

“Hangin' in the Tremé / Watchin' people sashay”¹

Hoe de personages in *Treme* een portret vormen van New Orleans

Ronald GEERTS

Vrije Universiteit Brussel

Met zijn veelheid aan personages en trage meanderende plotlijnen voelt het kijken naar *Treme* (2010-2013), HBO's veelgeprezen serie over post-Katrina New Orleans, aan als een Tsjechov voorstelling. De makers van *Treme*, David Simon en Carl Overmeyer, vermelden graag de “most rigorous naturalist” (Esslin 73) als een belangrijke inspiratiebron (Tobias; Walker, “Reader Questions Answered”; zie ook Love). Eerder dan te proberen dit aan te tonen via een comparatistische analyse, wil ik in dit artikel analyseren hoe in *Treme* deze personages en hun plotlijnen functioneren als een stadsportret van New Orleans. Immers, “[m]ost of the time, the viewer gets the impression that [the characters] become mere adjuvants to a different kind of construction: that of the city as the main character of the series” (Dessens 19). Nochtans toont *Treme* als stadsportret relatief weinig van de geografie van de stad New Orleans zélf. Eerder poogt het een portret te tekenen van een gemeenschap, een collectief portret dat enerzijds probeert de weerbaarheid en veerkracht van de stad te vertolken en anderzijds haar authenticiteit en *créolité* die haar zou onderscheiden van andere Amerikaanse steden.

Over werkelijkheid en fictie in televisie en hoe dit op *Treme* van toepassing is

In een inmiddels beroemde open brief in de plaatselijke krant *Times-Picayune* van 11 april 2010, gericht aan de bevolking van New Orleans, schrijft David Simon: “yes it's all about New Orleans and yes, it's also a fiction.” Deze uitspraak verraadt dat Simon zich zeer

¹ De eerste regels van “Tremé Song” (John Boutté), gebruikt als muziek in de generiek.

bewust is van de problematische relaties tussen televisie en werkelijkheid, van de dunne grens tussen “veracity of reference”, documentaire kwaliteit, en “verisimilitude”, waarschijnlijkheid in fictie (Corner 98). Realisme en naturalisme in televisie en film worden vaak beschouwd als bijna-synoniemen en geassocieerd met een documentaire kwaliteit die het ‘leven zoals het is’ representeert met “allegedly unscripted or spontaneous moments that supposedly reveal unmediated reality” (Biressi and Nunn 4). Beschrijvingen en definities van realisme/naturalisme situeren zich vaak op formeel vlak, waarbij naturalisme beschouwd wordt als een sterkere vorm van *mimesis*, een soort hyperrealiteit, fotorealisme (Konchan), of, zoals David Trotter het beschrijft, “realism with an attitude” (“Naturalism in Literature and Film”). Zeldzaam zijn de discussies over wat naturalisme, behalve een stijl, zou kunnen betekenen, met uitzondering van de polemiek tussen John McGrath en Marcel Ophuls in de James MacTaggart-lezingen in de late jaren zeventig (gepubliceerd in Franklin). Zoals David Baguley heeft opgemerkt: “Naturalism creates a critical distance” (193-4), die Trotter aldus verklaart: “Description unhinged from narrative is Naturalism’s supplement to that art of observation [=Realism, RG] which requires that the world observed yield a meaning and a value, if not necessarily for those who inhabit it, then for those who observe them inhabiting it” (“Naturalism’s Phobic Picturesque” 42). Ik wil aantonen dat *Treme* inderdaad zich kwalificeert als ‘naturalistische fictie’ en zelfs kan worden beschouwd als ‘experimenteel’ in de zoliaanse betekenis: een horizontale en een verticale as convergeren in de personages waardoor een gemeenschap beschreven wordt (Hamon 30-38). De horizontale as wordt zichtbaar in de ontwikkeling en de evolutie van het verhaal over de verschillende seizoenen heen. De verticale as wordt gevormd door de manier waarop de veelheid van personages in *Treme* “une volonté décryptive” vertegenwoordigt (Hamon 35). Deze combinatie maakt een beter begrip van de werkelijkheid mogelijk.

Naturalisme begrijp ik hier bijgevolg “as a mode of conception and expression, as a certain fictional system for making sense of experience” (Baguley 47-8 en vergelijkbaar: Brooks vii) en dus als een aan conventies onderhevige manier om de realiteit te representeren. Omdat naturalistische vertellingen gekarakteriseerd kunnen worden als “thin on plot, dense in social and psychological implication” (Chothia 20), zijn de narratieve lijnen “[c]onformément aux présupposés de l’écriture naturaliste, [...] nettement considéré[es] comme secondaire[s]” (Hamon 260). Daarom worden de personages het belangrijkste aanknopingspunt in onze analyse van de serie *Treme* en beschouwen we het ruimere narratieve kader en de representatie van de stad in functie van die gecombineerde personages.

De constructie van de narratieve wereld in *Treme* hanteert een strategie waarbij elementen van de historische werkelijkheid in haar “veracity of reference” vermengd worden met een fictionele ‘realiteit’ gecreëerd volgens een conventioneel of gecodeerd ‘realisme’. Zoals John Corner opmerkt, creëert dit een soms precair evenwicht:

Realism of form has included conventions of staging, directing, acting, shooting and editing. Realism of theme obviously connects with the normative plausibility of characterization, circumstance and action as well as being shaped within particular national and political pressures towards such categories as the “socially ordinary”, or the “socially problematic” (often prescriptively inflected – what art ought to be about). The shift between these two ways of conceiving realism troubles many critical commentaries; producing either a straight conflation, or a tacking to and fro, or a complete ignoring of one side altogether. (Corner 100)

Treme voldoet helemaal aan deze bedenkingen. Zo zweeft Mike Miley's essay in de *New Orleans Review* tussen bewondering voor de waarheidsgetrouwheid van de serie en kritiek op de formele constructie. Enerzijds beargumenteert Miley dat “*Treme* is hands-down

the best cinematic representation of New Orleans around. The first season gets so many things right that local viewers rediscover their city”; tegelijkertijd hekelt hij de “thin, clichéd and repetitive plotlines, passive characters” en “an overwrought reach for significance, reducing a dramatic moment to little more than a formulaic plot device – too neat, too forced, too obvious” (Miley 94). Zoals gezegd, wordt in *Treme* het balanceren tussen deze twee uitersten, waarheidsgetrouwheid en waarachtigheid, ingezet als een narratieve strategie. Een aantal scènes zijn gedeeltelijke *re-enactments* van reële gebeurtenissen, zoals de *second line parade* die de reeks opent en waarop ik later nog zal terugkomen. Andere fictieve scènes zullen zich nestelen in reële gebeurtenissen zoals *Mardi Gras* of concerten. Scènes met fictionele personages (zoals Batiste of Delmond) werden gedraaid tijdens echte concerten met echte muzikanten, waarbij de fictionele personages doen alsof ze hun instrumenten bespelen.

De enige authentieke ‘documentaire’ beelden in de serie zijn terug te vinden in de begingeneriek. De ontwerper, Karen Thorson, beschrijft ze ook aldus, als “documentaries; they are not traditional main title sequences [...]. [They] are more abstract and raw presentations, but still grounded in actual events” (geciteerd in Lolis, voor specifieke analyses van de *credits*, zie Smith; Dowler). De *opening credits* fungeren hier als een *limen* of drempel waarin historische realiteit en fictie zich vermengen, waarin de al te reële schimmel op de vochtige muren van de woonkamer transformeert in een abstract schilderij, en de nasleep van Katrina in een fictief verhaal dat, zoals Simon in zijn open brief stelt, iets probeert uit te leggen over de werkelijkheid. De begingeneriek heeft daardoor de stijl van een stadssymfonie: een door muzikale structuur gestuurde montage die het leven van en in een stad representeert. Maar in tegenstelling tot het (historische) voorbeeld van de ‘stadssymfonie’ in de film, wordt in de serie niet de stad zélf ingezet, als caleidoscopische architecturale ruimte vol muzikaal gestructureerde beweging met veelal anonieme personages. Alles draait eerder om een beeld van de stad vanuit het perspectief van een

community, een gemeenschap, waardoor van bij het begin een “wij/zij” gevoel geïntroduceerd en gevoeld wordt. Dat de serie *Treme* gedoopt werd, en niet Vieux Carré, French Quarter of gewoonweg New Orleans, NOLA of Katrina, geeft al iets weg van de intentie van auteurs over hoe New Orleans gerepresenteerd zal worden. Volgens de traditionele reisgids geldt het French Quarter (of Vieux Carré) als het ‘historische centrum’ van de stad. De wijk Faubourg Tremé, waaraan de titel van de serie is ontleend, staat echter symbool voor een ander ‘historisch centrum’ én voor een ander verhaal, *The Untold Story of Black New Orleans*, zoals de ondertitel titel luidt van *Faubourg Treme*, een studie en documentaire van Lolis Eric Elie, die ook als adviseur en scenarioschrijver meewerkte aan de serie.²

Personageconstructie in *Treme* of de verticale as

In de hedendaagse seriecultuur ligt de klemtoon minder op actie en plot, maar eerder op personages en hun ‘spanningsbogen’, die zich vaak in het verleden situeren (zoals de persoonlijke besognes bij de protagonisten van bijv. *True Detective* (2014-), *Broen/Bron* (2011-2018), of bij ons *Tabula Rasa* (2017)). Deze evolutie in de narratieve opbouw is waarneembaar sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw (*The Singing Detective* (1986), *NYPD Blue* (1993-2005), e.a.) en raakte door nieuwe distributie- en consumptiewijzen zoals *streaming* en *binge watching* in een stroomversnelling. In samenhang hiermee ontstonden complexere vertelstructuren, die overigens ook vaker ‘onlogische’ en ‘onwaarschijnlijke’ wendingen gebruiken (Mittel; Dunleavy). Meestal wordt die anders-causale logica gestuurd vanuit een interne focalisatie (subjectieve vertellingen). Maar evengoed lijkt elke causaliteit in de narratieve opbouw zoek, puur en alleen “omdat het kan”, zo lijkt het wel (bijv. in series als *I Think You Should Leave* (2019-), *BoJack Horseman* (2014-) en *The Good Place* (2016)).

² In de *Lonely Planet* gids (editie 2018) voor New Orleans begint het deel ‘explore’ met het French Quarter en komt Faubourg Tremé op de laatste plaats. Er wordt bovendien gewaarschuwd om niet te ver boven North Rampart Street te gaan (i.e. in Faubourg Tremé).

De narratieve conventies worden nog meer uitgedaagd wanneer afgestapt wordt van causaliteit als uitleggerigheid (bijv. *The Leftovers* (2014-2017)).

De manier waarop personages worden geconstrueerd in *Treme* is vrij complex. Ze worden niet alleen beschreven in het scenario; ze worden ook belichaamd door acteurs. De cast van *Treme* werd samengesteld uit een keur van bij de Amerikaanse kijkers ongetwijfeld heel bekende acteurs, naast personages die vertolkt worden door onbekende of amateurspelers. Tenslotte verschijnen er ook figuren die in min of meerdere mate ‘zichzelf spelen’. Laten we er enkele uitlichten ter illustratie van de complexe personageconstructie in *Treme*.

Om met de laatst vermelde categorie te beginnen: sommige personages zijn niet fictief, maar treden op als zichzelf. Meest voor de hand liggende voorbeelden zijn de muzikanten die een *cameo* hebben in de serie. Ze verschijnen af en toe, maar hebben –een paar uitzonderingen niet te na gesproken– geen cruciale rol in de verhaallijnen. Vaak gaat het om muzikanten die deel uitmaken van de *NOLA music scene*, zoals jazzmuzikanten Troy “Trombone Shorty” Andrews, Kermit Ruffins of Wynton Marsalis; blues, rock en soul iconen, zoals Allen Toussaint, Dr. John, Irma Thomas en zelfs Fats Domino; rappers en hiphoppers als Big Freedia, en ook ‘bevriende’ muzikanten als Elvis Costello (de lijst is veel langer dan hier weergegeven). Hun aanwezigheid suggereert een nauwe band tussen de narratieve fictie en de historische realiteit. Ze versterken het ‘authenticiteitsniveau’ van het verhaal. Andere figuren, zoals politici, die direct betrokken waren bij de maatschappelijke en politieke naweeën van Katrina en de daaropvolgende overstromingen, zijn slechts indirect aanwezig. De beruchte, en ondertussen wegens corruptie veroordeelde, voormalige burgemeester Ray Nagin verschijnt nooit rechtstreeks als personage, maar zijn toxische schaduw tast de politieke verhaallijnen aan. Ook de verkiezing van Obama tot president in 2008 komt aan bod, maar net als Nagin, alleen gemedieerd (via posters of op

televisieschermen). Natuurlijk vallen er praktische overwegingen aan te halen waarom deze en andere politieke figuren alleen gemedieerd verschijnen, maar als vertelstrategie betekent het dat deze scènes de vorm aannemen van een *mise en abime*, in dit geval een televisiescherm op het televisiescherm van de kijker. Bovendien gaat het om documentaire beelden, de historische actualiteit zelf, wat net de functie van de *mise en abime* uitmaakt: het tonen van de ‘waarheid’ (Ubersfeld 84). Dezelfde narratieve strategie wordt overigens ook ingezet in de eerste aflevering wanneer activist Creighton Bernette (vertolkt door John Goodman) in een interview met de pers verklaart dat Katrina geen natuurramp is, maar een “man made catastrophe”. Net op het moment dat hij dat vertelt, zien we hem gemedieerd door de camera op een videoschermpje; een beeld in een beeld of: de waarheid.

Andere personages zijn in beperkte mate gefictionaliseerd. Ze spelen zichzelf, maar hebben toch een rol te spelen in het fictionele verhaal. Ze incarneren een ‘persona’ (Auslander), wat betekent dat ze tegelijkertijd zichzelf én een personage spelen. Jazzmuzikant Kermit Ruffins incarneert zo’n ‘persona’. Zeker voor inwoners van New Orleans en jazzliefhebbers komt hij bekend voor, maar misschien doet zijn naam zelfs een belletje rinkelen bij film liefhebbers als ze Ruffins herkennen van de song “The Bare Necessities” (gezongen door Bill Murray) uit de 2016 film remake van *The Jungle Book*. In de serie speelt hij als personage de schutsheer en ook wel mentor van trombonespeler Antoine Batiste (vertolkt door Wendell Pierce). Ook singer-songwriter Steve Earle speelt een fictieve muzikant, Harley Watt. Hoewel Earle niet onder zijn eigen naam verschijnt, dus een ‘echt’ personage is, hebben de scenarioschrijvers geen poging gedaan om de mens achter het personage te verbergen: het fictieve personage Watt lijkt heel erg op de echte Steve Earle.

Een derde categorie van personages verwijzen naar of zijn geïnspireerd door echte mensen, maar worden vertolkt door acteurs. Creighton Bernette, literatuurhoogleraar, mislukte schrijver, maar zeer actieve vlogger is gemodelleerd op Ashley Morris, die via zijn

boodschappen op YouTube de woede van de bevolking uitschreeuwde naar de rest van Amerika dat New Orleans in de steek liet. De meest beruchte statement waarmee Morris een van zijn *rants* besluit, “Fuck you, you fucking fucks!”, wordt ook hernomen in *Treme*. Bernettes echtgenote, Toni Bernette, een burgerrechtenadvocaat werd geïnspireerd op Mary Howell. Radio deejay Davis MacAlary heeft veel weg van Davis Rogan. Chef-kok Susan Spicer inspireerde dan weer het personage Janette Dusautel (voor een meer exhaustieve lijst, zie Walker, “Meet the real New Orleanians”). Verwijzingen naar de echte personen kunnen alleen worden gedecodeerd door insiders, de inwoners van New Orleans, of door die-hard fans van de show, die zichzelf informeren via contextuele media, zoals fansites, blogs, de officiële HBO *Treme*-website, de NOLA.com-artikelen, de commentaartracks op de dvd's, enz.).

Soms neemt de verwarring tussen realiteit en fictie toe. Phyllis Mantana Le Blanc, een getuige en slachtoffer van de Katrina-catastrofe die haar verhaal doet in Spike Lee's documentaire *When the Levees Broke* (2006), speelt in *Treme* het fictieve karakter van Desiree. Hoewel geen professionele actrice werd ze door haar optreden in de documentaire gecast voor de serie. Acteur Wendell Pierce, bekend van *The Wire*, en zelf een inwoner van New Orleans, getuigt ook in Lee's documentaire en speelt een van de hoofdpersonages in *Treme*, de met het leven worstelende muzikant Antoine Batiste.

Dit dooreenhaspelen van werkelijkheid en fictie wordt nog versterkt door het feit dat de cast van *Treme* bestaat uit een mix van professionele en amateuracteurs (Fuqua 239). Sommige van de professionele acteurs zijn beter bekend dan anderen, terwijl sommige amateuracteurs zeker zullen worden herkend door hun stadsgenoten die naar de serie kijken (later meer hierover). Volgens Bigsby vallen ook ethische vragen te stellen bij deze praktijk, gezien de traumatische ervaringen die sommigen beleefd hebben (429). Mij is hier echter geen concreet bewijs van bekend.

De eerste vier beschreven personagetypes benutten de ambiguïteit tussen realiteit en fictie. Punt vijf geeft aan dat de personageconstructie ook werkt op een complexer, bijna allegorisch niveau. Personages zijn niet alleen geconstrueerd als ‘realistische’ en psychologisch gedreven *round characters*. Ze staan ook voor iets anders. Vaak personifiëren ze een bepaald aspect van de New Orleanse cultuur of incarneren ze een bepaalde reactie op de Katrina-catastrofe. Catherine Dessinges et al. identificeren een aantal van deze personages. Zo staat Janette Dusautel voor de Creoolse keuken en de New Orleanse veerkracht. Volgens Miley wordt dit laatste bewezen in de scène waarin ze een dessert improviseert op basis van Hubig’s Pie (een gevuld cakeje, tevens een New Orleans *staple*) en zo “marvelously distills the gallant culture of the city into a selfless gesture, providing a complete portrait of New Orleans at its most basic: it is a place where, since its founding, people have turned making do into an art form” (Miley 95). Zoals eerder vermeld, vertegenwoordigt Creighton Bernette vooral de razende woede, “one of many voices trying to be heard in the screaming deafness of post-Katrina New Orleans.” (Dessinges et al. 169). Op dezelfde manier belichaamt Antoine Batiste de traditionele jazz-muziek, LaDonna Batiste Williams de stem van het verlies (ze verloor haar zoon in de overstroming) en Albert Lambreaux de stem van onrecht. Toni Bernette “voices the tensions between the local residents she represents and the authorities” (175). Typisch worden deze personages uitgebeeld door erg bekende acteurs, een keuze die een specifieke *double bind* genereert met de historische realiteit. Enerzijds verwijst een personage rechtstreeks naar de werkelijkheid omdat het gebaseerd is op een bestaande persoon. Anderzijds wordt een afstand gecreëerd doordat de kijkers de acteur achter het personage herkennen en dus tegelijkertijd het personage en de acteur ervaren. Wendell Pierce en Clarke Peters zijn bekend bij degenen die *The Wire* hebben gezien. John Goodman zal vanwege zijn karakteristieke lichaamsbouw altijd lijken op... John Goodman, ongeacht welke rol hij speelt. Melissa Leo heeft ooit een Academy Award (Oscar) gewonnen. Kim Dickens is bekend van

films en televisieseries. Hun vertrouwde gezichten en gestalte onderscheiden hen van de minder bekende of amateur-acteurs en bijgevolg vallen de personages die ze spelen op als gemarkeerd. Ed Clough meent dat de personages van *Treme* in twee groepen kunnen ingedeeld worden, waarvoor hij twee termen gebruikt, ontleend aan de *jazz performance*-traditie: aan de ene kant *duelling* of individueel verzet; aan de andere kant *jamming* of gezamenlijk verzet. De net besproken groep personages zouden dan *duellers* zijn. Eigenlijk klopt dit niet helemaal. De *duellers* hebben weliswaar een aantal individueel aangestuurde motivaties voor hun handelingen, maar tegelijkertijd vertegenwoordigen ze de hele gemeenschap, die bestaat uit anonieme personages. We moeten hier wel enigszins nuanceren. Voor niet-*New Orleanians* blijven deze personages altijd min of meer anoniem. Inwoners van New Orleans zullen daarentegen gemakkelijk een aantal publieke figuren herkennen. Bij het samen bekijken van de serie, wat vaak het geval was omdat HBO een betaalzender is en niet iedereen een abonnement heeft, werden hun prestaties besproken en becommentarieerd, net zoals dat gebeurt bij het kijken naar amateur-theatervoorstellingen. De vele blogs, commentaren op artikelen op *Nola.com* en Harris-Lacewell getuigen hiervan, alsook de publieksonderzoeken die gevoerd werden door Andersen in 2018 (141-160), Dessinges in 2017 en Mayer in 2016 en 2017.

Wat alle *Treme*-personages gemeen hebben, is een zekere tegenstrijdigheid: geen enkel personage is helemaal goed of slecht. Davis MacAlary begint als *the man you love to hate*, maar zal later meer beminnelijke eigenschappen ontwikkelen. Terry, de *good cop*, die corruptie binnen het politie-apparaat te lijf gaat, worstelt met een duister en woelig verleden. Hidalgo, een meedogenloze bouwpromotor, uit Texas overgekomen om snel rijk te worden met de heropbouw van de stad, is tegelijkertijd erg gefascineerd door de cultuur en tradities van New Orleans. Hij representeert zo een ambivalente kijk op de wederopbouw van de stad, waardoor hij veel weg heeft van Lopakhin, het personage uit Tsjechovs *Kersentuin*.

Zelfs de op het eerste gezicht aandoenlijke Mardi Gras-indianenopperhoofd Lambreaux draagt in zich een gewelddadige kant, die bovenkomt wanneer hij zijn geduld verliest en een dief heel hardhandig aanpakt. De complexiteit van de personages voedt de verhaallijnen die we algemeen zouden kunnen samenvatten in Stuart Hall's definitie van cultuur als “a form of resistance through its own rituals and everyday practices. However, in a problematic world culture must perforce take complex and heterogeneous forms, *not at all free from contradictions*” (Clark, Hall, Jefferson, & Roberts, geciteerd in Gendrin et al. 294, mijn cursivering). De personages in *Treme* belichamen deze tegenstrijdigheden in hun *resilience*.

***Treme*: een polyfonisch verhaal of de horizontale as**

De personages van *Treme* leven in een gemeenschap in crisis en het verhaal draait erom hoe deze gemeenschap omgaat met deze crisis. Katrina en de overstroming worden niet getoond en ook de enige flashback in de serie beperkt zich tot de momenten net voor de storm, die momenten van twijfel: vertrekken of in de stad blijven? In *Treme* begint het drama pas na de catastrofe en de serie toont op verontrustende wijze hoe een crisis leidt tot reflectie, vernieuwing en een fundamentele verandering in een gemeenschap. Gaëlle Clavandier beschrijft dit proces als volgt: “Disaster is creation and introduces all by itself a whole new universe that has just collided with the routine, the commonplace and the ordinary.” Ze wijst ook op de theatrale en mediatieke elementen van een catastrofe, aspecten die ook zijn bestudeerd door Richard Schechner en Victor Turner. Meer specifiek onderzochten zij hoe rampen fungeren als katalysator bij het blootleggen en oplossen van problemen in een samenleving of gemeenschap. Volgens Schechner situeert een crisis zich in een continuüm van verschillende soorten performances (variërend van artistieke praktijk tot sjamanisme en riten) (17). Antropoloog Victor Turner beweert dat crisissen vaak worden aangepakt via sociale ceremonieën, die hij beschrijft als een “ludic deconstruction and recombination of

familiar cultural configurations” (Turner, geciteerd in Schechner 76). Schechner zelf formuleert het korter: een gemeenschap lost een catastrofale crisis op “through art” (id.). In navolging van deze redenering, functioneert *Treme* als een ‘ludieke deconstructie’ en kan het nauwelijks toeval zijn dat de serie begint met een *re-enactment* van een sociale ceremonie die ook echt heeft plaatsgevonden: de allereerste *second line parade* na Katrina. *Second line parades* vervulden oorspronkelijk - en dat doen ze nog steeds - de functie van het verwerken en oplossen van een crisis: de dood van een geliefde. Deze *second line* eerde Austin Leslie, een beroemde chef uit New Orleans die omkwam als gevolg van de overstromingen (Anderson). De scène combineert twee van de hoofdthema’s waarmee *Treme* probeert te ontrafelen hoe de crisis kan worden bezworen: muziek en koken die, als sociale ceremonie én als kunst samengebracht worden in de meest typische vorm van zo’n ceremonie: een stoet. Ondanks de veerkracht die gedemonstreerd wordt in deze stoet, amper drie maand na de catastrofe, schemert de onzekerheid door in de onderhandelingen tussen de muzikanten, niet over wat ze gaan spelen, maar over het geld dat ze zullen ontvangen om mee te musiceren in de parade.

Treme presenteert zich dus als een polyfonisch of heteroglossisch *character-driven* verhaal in Bakhtiniaanse zin: de kijker is getuige ervan hoe een aantal individuele karakters *samen* proberen te overleven en de catastrofe te begrijpen. Elke stem in de polyfonie klinkt anders en vertegenwoordigt - zoals we eerder zagen - niet alleen een individu, maar belichaamt tegelijkertijd een bredere sociaal, cultureel of economisch idee of groep. Theatremaker Yannic Mancel ziet een verband met de jazz-praktijk wanneer hij stelt dat dit, “n’interdit pas l’individuation de chacun des choreutes en personnage singulier. Bien au contraire, elle l’implique. Comme au jazz, chacun des musiciens fondus dans la formation se détache tour à tour en solo avant de regagner le groupe et d’y jouer de nouveau sa partition d’accompagnement anonyme ou plus discrète.” (28) We zagen reeds dat Clough de narratieve

opbouw van *Treme* beschouwt als een jazz compositie, maar ook Hudelet (“*Treme: New Orleans Remix*” en “*Treme as an Experimental TV Series*”) ziet jazz als een structurerend element, maar dan eerder via improvisatie. Andersen (73-94) interpreteert de muziek zelfs als een apart personage.

Hoe de polyfonie zich ontwikkelt doorheen de serie

In *Treme* wijzigt de polyfonische narratieve constructie doorheen de verschillende seizoenen van de serie, waarbij de karakterontwikkeling van de personages essentieel is in de compositie van de polyfonie. De songtitels die als *logline* gebruikt worden voor elk seizoen reflecteren dit.

Het eerste seizoen heeft *Won't Bow, Don't Know How* als logline en de polyfonie van de personages hun stemmen klinkt *unisono*. De accumulatie van personages resulteert als het ware in een *actant collectif* (Hamon 67), een collectief personage, of zoals Augusto Boal het formuleert: een ‘personage in het meervoud’ (Boal 45). Deze polyfone stem vertegenwoordigt de veerkracht, *resilience* van New Orleans als een gemeenschap. Deze *actant collectif* wordt helder geïllustreerd in de pre-Katrina flashback aan het einde van het eerste seizoen. De terugbliksequens begint wanneer LaDonna op de begrafenis van haar broer terugdenkt aan de gebeurtenissen net voor Hurricane Katrina aan land kwam. We zijn getuige van LaDonna's individuele herinneringen, maar al snel verschuiven deze subjectieve en persoonlijke beelden ongemerkt naar wat andere personages aan het doen of denken waren. De focalisatie verschuift van LaDonna naar Davis, Creighton en Antoine die zich voorbereiden op de komst van Katrina. Op deze wijze verschuift de flashback naar een collectief geheugen, het geheugen van New Orleans.³ Elk seizoen van de serie bevat bovendien een hoogtepunt waarin de *communitas* van de inwoners van New Orleans wordt

³ Zack Godshall's post-Katrina film *Low and Behold* (2007) creëert op dezelfde wijze een meervoudig personage wanneer bewust, *close up* na *close up*, de gezichten van anonieme getuigen ‘gestapeld’ worden. Ze versmelten, blenden tot één groep, worden één personage dat post-Katrina New Orleans belichaamt.

benadrukt: Mardi Gras. Mikhail Bakhtin heeft gewezen op de utopische potentie van Carnaval en in *Treme* wordt dan ook Mardi Gras uitgekozen als dat bevoorrechte moment van een sociale ceremonie waarin alles op zijn kop wordt gezet en alles mogelijk is, waarin de personages samenkomen, elkaar ontmoeten en het dichtst dat meervoudige personage benaderen: de ziel en cultuur van New Orleans.

Het tweede seizoen heeft als *logline*: *Wrap Your Troubles in Dreams*. De songtitel geeft een beweging weer van het collectieve naar het individuele. De polyfonie valt uiteen in een gefragmenteerd verhaal met gescheiden verhaallijnen die zich concentreren op hoe elk personage individueel probeert in het reine te komen met zijn of haar problemen. Interessant genoeg wijzigen de ruimtelijke of geografische relaties mee, wat resulteert in wat Philippe Hamon heeft beschreven als de *territorialisation du personnage* (207-208). In *Treme* worden personages gelinked aan locaties die een symbolische lading krijgen. New Orleans wordt gecontrasteerd met New York, waar de toekomst helderder lijkt en waar ambities kunnen gerealiseerd worden. Zowel Janette als chef en Delmond als muzikant worden daardoor aangetrokken en verleid. Texas symboliseert een nog donkerder beeld dan New Orleans. Wanneer straatmuzikant Sonny naar Dallas trekt, hervalt hij in zijn drank- en drugverslaving. Het is ook vanuit Texas dat Hidalgo afkomstig is, zoals eerder vermeld een meedogenloze bouwpromotor. De geografische contrasten benadrukken de *altérité* en authenticiteit van New Orleans. Deze *altérité* wordt belichaamd door de personages. In New York introduceert Janette met veel succes de Creoolse keuken. Delmond op zijn beurt balanceert tussen hedendaagse populaire muziek en de New Orleans jazz-traditie.

De *logline* voor het derde seizoen luidt: “Hurricanes. Floods. Exile. Crime. Corruption. Betrayal. Greed. Neglect. *Is That All You Got?*”. Verschillende plotlijnen zullen nu weer convergeren naar een polyfonie, maar die klinkt eerder grimmig wanneer geweld en misdaad en corruptie de toon zetten. De *logline* suggereert tevens dat “the hurricane laid bare flaws

that had dogged New Orleans for decades: a decaying infrastructure, underfunded social services, a corrupt police force, and an endemic culture of corruption that allowed public officials and shady businesspeople to line their pockets with public funds while pretending to care about the city's greater good." (Zoller Zeits). In het derde seizoen ontwikkelt de polyfonie zich in de zelfanalyse van een gemeenschap, die veel verder reikt dan de nasleep van Katrina. De orkaan en de overstroming worden hier gebruikt als een katalysator die de ware crisis van een dysfunctionele maatschappij blootlegt.

Voor het vierde en laatste seizoen luidt de *logline* "Just a Little While to Stay Here", een gossellied over dood, sterven en naar de hemel gaan. Ondanks dit thema is de muziek opgewekt, waardoor je het gevoel krijgt dat het verwijst naar een *second line parade* die de begrafenis van de serie begeleidt. "Just a little while" zou op ironische wijze kunnen refereren aan het feit dat de productiefirma HBO de makers van *Treme* slechts een half seizoen gunde, vijf in plaats van de gebruikelijke tien afleveringen, om de verhaallijnen af te ronden. Deze beperking zorgt ervoor dat de individuele plotlijnen voor elk personage wel afgerond worden, maar vaak op een onwaarschijnlijke manier, met een *deus ex machina* als het ware. Zo krijgt Janette, die haar restaurant kwijtgeraakt was, dankzij weldoener Hidalgo de kans om opnieuw te beginnen. Batiste geeft zijn kennis van muziek door aan de jongeren. Ondanks eerdere en herhaaldelijke weigeringen, neemt Delmore de rol van zijn vader over als chieft van de Mardi Gras Indians. Zo is er voor elk personage een onwaarschijnlijke en soms ironische afronding voorzien, die heel erg herinnert aan de manier waarop Bertolt Brecht de *deus ex machina* als narratieve strategie hanteerde.

Hoewel de problemen van de personages opgelost geraken, blijven in *Treme* de wonden van New Orleans zelf wel openliggen. Om dit duidelijk te maken creëren de scenaristen een symbool dat deze situatie veruiterlijkt. Het incasseringsvermogen van de inwoners van New Orleans krijgt een embleem in de vorm van een van de ontelbare kuilen in de straten waarbij

Davis een paaltje plaatst als waarschuwing, nadat hij zelf zijn wagen erin heeft stuk gereden. De kuil zelf symboliseert de schrijnende wonden van New Orleans. Tijdens elke episode wordt het paaltje, de *pothole marker*, meer en meer versierd door voorbijgangers, waardoor het eenvoudige verkeersteken transformeert in een totem die als het ware de problemen absorbeert die tot nu huisden in de lichamen en geesten van de personages. De *pothole marker* wijst hierdoor naar waar de problemen eigenlijk liggen: niet in de personages, maar in de échte wereld. In deze hoedanigheid wijst het ook naar de toekomst. Samen met de *deus ex machina* strategie krijgt de *pothole marker* de functie van een Brechtiaans *Verfremdungseffekt*, een vervreemdingseffect dat de kijker terugbrengt tot de historische realiteit.

Conclusie of het samenkomen van horizontale en verticale assen

Hoewel naar Brecht kan worden verwezen, lijkt zijn geest toch niet openlijk aanwezig te zijn in *Treme*. Een aantal critici en onderzoekers betreuren inderdaad de afwezigheid van openlijke politieke kritiek (vergeleken met wat David Simon bijvoorbeeld deed in die andere serie *The Wire*). Volgens deze kritische stemmen vertegenwoordigt *Treme* een vorm van televisietoerisme in plaats van politieke analyse. (Zie bijv.: Nussbaum, Rathke, Thomas en voor deze vorm van representatie). Een soortgelijke kritiek vind je in het verwijt dat het in *Treme* opgehangen beeld van New Orleans geen pars pro toto is voor de hele Amerikaanse samenleving:

That is a shame because the close-up shot of New Orleans post-Katrina reinforces the misguided notion that New Orleans is somehow apart from America and that Katrina can somehow be isolated as a natural disaster due to precarious geographies and regional idiosyncrasies. (Sakakeeny 397; zie ook McWhorter en Potts)

Fredric Jameson schrijft in een essay over *The Wire* dat het Baltimore waar de serie zich afspeelt, niet bestaat. Het zou overal kunnen zijn. Deze universaliserende benadering van de

locatie is een typerende strategie voor traditionele misdaadverhalen. Het ontdekt de werkelijkheid van zijn individuele en unieke kenmerken om een gevoel van herkenning en identificatie te creëren. Maar ook de kritiek op politie en politiek wordt volgens Jameson daardoor toepasselijk op de Verenigde Staten als geheel (359-72). De locatie New Orleans in *Treme* mikt op het tegengestelde effect: het draait om de uniciteit, de *altérité* en de *créolité*, die het extrapoleren naar New Orleans als een metafoor voor de gehele Verenigde Staten bemoeilijkt. Niettemin is de analyse die in *Treme* wordt gemaakt misschien niet zo onkritisch of apolitiek. Georg Lukacs reageerde tegen de vervreemdende theatrale tactieken van Brecht met de bedenking dat “[e]ven without alienation effects, writers have succeeded not just in surprising the audience, but in moving them profoundly by dramatizing the contradictions of a given social order” (Lukacs, geciteerd door Braun 111). Interessant genoeg voor onze analyse van *Treme*, beargumenteert hij zijn punt door te wijzen op de narratieve constructie van de personages:

[Chekhov’s] plays are built on the conflict between the subjective intentions of his characters and their objective tendencies and significance. This constantly creates a divided impression in the minds of the audience. On the one hand, they understand the characters’ feelings and can even sympathize with them. At the same time, they are forced into an intense experience of the tragic, tragi-comic or comic conflict between these subjective feelings and the objective social reality. (id.)

Lukács beschrijft eigenlijk het effect van cognitieve dissonantie dat in de hoofden van de toeschouwers een bewustzijn van een ‘objectieve sociale realiteit’ kan oproepen. Terwijl ze kijken naar *Treme*, worden de kijkers uitgedaagd met een vergelijkbare cognitieve dissonantie die wordt uitgelokt door de complexe en soms tegenstrijdige persoonlijkheidskenmerken van de personages. Vanuit deze cognitieve dissonantie worden de utopische momenten geboren die samenkomen in Davis’ *pothole marker*. David Simon bevestigt: “We have depicted certain things that happened, and others that didn’t happen, and

then still *others that didn't happen but truly should have happened*.”⁴ Bernie Cook omschrijft dit als het ensceneren van het “plausibly hypothetical” (300). Het verhaal van *Treme* ontvouwt zich als een historische parallel, waarin ook de naturalistische aanpak zijn verantwoording vindt. De historische parallel is een narratieve strategie die probeert uit te leggen welke mechanismen de werkelijkheid sturen door een historicisering (Jameson, *Brecht and Method*, 123). Simon zelf vat heel eloquent samen wat *Treme* volgens hem moet bereiken: “By referencing what is real, or historical, a fictional narrative can speak in a powerful, full-throated way to the problems and issues of our time. And a wholly imagined tale, set amid the intricate and accurate details of a real place and time, can resonate with readers in profound ways.” Zoals ik heb proberen aantonen; wordt dat resoneren nog versterkt omdat een groep heel verschillende personages het verhaal van een stad belichamen door een polyfoon fictieel verhaal te vertellen dat geworteld is in de historische werkelijkheid van een gemeenschap, een stad, New Orleans, Louisiana.

Geciteerde werken

Andersen, Robin. *HBO's Treme and the Stories of the Storm*. Lexington Books, 2018.

Anderson, Brett. “Jazz Funeral for Chef Austin Leslie a Symbol of Hope after Heartache.”

Nola.com, 10 okt. 2005. Geraadpleegd 3 nov. 2018.

Auslander, Philip. “On the Concept of Persona in Performance.” *Kunstlicht*, vol. 36, nr. 3, 2015, pp. 62-79.

Baguley, David. *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*. Cambridge University Press, 1990.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana University Press, 1984.

⁴ Simon, mijn cursivering. Simon voegt daar ironisch aan toe: “This is a nice way of saying we have lied.” Vergelijk Simons benadering met Bernardo Bertolucci's antwoord op de heftige kritiek door de toen zeer machtige Italiaanse Kommunistische Partij toen Bertolucci's marxistisch geïnspireerde film *1900* in première ging, midden jaren zeventig. Hij reageerde door te stellen dat hij het utopische moment wou tonen, wat had kunnen gebeuren, maar niet gebeurd is. Zie het interview met Jean A. Gili in Gerard et al. 126.

- Bigsby, Christopher. “*Treme* (HBO, 2010-2014).” *Viewing America*, Cambridge University Press, 2013, pp. 407-444.
- Biressi, Anita, en Heather Nunn. *Reality TV: Realism and Revelation*. Wallflower Press, 2005.
- Boal, Augusto. *The Rainbow of Desire*. Routledge, 1995.
- Braun, Edward. “The Cherry Orchard.” *The Cambridge Companion to Chekhov*, geredigeerd door Paul Allain en Vera Gottlieb, Cambridge University Press, 2000, pp. 111-120.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Yale University Press, 1979.
- Chothia, Jean. *André Antoine*. Cambridge University Press, 1991.
- Clark, John, Stuart Hall, Tony Jefferson, en Brian Roberts. “Subculture, culture, and class.” *Resistance Through Rituals*, geredigeerd door Stuart Hall en Tony Jefferson, Hutchinson Publications, 1976, pp. 10-17.
- Clavandier, Gaëlle. “Getting to Grips with Disaster.” *books&ideas.net*, vol. 3, 2011. Geraadpleegd 12 dec. 2013.
- Clough, Ed. “Duelling and Jamming: Hurricane Katrina, Everyday New Orleans, and the Satisfactions of *Treme*.” *Dramatising Disaster: Character, Event, Representation*, edited by Christine Cornea en Rhys Owain Thomas, Cambridge Scholars Press, 2013, pp. 102-117.
- Cook, Bernie. *Flood of Images: Media, Memory, and Hurricane Katrina*. University of Texas Press. 2015.
- Corner, John. “Presumption as Theory: ‘Realism’ in Television Studies.” *Screen*, vol. 33, nr.1, 1992, pp. 97-102.
- Dessens, Nathalie. “New Orleans, Where the Stage is the Street.” *South Atlantic Review*, vol.76, nr. 4, 2011, pp. 7-21.

- Dessinges, Catherine, Dominique Gendrin, en Wendy Hajjar. "Fiction and Reality in HBO's *Treme*: A Narrative Alchemy at the Service of Political Truth." *TV/Series*, 2012, pp. 164–87.
- Dessinges, Catherine. "Treme and its Engaged Audience." *HBO's Treme and Post-Katrina Catharsis: The Mediated Rebirth of New Orleans*, geredigeerd door Dominique M. Gendrin, Catherine Dessinges, and Shearon Roberts, Lexington Books, 2017, pp. 117-148.
- Dowler, Kevin. "Dismemberment, Repetition, and Working-Through: Keeping Up in *Treme*," *Canadian Review of American Studies/Revue canadienne d'études américaines*, vol. 43, nr. 1, 2013, pp. 145-165.
- Dunleavy, Trisha. *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. Routledge, 2018.
- Esslin, Martin. "Naturalism in Context." *The Drama Review*, vol. 13, nr. 2, 1968, pp. 67-76.
- Fiske, John. *Television Culture*. Routledge, 1987.
- Fuqua, Joy V. "'In New Orleans, We Might Say It Like This...': Authenticity, Place, and HBO's *Treme*." *Television & New Media*, vol. 13, nr. 3, 2012, pp. 235-242.
- Gendrin, Dominique M., Catherine Dessinges, en Wendy Hajjar. "Historicizing the Mardi Gras Indians in HBO's *Treme*: An Emancipatory Narrative." *Intercultural Communication Studies*, vol. 21, nr.1, 2012, pp. 290-307.
- Gili, Jean A. "Bernardo Bertolucci." *Bernardo Bertolucci. Interviews*, geredigeerd door Fabien Gérard, T. Jefferson Kline, en Bruce Sklarew, University Press of Mississippi, 2000, pp. 108-133.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman*. Droz, 1983.
- Harris-Lacewell, Melissa, "Katrina Is Not a Metaphor." *The Nation*, 2 aug. 2010, p. 10
- Hudelet, Ariane. "Treme: New Orleans Remix." *TV/Series*, 3 sept. 2013, pp. 47-60.

- . "Treme as an Experimental TV Series." *HBO's Treme and Post-Katrina Catharsis: The Mediated Rebirth of New Orleans*, geredigeerd door Dominique M. Gendrin, Catherine Dessinges en Shearson Roberts. Lexington Books, 2017, pp. 201-224.
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. Verso, 2000.
- . "Realism and Utopia in *The Wire*." *Criticism*, vol. 52, nr. 3-4, 2010, pp. 359-372.
- Karlin, Adam, en Bartlett, Ray. *New Orleans*, Lonely Planet, 2018.
- Konchan, Virginia. "What's Natural about Naturalist Cinema?" *Bright Lights Film Journal*, 2013. Geraadpleegd 4 sep. 2014.
- Lolis, Eric Elie. "Deconstructing the 'Treme' Opening Credits." *Inside Treme*, 2011. Geraadpleegd 26 juni 2014.
- Love, Chris. "Greek Gods in Baltimore: Greek Tragedy and *The Wire*." *Criticism*, vol. 52, nr. 3-4, 2010, pp. 487-507.
- Mancel, Yannic. "Elémentaire mon cher Julien... A propos des *Particules élémentaires* par le collectif Si vous pouviez lécher mon cœur." *Alternatives théâtrales*, vol. 120, 2014, pp. 24-29.
- Mayer, Vicki. "The Places Where Audience Studies and Production Studies Meet." *Television and New Media*, vol. 17, nr. 8, 2016, pp. 706-718.
- . "The Place of *Treme* in the Film Economy: Love and Labor for Hollywood South." *Almost Hollywood, Nearly New Orleans: The Lure of the Local Film Economy*, University of California Press, 2017, pp. 69-95.
- McGrath, John. "TV Drama: The Case against Naturalism." *Television Policy. The MacTaggart Lectures*, geredigeerd door Bob Franklin, Edinburgh University Press, 2005, pp. 35-44.
- McWhorter, John. "Please 'Treme', I Beg You - Get Over Yourself." *New Republic* 7. May 2010. Geraadpleegd 4 nov. 2018.

- Miley, Mike. "Treme and The Battle for a Certified New Orleans." *New Orleans Review*, vol. 37, nr. 1, 2011.
- Mittell, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press, 2015.
- Nussbaum, Emily. "Roux with a View," *The New Yorker*, 1 okt. 2012, pp. 82-83.
- Ophuls, Marcel. "Naturalism and Television." *Television Policy: The MacTaggart Lectures*, geredigeerd door Bob Franklin, Edinburgh University Press, 2005, pp. 71-78.
- Potts, Rolf. "Treme's Big Problem: Authenticity." *The Atlantic*, 27 nov. 2013. Geraadpleegd 3 nov. 2018.
- Rathke, Wade. "Treme for Tourists: The Music of the City without the Power." *Television & New Media*, vol. 13, nr. 3, 2012, 261-267.
- Sadler, William J., en Ekaterina V. Haskins. "Metonymy and the Metropolis: Television Show Settings and the Image of New York City." *Journal of Communication Inquiry*, vol. 29, 2005, pp. 195-216.
- Sakakeeny, Matt. "New Orleans. Louisiana, USA," *Contemporary Political Theory*, vol. 10, nr. 3, 2011, pp. 395-399.
- Simon, David. "HBO's 'Treme' Creator David Simon Explains It All for You." *The Times-Picayune*, 11 april 2010. Geraadpleegd 29 dec. 2013.
- Smith, John R. *Branded Developments: The HBO Serial and Beyond*. Diss. Emory University, 2011.
- Thomas, Lynnell L. "'People Want to See What Happened': Treme, Televisual Tourism, and the Racial Remapping of Post-Katrina New Orleans." *Television & New Media*, vol. 13, nr. 3, 2012, pp. 213-224.
- Tobias, Scott. "David Simon (Interview)." *A.V. Club - TV-Club Interview*, 2008. Geraadpleegd 2 apr. 2014.

- Trotter, David. "Naturalism in Literature and Film." University of Cambridge, n.d.
www.mml.cam.ac.uk/gradstudies/smc/naturalism. Geraadpleegd 10 sept. 2014.
- . "Naturalism's Phobic Picturesque," *Critical Quarterly*, vol. 51, nr. 1, 2005.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse théâtrale*. Seuil, 1996.
- Walker, Dave. "Meet the real New Orleanians who inspired the characters in HBO's
 'Treme.'" *Nola.com*, 9 april 2010. Geraadpleegd 3 nov. 2018.
- . "Reader Questions Answered by 'Treme' Co-Creators David Simon and Eric
 Overmeyer," *Nola.com / The Times-Picayune* 24 april. 2011. Geraadpleegd 28 mei
 2014.
- Zoller Seitz, Matt. "Seitz Takes the David Simon Challenge and Reviews *Treme* Season
 Three as a Whole." *vulture.com*, 29 nov. 2012. Geraadpleegd 30 juni 2014.

Aangehaalde films en tv-series

- BoJack Horseman*. Geregisseerd door Raphael Bob-Waksberg, Tornante Television/Boxer
 vs. Raptor/ShadowMachine (Netflix), 2014-present.
- Broen/Bron (De brug)*. Geregisseerd door Hans Rosenfeldt, Nimbus Film/Filmlance/ZDF,
 2011-2018.
- I Think You Should Leave*. Geregisseerd door Zach Kanin en Tim Robertson, Netflix, 2019-
 present.
- Low and Behold*. Geregisseerd door Zack Godschall, Mama Bear Studios, Blindwall Pictures,
 Sidetrack Films, 2007.
- NYPD Blue*. Geregisseerd door Steven Bochco, David Milch, ABC, 1993-2005.
- Tabula rasa*. Geregisseerd door Sarah-Malin Gozin, Caviar/VRT/ZDF, 2017.
- The Good Place*. Geregisseerd door Michael Schur, NBC, 2016-present.
- The Leftovers*. Geregisseerd door Damon Lindelof en Tom Perrotta, HBO, 2014-2017.

The Singing Detective. Geregisseerd door Dennis Potter, BBC, 1986.

The Wire. Geregisseerd door David Simon, HBO, 2002-2008.

Treme. Geregisseerd door David Simon en Eric Overmeyer, HBO, 2010-2013.

True Detective. Geregisseerd door Nic Pizzolatto, HBO, 2014-present.

When the Levees Broke. Geregisseerd door Spike Lee, HBO, 2006.