een crisis, zocht zijn heil bij de Heer, vond wat hij wilde, stichtte een kerk en nam alleen nog maar christelijke liederen op. Die lieten zich aan hitparades en verkoopcijfers niets gelegen liggen, maar behoren toch tot het mooiste van zijn oeuvre. Dit jaar verscheen er van hem voor eerst in vijftien jaar weer een album dat niet 'in de Heer' is: *Your Heart's In Good Hands*. Dit geldt ongetwijfeld voor Greens eigen hart. Hij is van de Heer en vóór de Heer, en belijdt zijn geloof met een blijmoedigheid die aan Cliff Richard doet denken.

Dat is inderdaad minder.

Het pluspunt heet Hi. Er is geen maatschappij (allang ter ziele) waarvan de catalogus zo hardhandig wordt geëxploiteerd en het gevolg is dat Al Greens werk moeiteloos verkrijgbaar is, vaak zelfs voor een habbekrats. Nog mooier is het dat Hi een ster in het compileren is, en gecompileerd zal er worden, want wat de markt wil is verscheidenheid, volume en waar voor het geld. Vorig jaar verscheen de box *Hi Times*, *The Hi R&B Years* (die behalve Green onder anderen Ann Peebles, Otis Clay, O.V. Wright en Syl Johnson bevat), een perfecte set, swingend en vet van begin tot einde. Nu is er alweer een nog mooiere box, *Royal Memphis Soul*, met nog meer (en vaak hetzelfde) werk van bovengenoemde artiesten.

De compilatie is het perfecte medium voor de muziek van Al Green. Zijn liedjes zijn op hun verleidelijkst als ze vanuit een landschap van andere stemmen kunnen oprijzen. Hoe meer muziek er om hem heen is, hoe hoger Green kan reiken en hoe majestueuzer hij klinkt. Hij is werkelijk die vogel die ook Sam Cooke kon zijn: opwiekend vanuit het tranendal en vrolijk kwinkelerend van de liefde en de daad. Het allermooiste is nog dat hiermee niets ten nadele van de stemmen om hen heen is gezegd. Sterker nog: Al Greens vocale eroticisme plaatst al die andere mensen die voor Hi hebben opgenomen in een stralend licht; hij trekt hen mee omhoog, de verte in. Zoals het overigens een beetje voorganger betaamt.

MARTIN BRIL