

Escapisme als kunstpolitiek: de propaganda van *Black Panther* (2018)

Clinton Peter Verdonschot
Universiteit Utrecht
c.p.verdonschot@uu.nl

Abstract

Escapism as artistic politics: propaganda in Black Panther (2018)

Escapism is omnipresent in contemporary mass art, even though it has a bad reputation. This article traces that reputation back to a pragmatist conviction that art should give expression to experiences, and morals, from everyday practical life. Through a philosophical conversation with two pragmatist aestheticians, W.E.B. Du Bois and Paul C. Taylor, and an art-critical discussion of an escapist film, *Black Panther* (2018), I provide a pragmatist defence of the use of escapism as political-aesthetic motif. Works that set themselves the task of communicating standards of radical equality (among which: standards of racial equality applicable to white supremacist societies), cannot appropriately express what they want since they necessarily fail to appropriately address their audience. The only utopian course that remains is to react negatively to, by trying to escape, the norms that a present audience necessarily imports from white supremacist society.

Keywords: escapism; propaganda; W.E.B. Du Bois; pragmatist aesthetics; political aesthetics; black aesthetics

The preacher would say: 'I wonder if we'll ever be free? ... We're gonna sing: One day shall I ever reach heaven and one day shall I fly' and we would sing that for about an hour... O, I can hear them singing now but I can't, can't uh, repeat it like I could in them days. But some day when I'm not hoarse, I could tell you, I could sing it for you, but I'm too hoarse now. (Fountain Hughes, 11 juni 1949)¹

1 Fountain Hughes was een voormalige totslaafgemaakte die in 1949, op 101-jarige leeftijd, geïnterviewd werd over zijn ervaringen onder slavernij. Hier beschrijft hij een mis die hij bijwoonde toen hij jong was.

Escapisme komt veel voor in hedendaagse massakunst, maar heeft een slechte reputatie. Die reputatie lijkt een gevolg van een overtuiging uit de pragmatistische esthetica: dat de esthetische ervaring van kunst gegrond moet zijn in ervaringen uit het dagelijks leven, ervaringen die doordrongen zijn van morele normen en sociale mores. Een belangrijke exponent van deze esthetica is W.E.B. Du Bois, die in zijn 'Criteria of Negro Art' (1926a) een vlammend betoog hield voor een propagandistische esthetica, een manier van denken over kunst waarbinnen het uitdragen van normen een centrale plaats inneemt. Paul C. Taylor heeft recentelijk die esthetica losgelaten op de superheldenfilm *Black Panther* (2018). Taylor laat zien hoe deze film propaganda maakt voor een zogenaamde 'reconstructionistische' politiek (Taylor 2020). Dat wil zeggen: de film maakt propaganda voor een samenleving die witte suprematie heeft uitgebannen. Dit artikel probeert te laten zien dat *Black Panther* deze reconstructionistische politiek juist op een escapistische manier aanjaagt. Daarnaast probeert dit artikel te laten zien dat *Black Panthers* escapisme wordt afgedwongen juist omdat dit de enige manier is om aan te sluiten op onze ervaringen uit het dagelijks leven. Omdat ons tijdsgewricht de expliciete verbeelding van een gelijkwaardige samenleving nog niet toestaat, kan esthetische propaganda slechts functioneren door middel van een blinde vlucht uit het hier en nu. Oftewel, de pragmatistische overwegingen die ons het escapisme in de hedendaagse massakunst doen wantrouwen, zijn juist redenen om dit escapisme te omarmen

Superhelden, Scorsese, en pragmatisme

Hedendaagse massakunstwerken, in het bijzonder televisieseries en films, zijn escapistischer dan ooit. Eén van de opvallendste ontwikkelingen in de productie van massakunst van de afgelopen 10 à 20 jaar, is het ongekend succes van de superheldenfilm en -serie. Dit soort werken bestond natuurlijk allang, maar niet eerder was het superheldenverhaal zó een grote kaskraker die zó een breed publiek kon aanspreken. Door de bank genomen kenmerkt dit genre zich door het opgeven van sociale kritiek en/of emotionele diepgang omdat in plaats daarvan een fantastische vlucht naar een ingebeelde, alternatieve werkelijkheid wordt genomen. In die alternatieve wereld kunnen en zullen alle problemen opgelost worden door een onwaarschijnlijk sterke held, meestal een witte man. En die vlucht van de fantasie lijkt reëler dan ooit, nu het genre zich bedient van complexe 'cinematische universa' die een overkoepelende samenhang schetsen tussen verschillende films uit dezelfde franchise.

Het is logisch dat de samenhang tussen werken belangrijker is geworden, gegeven één van de opvallendste ontwikkelingen in de consumptie van massakunst in de afgelopen 10 à 20 jaar: het publiek, de massa, heeft nu de mogelijkheid om een serie – soms zelfs een gehele film franchise – te consumeren door drie of meer afleveringen achter elkaar te kijken, een fenomeen dat bekend is komen te staan als *bingewatchen* of *bingen*. Ten minste één veelgenoemde reden voor het *bingen* van een show is ‘narratieve onderdompeling’ (Steiner en Xu 2020: 91–92), oftewel: jezelf laten ‘opslokken door de karakters en verhaallijnen van een show’ (Anghelcev et al. 2021: 134). M.a.w., de hedendaagse streamingtechnologie stelt de massa in staat om de vlucht naar een fantasiewereld te verlangen, en de grote productiemaatschappijen vervullen dat verlangen graag.

De opkomst van het escapisme is natuurlijk niet zonder critici. In 2019 haalde regisseur Martin Scorsese hard uit naar de superheldenfilms, specifiek de films die tot de *Marvel Cinematic Universe* behoren. Volgens Scorsese ontbreekt het de Marvel films aan ‘menselijke wezens die emotionele, psychologische ervaringen proberen over te brengen aan een ander menselijk wezen’ (Sharf 2019) en dus gelden Marvel films niet als cinema, het zijn volgens Scorsese eerder ‘attractieparken’. Scorsese’s kritiek onderstreept de slechte reputatie van escapisme als een thema in de hedendaagse massakunst. Films moeten niet, of niet slechts, escapistisch zijn. Ze moeten, op wat voor manier dan ook, een verband leggen met de psychologische problemen die echte mensen ervaren (of, voor hetzelfde geld, hun sociale en politieke problemen). Dat betekent niet dat films niet fantasierijk mogen zijn, of dat ze bioscoopgangers niet mogen confronteren met een andere werkelijkheid, zoals Scorsese een maand later uitlegde in een uitgebreid opiniestuk voor *The New York Times* (2019). Zijn punt is echter dat cinema ons moet helpen om een existentiële waarheid te ontdekken – over ons eigen leven en over de echte mensen tot wie we ons moeten verhouden. En het is nu juist dat existentialistische gevoel dat er iets waarachtigs op het spel staat, iets waarmee we een diepe emotionele connectie voelen, dat ontbreekt bij Marvel films: ‘Afwezig is de openbaring, het mysterie, of werkelijk emotioneel gevaar. Er staat niets op het spel’ (Scorsese 2019).

Scorsese’s kunstkritische opinie heeft een filosofisch spiegelbeeld in de pragmatistische esthetica. In zijn beroemde *Art as Experience* ([1934] 2005), onderneemt John Dewey een uitdrukkelijke (re-)integratie van kunstwerken in de praktijken van het dagelijks leven van waaruit ze ontstaan. Volgens Dewey is het esthetische in de eerste plaats een aspect dat ons dagelijks leven doordrenkt. En daarom, in de tweede plaats, kan de verhoogde esthetische waarde van kunst alleen begrepen worden in relatie tot ons dagelijks leven.

Het punt van onze interactie met kunstwerken is, uiteindelijk, de ‘morele potentie’ (Dewey [1934] 2005: 363) van die werken, de mogelijkheid die ze in zich dragen om ons praktische leven te verheffen. Daarbij merkt Dewey wel uitdrukkelijk op dat hij geen ‘direct moreel effect en intentie’ toeschrijft aan kunst, zoals bijvoorbeeld de moraal een essentieel component is van de fabel (Dewey [1934] 2005: 360). Het is echter wel zo dat kunst in wezen een vorm van communicatie is tussen mensen, en dat onderlinge communicatie een vervulling is van ons bestaan als mensen. Het mag dus duidelijk zijn, dat Dewey een belangrijke morele taak ziet weggelegd voor de kunsten:

Men associate in many ways. But the only form of association that is truly human, and not a gregarious gathering for warmth and protection, or a mere device for efficiency in outer action, is the participation in meaning and goods that is effected by communication. The expressions that constitute art are communication in its pure and undefiled form. (Dewey [1934] 2005: 253–54)

M.a.w. Dewey, net als Scorsese, ziet de kunst als een manier waarop mensen menselijke ervaringen overbrengen aan anderen. Op die manier komen we nader tot elkaar, en leren we van elkaars perspectief. En zo kan er ook iets op het spel staan: de mogelijkheid dat we juist niet nader tot elkaar komen. Ik zal uiteindelijk betogen dat pragmatisme niet geheel vijandig staat tegenover escapistische werken, of tenminste: dat niet hoort te zijn. Maar het lijkt me duidelijk dat de algemene richting van pragmatistische esthetica haaks lijkt te staan op de wil om, door middel van een kunstwerk, onze wereld te ontvluchten. Maar is het wel zo dat escapisme altijd afbreuk doet aan de waarde van een kunstwerk? Of bestaan er, zelfs binnen een pragmatistisch raamwerk, juist ook redenen om het escapisme van een werk te zien als een esthetische deugd, een geslaagd kunstzinnig aspect van een werk?

Om deze vraag te onderzoeken, wil ik me verhouden tot een recente, pragmatistische interpretatie van een escapistische film: Paul C. Taylors bespreking van de Marvel superheldenfilm *Black Panther* (2018). Voordat ik hierop in kan gaan, echter, moet ik wat achtergrond introduceren: de discussie, in de VS omstreeks 1926, hoe zwarte mensen gerepresenteerd moeten worden in literatuur; de vraag of kunstenaars een (morele) taak hebben om hun zwarte karakters deugdzaam of prijzenswaardig te maken, of integendeel complete vrijheid (moeten) houden om ook moreel ambigue karakters neer te zetten. Deze achtergrond is noodzakelijk omdat Taylor zijn positie ontwikkelt vanuit dit debat, en specifiek W.E.B. Du Bois’ positie daarin. Taylors pragmatisme volgt uit Du Bois’ these dat er een ‘eenheid van

waarden' bestaat, oftewel: dat schoonheid (het eigenlijke doel van kunstenaars en kunstpubliek) niet valt los te zingen van goedheid en waarheid (de waarden die ons dagelijks leven oriënteren). Een kunstenaar die zichzelf compleet vrij waant van morele overwegingen, zal daarom ook falen om een mooi werk te maken. En, even doorgedacht naar de kwestie escapisme: een publiek dat zich denkt te kunnen ontslaan van morele reflectie ten faveure van een simpelweg escapistische houding ten opzichte van een werk, zal zich daarmee ook niet op een esthetische manier tot dat werk verhouden.

Nadat ik het debat heb geïntroduceerd, zal ik terugkeren naar het thema escapisme in een bespreking van *Black Panther* en Taylors duiding ervan. Ik zal betogen dat het bevrijdende perspectief van deze film, de manier waarop het ons als mensen moreel probeert te verheffen, juist een escapistische houding als toeschouwer veronderstelt.

Du Bois, propaganda, en de eenheid van waarden

In 1926 woedde een scherp debat over de vraag hoe zwarte karakters in fictie gepresenteerd moeten worden. Directe aanleiding voor het debat was de publicatie van *The New Negro* (1925), een anthologie van Afro-Amerikaanse literatuur geredigeerd door Alain LeRoy Locke. Locke signaleerde een ontwikkeling in de zwarte literaire traditie: de toenmalige generatie schrijvers was de beleefde, moralistische stijl van hun voorgangers ontgroeid. In reactie op deze zogenaamde '*genteel tradition*', kozen schrijvers zoals Claude McKay, Langston Hughes, en Zora Neale Hurston, voor een rauwe realistische stijl met ruimte voor moreel ambigue karakters. Locke verwoordde het zo, in zijn voorwoord:

Through their work, these younger artists have declared for a lusty vigorous realism; [...] The elder generation of Negro writers expressed itself in cautious moralism and guarded idealizations; the trammels of Puritanism were on its mind because the repressions of prejudice were heavy on its heart. They felt art must fight social battles and compensate social wrongs; 'Be representative' [...] The newer motive, then, in being racial is to be so purely for the sake of art. (Locke 1925)

The New Negro sloeg in als een bom en is nog altijd het voornaamste werk uit de 'Harlem Renaissance', de kunst- en culturele stroming die voor het eerst tastbaar werd dankzij dit boek. Du Bois zag onmiddellijk de relevantie van het werk en gaf het een lovende recensie in het januarinumnummer van

het tijdschrift van de NAACP, *The Crisis*, dat destijds onder zijn hoede werd uitgegeven. Maar naast alle lof bevatte deze recensie al, *in nuce*, wat later een heftig meningsverschil zou worden:

With one point alone do I differ with the Editor. Mr. Locke has newly been seized with the idea that Beauty rather than Propaganda should be the object of Negro literature and art. His book proves the falseness of this thesis. This is a book filled and bursting with propaganda but it is propaganda for the most part beautifully and painstakingly done; and it is a grave question if ever in this world in any renaissance there can be a search for disembodied beauty which is not really a passionate effort to do something tangible, accompanied and illumined and made holy by the vision of eternal beauty. (Du Bois 1926b)

Du Bois was, net als Locke, niet helemaal op zijn gemak met de *genteel tradition*, een stijl waarin zwarte karakters overdreven deugdzaam en vaak zonder seksuele verlangens werden weergegeven (Taylor 2016: 99). Toch vond hij Locke nu doorslaan tot het andere uiterste, een overdreven estheticisme waarin morele overwegingen er überhaupt niet meer toe deden. Du Bois pleitte voor een middenweg op basis van het idee dat moraliteit en esthetiek, propaganda en ‘eeuwige schoonheid’, uiteindelijk een coherente eenheid vormen.

Om dit idee verder uit te werken, organiseerde Du Bois een maand later een symposium in *The Crisis* (Stewart 2018: 526). In zes nummers, van februari tot en met juli, werden belangrijke schrijvers en intellectuelen uitgenodigd om hun licht te laten schijnen over een zevental vragen die zich allemaal bezig hielden met de overkoepelende kwestie die als zinspreuk van het symposium gold: ‘The Negro in Art: How Shall He Be Portrayed?’.

Du Bois hoopte door middel van het symposium medestanders voor zijn positie te vinden. Hij kwam van een koude kermis thuis: bijna alle respondenten, en met name de vertegenwoordigers van de Harlem Renaissance, spraken zich uit voor artistieke vrijheid. Stewart, biograaf van Locke, schrijft ‘schrijver na schrijver antwoordde dat ze hun [artistieke – CPV] vrijheid belangrijker achtten dan Du Bois’ notie van hun verantwoordelijkheid aan het zwarte – of enig ander – publiek’ (Stewart 2018: 527). Du Bois moet zich een roepende in de woestijn hebben gevoeld. In ieder geval zou dat de vinnige toon verklaren waarop hij in juni van dat jaar tijdens de jaarlijkse conferentie van de NAACP een toespraak hield waarin hij zijn zelfverklaard propagandistische esthetica nog maar eens onderstreepte.

Du Bois' speech werd later gepubliceerd in het oktobernummer van *The Crisis* als 'Criteria of Negro Art' (1926a),² een paar maanden na de laatste bijdragen aan het symposium als een onverzoenlijke conclusie. Du Bois draaide niet om de hete brij heen:

[...] all Art is propaganda and ever must be, despite the wailing of the purists. I stand in utter shamelessness and say that whatever art I have for writing has been used always for propaganda for gaining the right of black folk to love and enjoy. I do not care a damn for any art that is not used for propaganda. But I do care when propaganda is confined to one side while the other is stripped and silent. (Du Bois 1926a: par. 29)

Gegeven de voorgeschiedenis van het symposium, kunnen we de stelligheid van sommige beweringen herkennen als een polemisch stijlmiddel meer dan een filosofische positie die in alle ernst verdedigd wordt. Daarnaast moeten we de sociale context meewegen, waarbinnen Du Bois wel degelijk een punt had: Amerika in de jaren '20 was verre van veilig voor Afro-Amerikanen, en zelfs in de noordelijke staten waar fysiek geweld tegen zwarten iets minder aanwezig was, was er nog altijd het mentale geweld van 'gebombardeerd worden met vernederende en dehumaniserende beelden in de populaire media' (Stewart 2018: 527), de propaganda die, in Du Bois' woorden, van de andere kant komt. Stewart heeft het over de stereotype weergave van zwarte mensen als 'primitief', 'van nature gewelddadig' of juist 'volgzaam, slaafs'. Vanuit de vrees dat deze stereotypes (deels) het materiaal vormen voor Afro-Amerikaans zelfbegrip, is het niet vreemd dat Du Bois verwachtte dat zijn mede-kunstenaars en -intellectuelen hun best deden om een authentieke vormtaal te ontwikkelen op basis waarvan Afro-Amerikanen, en iedereen in de Afrikaanse diaspora, een autonoom zelfbegrip kan vormen.

Aan de andere kant was dit ook juist één van de drijfveren die de jongere generatie ertoe leidden om hun karakters en narratieven niet langer te laten beïnvloeden door wat ze te vrezen hadden van witte suprematie:

But reason and realism have cured us of sentimentality: instead of the wail and appeal, there is challenge and indictment. Satire is just beneath the surface of our latest prose, and tonic irony has come into our poetic

2 Ik citeer uit de online versie die door Robert W. Williams beschikbaar is gesteld via <http://www.webdubois.org/dbCriteriaNArt.html>. In plaats van de paginanummers geef ik daarom de paragrafen op zoals die door Williams genummerd zijn.

wells. These are good medicines for the common mind, for us they are necessary antidotes against social poison. (Locke 1925)

In Locke's optiek was het juist emanciperend dat de schrijvers van de Harlem Renaissance zich in alle vrijheid wierpen op verhalen die alle schijnheiligheid achter zich lieten. Juist dat was een teken van de gelijkwaardigheid van zwarte literatuur. Naar verluidt, verwoordde Claude McKay het als volgt, minder verfijnd dan Locke, maar des te helderder: 'I make my Negro characters yarn and backbite and fuck like people the world over.' (gerapporteerd door Cooper 1987) Over McKay's schrijverschap had Du Bois weinig goeds te zeggen.³ Maar vanuit filosofisch oogpunt, en alle polemiek ten spijt, denk ik dat Du Bois en Locke grotendeels convergeren, tenminste op het idee dat sociaal engagement en toewijding aan het schone uiteindelijk geen tegenstrijdige motieven zijn. Ik baseer me op Paul C. Taylors interpretatie van Du Bois' speech als een verdediging van de 'eenheid van waarden', grofweg het idee dat de esthetische waarde van iets in evenredig verband staat met zowel de ethische als de epistemologische waarde ervan. Dat wil zeggen: esthetische schoonheid bestaat erin dat het werk een diepere waarheid weet mee te delen over het menselijk doen en laten, een waarheid die daarmee ook aangeeft wat goed is voor mensen.

Op het eerste gezicht lijkt Taylor een vorm van neoplatonisme aan Du Bois toe te schrijven, volgens welke de materiële werkelijkheid slechts een afgeleide is van hogere principes die culminereren in één hoogste principe. Op het lagere niveau waarop onze waarneming plaatsvindt, zouden de verschillende principes dan onvermijdelijk opduiken in een verwarde maar samenhangende mengvorm. Zoiets zou ook een logische gevolgtrekking zijn in het licht van passages zoals de volgende:

What has this Beauty to do with the world? What has Beauty to do with Truth and Goodness – with the facts of the world and the right actions of men? 'Nothing', the artists rush to answer. They may be right. I am but an humble disciple of art and cannot presume to say. I am one who tells the truth and exposes evil and seeks with Beauty and for Beauty to set the world right. That somehow, somewhere eternal and perfect Beauty sits above Truth and Right I can conceive, but here and now and in the world in which I work they are for me unseparated and inseparable. (Du Bois 1926a, par. 11)

3 In zijn recensie van Claude McKay's *Home to Harlem*, schreef Du Bois dat hij zich na het lezen zo vies voelde dat hij een bad nodig had.

Aan de andere kant, en zoals ook uit deze passage blijkt, ziet Du Bois deze hogere niveaus van werkelijkheid, zelfs als ze er zijn, als onwerkbaar voor het handelen in *deze* wereld. Vandaar ook dat Taylor een pragmatistische invulling geeft aan Du Bois' reflecties (Taylor 2004). Door Du Bois te interpreteren als een pragmatist, ontstaat er ruimte om te abstraheren van het bombastische idealisme.⁴ Het stelt ons in staat de waardes waarvan Du Bois spreekt, te zien als 'publieke *resources*' (Taylor 2016: 93) die mee evolueren met onze samenleving en, binnen dit proces van evolutie, elkaar wederzijds ondersteunen. Zo dienen normen van schoonheid als een oriëntatiemiddel om onze sociale normen te wikken en te wegen. Maar omgekeerd, en daar is het Du Bois ook om te doen in de 'Criteria', bedienen we ons evengoed van morele oordelen, en moeten we dat doen, om ons te oriënteren op hoe we kunst moeten waarderen.

Vandaar dat Du Bois zegt dat er bij kunstenaars een innerlijke en uiterlijke dwang bestaat om 'apostelen van het ware en het juiste' te worden (Du Bois 1926a, par. 28). De innerlijke dwang die Du Bois noemt, is de kunstzinnige roeping om aan te zetten tot reflectie over onze samenleving en onszelf. De uiterlijke dwang is de morele plicht om trouw te blijven aan de waarheid, maar vooral aan het goede. En deze innerlijke en uiterlijke noden zijn intiem met elkaar verbonden: het ligt voor de hand dat aanzetten tot reflectie in zichzelf een prijzenswaardig doel is, zowel in theoretisch als praktisch opzicht. Maar daarnaast moet een kunstwerk dat dit goed wil doen, noodzakelijkerwijs gevoelig zijn voor de sociale en morele normen die gelden voor het publiek. Taylor, die zich hier beroept op de moralistische esthetica van Noël Carroll (2000), stelt het als volgt:

Artworks prescribe responses to their audiences. We are supposed to fear the monster, pull for the heroine, and suspend disbelief when presented with people popping in and out of vast computer simulations powered by brains in vats. If a work fails to earn the responses that it prescribes, it is aesthetically deficient. (Taylor 2016, 95)

Bijvoorbeeld (Carroll 2000: 377–78; Taylor 2016: 96): een boek dat een sadistische kolonisator presenteert als held van het verhaal, schrijft ons

4 Dit idealisme, of misschien zelfs Platonisme, is echter wel een motief in Du Bois' werk, zoals ook Taylor opmerkt en wat ook te zien valt aan het kapitaliseren van woorden als 'Truth', 'Goodness', en 'Beauty' (2016: 93). Maar zie ook Taylor (2004: 107), waar hij beargumenteert dat, bijv., kapitalisatie van sommige zelfstandig naamwoorden slechts een idiosyncratisch trekje is van Du Bois, opgepikt tijdens zijn studieverblijf in Duitsland.

een weerzinwekkende respons voor; dat we moeten meevoelen met een monsterlijk figuur. Omgekeerd, als bijvoorbeeld blijkt dat de kolonisator helemaal niet bedoeld is als de held van het verhaal, dan wordt het mogelijk om mee te gaan in de reflecties (over bijvoorbeeld kolonialisme) waartoe het boek ons aanzet. Maar een boek dat op geen enkele manier ons negatieve morele oordeel over de kolonisator accommodeert, kan ons nooit meenemen in zulke reflecties. We zouden ons simpelweg afsluiten voor een dergelijk, slecht geschreven boek. Op die manier moet een (esthetisch) goed boek over kolonialisme tegelijkertijd propaganda zijn tegen het kolonialisme.

***Black Panther*, goed en kwaad, en daar voorbij**

Het ligt voor de hand dat, volgens Du Bois' propagandistische esthetica, escapistische films esthetisch gebrekkig zijn. Toch ziet Taylor juist in één van de door Scorsese verguisde superheldenfilms een uitstekend voorbeeld van (esthetisch geslaagde) propaganda: *Black Panther* (2018, regie Ryan Coogler, hoofdrollen Chadwick Boseman, Michael B. Jordan, en Lupita Nyong'o). De film beantwoordde namelijk aan een vurige wens voor betere representatie van zwarte mensen in Hollywood cinema, dat blijkt wel uit het relatief grote succes zelfs voor een *blockbuster* productie van een Disneymaatschappij. Maar meer nog dan het feit *dat* zwarte publieken zo enthousiast waren over de film, springt in het oog *hoe* deze publieken, voornamelijk in de Verenigde Staten, hun enthousiasme toonden:

Screenings of the film quickly became known for an unusually ludic, playfully Afrocentric atmosphere, sometimes even involving pop-up markets and performance spaces providing street food and African-inspired music at theatres effectively commandeered by groups of black moviegoers. (Taylor 2020: 41)

De film was dus niet zomaar een zoveelste aflevering in de reeks superheldenfilms uit de stal van Marvel, maar een gelegenheid waarop (zwarte) bioscoopgangsters de kans kregen voor een reflectie op, en een viering van de eigen, onderdrukte cultuur. Dat is dus geheel in lijn met Du Bois' pragmatistische, en propagandistische esthetica. Die esthetische reflectie over zwarte cultuur draaide, volgens Taylor, om het idee van *reconstructie* en de implicaties daarvan; het vraagstuk, kortweg, hoe een gelijkwaardige samenleving kan ontstaan uit een samenleving die zich *de jure* misschien

heeft ontdaan van slavernij, maar die *de facto* nog altijd gekenmerkt wordt door witte suprematie.

Taylor vernoemd de esthetische reflectie die wordt ondernomen in *Black Panther* naar de periode van Reconstructie die plaatsvond na de Amerikaanse Burgeroorlog, toen slavernij definitief werd verboden in alle Amerikaanse staten en de federale overheid een breed project instelde om de sociale en politieke orde te *reconstrueren* met de intentie om witte suprematie en ondemocratische praktijken uit te bannen (Taylor 2020, 16, 18). Dat project uitte zich in politiek beleid, maar ook in meer ongrijpbare culturele en ethische initiatieven die voortleefden ook zonder staatssteun in wat men vandaag de dag eufemistisch 'het maatschappelijk debat' zou noemen. De werkelijkheid was (en is) minder vreedzaam dan een debat: de witte bevolking verzette zich bitter en hard tegen de reconstructionistische maatregelen, voorstellen, en initiatieven. Vandaar dat de historicus Douglas Egerton spreekt van de 'oorlogen van reconstructie', een metafoor die Taylor instemmend overneemt (Taylor 2020, 16). Du Bois' propagandistische esthetica, en de hele *New Negro* beweging in haar geheel, kan gezien worden als een sociaal-cultureel offensief in deze, voortdurende, staat van oorlog (Taylor 2020, 19).

Hoe komt dit project terug in *Black Panther*? Hoe ziet het propaganda-offensief eruit in de 21e eeuw? De film, alsook de stripreeks waarop deze is gebaseerd, vertelt het verhaal van T'Challa, de kroonprins van het Afrikaanse koninkrijk Wakanda. Wakanda is een uniek land in het continent Afrika omdat het koloniale overheersing heeft weten te vermijden en, bovendien, technologisch ver gevorderd is op de rest van de wereld. Wakanda haalt haar technologisch voordeel uit een natuurlijke schat aan '*vibranium*', een wonderbaarlijk scheikundig element met een aantal fantastische toepassingen die ook terugkomen in de rest van het Marvel universum. Wakanda wordt bestuurd door een koning die tegelijkertijd de *black panther* is, de beschermer van het rijk die, door middel van een vibranium-gerelateerd ritueel, over superkrachten komt te beschikken. Vroeg in de film komt de koning, T'Challa's vader, te overlijden en wordt T'Challa gedwongen om zelf de volgende koning en *black panther* te worden. Tot zover een vrij kleurloze *origin story*, compleet met uitgekauwde plotmechanismen, dat slechts oppervlakkig van andere superheldenfilms verschilt.

Taylor ziet echter een exemplarisch reconstructief thema in het narratief, dat in belangrijke mate draait om de vraag welke politieke koers T'Challa moet gaan varen. Taylor ontwaart hier 'drie brede benaderingen van het vergezicht om de nalatenschap van witte suprematie ongedaan te maken',

die zich in de film stapsgewijs presenteren zoals in een Platoonse dialoog (Taylor 2020, 42).

De koers die T'Challa erft van zijn vader is strikt isolationisme. Met behulp van een gigantische onzichtbaarheidsmantel die de gehele natie afschermt van de rest van de wereld, houdt Wakanda zich zoveel mogelijk afzijdig van de wereldpolitiek. Deze politieke koers wordt definitief afgesneden wanneer T'Challa oog in oog komt te staan met Erik Killmonger, de gedesillusioneerde neef van T'Challa en troonpretendent van Wakanda.

Killmonger, zelf opgegroeid in de Afrikaanse diaspora, in een Noord-Amerikaanse achterstandswijk, komt tot de (zinnige) conclusie dat het beschermen van Wakanda moet slaan op het beschermen van al haar mensen tegen wit geweld en niet *per se* het beschermen van de landsgrenzen tegen de fysieke aanwezigheid van een witte agressor aldaar. Killmongers benadering is daarmee een volmaaktere expressie van het idee dat de witte wereldbevolking niet genezen kan worden van hun drang tot overheersing: uit de positie van zwarte minderheden in witte staten blijkt dat er met de witte bevolking niet samengeleefd *kan* worden. Dan is het beter om de agressor uit te schakelen, in plaats van een heimelijke, quasi vreedzame vorm van co-existentie na te streven.

T'Challa kan zich echter niet vinden in deze conclusie: wat Killmonger voorstelt is interventionistische oorlogspolitiek langs raciale lijnen, in feite een rassenoorlog. Het klopt dat Killmonger niet degene is die is begonnen met deze oorlog, en het klopt dat het wellicht ijdel is om te hopen op een verzoening tussen zwart en wit. Maar met het doembeeld van een totale oorlog in het achterhoofd, wil T'Challa de hoop niet opgeven. Hij kiest uiteindelijk voor een derde koers:

[...] he commits himself to a kind of Afro-futurist vision for (piecemeal) racial uplift, whereby the king of Wakanda, playing the part of an African Tony Stark or Bruce Wayne, contributes his riches and his technology to the task of reconstructing the communities that a world structured in racial dominance has left behind. (Taylor 2020, 42–43)

Reconstructie moet ons doel zijn, want de alternatieven (die logischerwijs uitmonden in een totale oorlog tussen wit en zwart) doen ons wanhopen. Taylor merkt op dat deze plotwending geen willekeurige dichterlijke vrijheid is, maar ook afgedwongen wordt door de culturele conventies die het publiek importeert bij het consumeren van een blockbuster superheldenfilm (Taylor 2020, 43): de held in een hedendaags massakunswerk moet wel een

idealistisch geloof in de goedheid van alle mensen behouden, iemand die dat niet heeft, is simpelweg niet geloofwaardig als (super-)held.

De hoop op verzoening komt inderdaad tot uiting in het narratief van de film, en wordt gerechtvaardigd door middel van het karakter Everett K. Ross. Ross is een geheim agent van de Amerikaanse CIA, één van twee witte karakters in de film, en de enige witte *good guy*. Ross toont zijn goede inborst door zijn leven te riskeren om dat van een zwart karakter te redden. Hij vormt daarmee het tastbare bewijs dat witte mensen ook goed kunnen zijn. Dat is het bewijs dat T'Challa nodig heeft om een politieke koers van reconstructie en verzoening te rechtvaardigen, aan andere karakters in de film, maar vooral aan het publiek dat wordt aangespoord om voor T'Challa te duimen.

Het is belangrijk om deze narratieve functie van het karakter van Ross te bespreken, omdat het een dissonantie in de film blootlegt. Die dissonantie zal bovendien symptomatisch blijken voor massakunstwerken in het algemeen: werken die propaganda maken voor een betere wereld dan de onze en daarom het publiek moeten confronteren met een levenswijze die uitdrukkelijk niet de onze is. Dat het mogelijk is om deze wereld te veranderen in een betere wereld, kan een film zoals *Black Panther* alleen maar tonen door een exemplaar uit deze wereld die verandering te laten ondergaan. Maar dat zo'n exemplaar daar werkelijk toe in staat is, kan een weerzinwekkende gedachte zijn die niet noemenswaardig verschilt van het idee van een sadistische kolonisator die de held van het verhaal blijkt (d.w.z. het hierboven genoemde voorbeeld van Carroll 2000, 377–78; en Taylor 2016, 96).

Ross, de CIA agent, staat symbool voor de witte overheerser die van zijn fouten heeft geleerd en zich tot de goede zaak bekeert. Waarom zou dat een weerzinwekkende gedachte zijn die wij, als publiek, niet serieus kunnen nemen? Één mogelijkheid is dat wij, als toeschouwers, geloven dat de CIA misschien wel de gevaarlijkste terreurbeweging op het Afrikaanse continent is. Zo zijn ze bijvoorbeeld een bekende partner van Soedanese oorlogsmisdadigers in Darfur. Ze hebben steun verleend aan krijgsheren in Somalië, aan het dictatoriale regime van Tsjaad, en aan rebellen die gelieerd waren aan het Zuid-Afrikaanse apartheidsregime tijdens de Angolese burgeroorlog. Deze steun (financieel of door middel van militaire training) had het doel om de regio's in kwestie te destabiliseren en bepaalde leiders, vaak door de eigen bevolking gesteund, ten val te brengen. Misschien wel het beruchtst is de organisatie vanwege hun medewerking aan de moord op Patrice Emery Lumumba, de eerste democratisch verkozen regeringsleider van Congo. De

CIA deed dit om de belangen van de Amerikaanse staat, zakelijk of politiek, te behartigen, iets wat nog altijd hun missie is.

Het is dus geen verrassing dat, voor sommige toeschouwers, het voorstellen van een CIA agent als *good guy* een esthetisch mankement is in precies die zin dat het aandragen van een koloniale sadist als held van het verhaal een esthetisch mankement is. En omgekeerd is het niet gek om dan de figuur van Killmonger juist als een held te zien, als een bron van empathische identificatie. Echter wordt dit door de film zelf ondermijnt omdat het Killmonger juist als slechterik presenteert:

Killmonger wants to use Wakanda's weapons to stop the suffering of Black people globally, and we, the audience, are manipulated into rooting against this because we live in an ideology in which nonviolence is always expected of Black people no matter what. (Thrasher 2018)

Voor Thrasher wordt die ideologie van geweldloosheid zonder rechtvaardiging opgedrongen. In feite is Killmongers diagnose van de situatie van zwarte mensen namelijk (1) veel realistischer dan die van T'Challa, en geeft (2) uiteindelijk ook meer hoop op bevrijding van witte suprematie. Deze is namelijk losgezongen van het idee dat, wat er ook gebeurt, witte mensen uiteindelijk vergeven moeten en zullen worden en zwarte mensen zich hier naar moeten schikken.

Thrashers kritische noot – in een recensie die daarnaast ook erg lovend is – maakt een dilemma duidelijk waarvoor de propagandistische massakunst vandaag de dag gesteld is. Aan de ene kant moet het uitdrukking geven aan het ware en het goede, wat in dit geval betekent: een wereld van rassengelijkheid. Aan de andere kant kan het alleen esthetisch effectief zijn *qua* massakunst als het recht doet aan sociaal-culturele normen die volgen uit de ongelijke situatie waarin de samenleving zich momenteel bevindt en waarbinnen ongelijke verwachtingspatronen gelden, bijvoorbeeld dat onderdrukte minderheden zich altijd vreedzaam en verzoenend moeten opstellen. *Black Panther* kan niet anders dan contradictoir beide tegengestelde reacties voorschrijven aan haar publiek. Op die manier 'keren de onopgeloste antagonismen van de werkelijkheid terug in de kunstwerken als immanente problemen van hun vorm' (Adorno [1970] 2003, 16).

Deze dynamiek beperkt zich niet alleen tot *Black Panther*, ze is kenmerkend voor *alle* massakunst die net iets meer probeert te doen dan simpelweg de bestaande morele waarden van het publiek kritiekloos

terug te kaatsen.⁵ Het verheffen van de massa in deze zin kan alleen betekenen: niet het publiek aanleren om een waardesysteem toe te passen die het eigenlijk al heeft, maar om dat waardesysteem zelf te *reconstrueren* zodat alle onrecht eruit is gewied. Tegelijkertijd geldt een werk als massakunst alleen in die mate dat het *ook* weet aan te sluiten bij de leefwereld van het grote publiek, en daarmee dus ook het waardesysteem dat het werk eigenlijk wil reconstrueren. Dat is hoe de vorm van massakunst gekenmerkt wordt door een immanente problematiek die, op haar beurt, een weerspiegeling is van werkelijk bestaande sociale antagonismen. Zouden die antagonismen niet bestaan, dan zou het vrij eenvoudig (maar ook vrij zinloos) zijn om propaganda te maken voor een betere wereld.

Dat betekent overigens niet dat de interne contradicties van een werk altijd als zodanig waargenomen worden. Het is evengoed mogelijk dat de contradictie in het werk gewoon sociale tegenstellingen blijft reproduceren. James Baldwin, in een bespreking van *The Defiant Ones* (1958, regie Stanley Kramer, hoofdrollen voor Sidney Poitier en Tony Curtis), merkte op dat witte en zwarte publieken diametraal tegenovergesteld reageerden op een plotwending aan het einde van de film:

It is this which black audiences resented about *The Defiant Ones*: that Sidney was in company far beneath him, and that the unmistakable truth of his performance was being placed at the mercy of a lie. Liberal white audiences applauded when Sidney, at the end of the film, jumped off the train in order not to abandon his white buddy. The Harlem audience was outraged, and yelled, *Get back on the train, you fool!* (Baldwin [1976] 1998, 525)

Zelfs, echter, wanneer het dilemma als zodanig begrepen wordt (zoals in Thrashers review van *Black Panther*), is alsnog de propaganda van het werk eigenlijk onmogelijk geworden. Of beter gezegd, het is propaganda geworden voor een wereld die onmogelijk is, eentje die zich niet laat realiseren in ons tijdsgewricht. Een film die propaganda maakt voor zo een wereld is daarom juist escapistisch, en niet alleen in die zin dat het publiek een radicaal andere wereld voorgeschoteld krijgt. Daarnaast is het publiek gedwongen om op een escapistische manier reageren op het werk; omdat de door het werk voorgeschreven reacties van goed- of afkeuring een moreel, sociaal, of

5 Onder de streep zijn dat wellicht heel weinig kunstwerken. Zo was de zojuist aangehaalde Adorno ronduit sceptisch dat er überhaupt massakunst bestaat die in alle ernst meer probeert te zijn dan dom entertainment.

cultureel bewustzijn veronderstellen dat ons momenteel ontbreekt. In het licht van Thrashers recensie lijkt me dat ook het geval voor *Black Panther*.

De waarde van emancipatoire massakunst is alleen toegankelijk *door middel van* escapisme. En dit is precies wat men kon observeren bij de toeschouwers van *Black Panther*. Ik citeerde Taylors observatie al dat bioscoopgangers een ongebruikelijk feestje maakten van hun bioscoopbezoek. Eén van de opmerkelijke aspecten van dit feestje was dat bioscoopgangers ongewoon veel werk maakten van de outfit die ze droegen tijdens hun bezoek. Het gebeurt in moderne popcultuur wel vaker dat mensen zich verkleden als hun favoriete karakters uit het fictionele universum, een praktijk die we kennen als *cosplay*. Maar bij *Black Panther* was iets anders aan de hand:

[It] wasn't so much about cosplay – or dressing up as characters like the titular Marvel hero himself, T'Challa/Black Panther (Chadwick Boseman), the antagonist Erik Killmonger (Michael B. Jordan), or the special-forces operatives Nakia (Lupita Nyong'o) and Okoye (Danai Gurira). Many Black Panther enthusiasts seemed to want to dress like everyday Wakandans: to delight in this fictional African nation and transform their local theaters with brightly colored mixed-print ensembles [...] (Ford 2018)

Met andere woorden, toeschouwers wilden zich niet identificeren met goed of kwaad. Maar ze wilden wel verpozen in die wereld, om (tijdelijk) te kunnen ontsnappen aan hun dagelijkse realiteit en zich te bewegen in een gelijkwaardigere wereld, zelfs (of beter: juist) in de afwezigheid van een praktisch bewustzijn van hoe zo'n wereld daadwerkelijk gerealiseerd zou kunnen worden.

Het bevrijdende karakter van *Black Panther*, de manier waarop het propaganda maakt voor een wereld waarin witte suprematie is uitgebannen, zit niet in de vaardigheid waarmee het een praktisch bewustzijn schept dat voor die wereld aangemeten zou zijn. Het zit in de aanzet die de film geeft om ons huidige praktische bewustzijn voor even los te laten, en om daarmee, al is het maar tijdelijk, te ontsnappen aan een wereld waarin terroristen zoals Everett Ross een existentiële bedreiging vormen voor Afrikanen. Dat is, volgens mij, de les voor massakunst in het algemeen, of tenminste die massakunst die de hoop op emancipatie niet opgeeft. Een pragmatistische massa-esthetiek die zich bewust is van 'het foute leven' (Adorno [1951] 2003: 43) dat we gedwongen worden te leven, kan geen morele oordelen voorschrijven; die moet juist waarde hechten aan de mate waarin de vlucht uit deze werkelijkheid gefaciliteerd wordt. Gegeven de onmogelijkheid in

onze huidige, racistische, seksistische, en kapitalistische samenleving om een daadwerkelijke utopie tastbaar te maken, blijft slechts de vlucht uit het hier en nu trouw aan de utopie.

Bibliografie

- Adorno, T.W. ([1970] 2003) *Ästhetische Theorie*, vol. 7 in Rolf Tiedemann (red.), *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, T.W. ([1951] 2003) *Minima Moralia: Reflexionen Aus Dem Beschädigten Leben*, vol. 4 in Rolf Tiedemann (red.): *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Anghelcev, G., Sar, S., Martin, J.D. en Moultrie, J.L. (2021) Binge-Watching Serial Video Content: Exploring the Subjective Phenomenology of the Binge-Watching Experience, *Mass Communication and Society* 24 (1), pp. 130–54. <https://doi.org/10.1080/15205436.2020.1811346>.
- Baldwin, J. ([1976] 1998) The Devil Finds Work, in: T. Morrison (red.): *Collected Essays*. New York, NY: The Library of America.
- Carroll, N. (2000) Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research, *Ethics* 110 (2), pp. 350–87.
- Cooper, Wayne F. (1987) Foreword to the 1987 Edition, in: C. McKay, *Home to Harlem*. Lebanon, NH: Northeastern University Press.
- Dewey, J. ([1934] 2005) *Art as Experience*. New York: Perigee.
- Du Bois, W.E.B. (1926a) Criteria of Negro Art, *The Crisis* 32, pp. 290–97. <http://www.webdubois.org/dbCriteriaNArt.html>.
- Du Bois, W.E.B. (1926b) Review, *The Crisis* 31 (3), pp. 140–41.
- Ford, T.C. (2018) Why Fashion Is Key to Understanding the World of Black Panther, *The Atlantic*, February. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/02/why-fashion-is-key-to-understanding-the-world-of-black-panther/553157/>.
- Hughes, F. (1949) *Interview with Fountain Hughes, Baltimore, Maryland*. Interviewed by Hermond Norwood, US Library of Congress, https://www.loc.gov/item/afc1950037_afs09990a/.
- Locke, A. (red.) (1925) *The New Negro*. New York: Albert & Charles Boni.
- Scorsese, M. (2019) I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain, *New York Times*, November. <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>.
- Sharf, Z. (2019) Martin Scorsese Compares Marvel Movies to Theme Parks: 'That's Not Cinema', *IndieWire*, October. <https://www.indiewire.com/features/general/martin-scorsese-marvel-movies-not-cinema-theme-parks-1202178747/>.

- Steiner, E. en Xu. K. (2020) Binge-Watching Motivates Change: Uses and Gratifications of Streaming Video Viewers Challenge Traditional TV Research, *Convergence* 26 (1), pp. 82–101. <https://doi.org/10.1177/1354856517750365>.
- Stewart, J.C. (2018) *The New Negro: The Life of Alain Locke*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, P.C. (2004) What's the Use of Calling Du Bois a Pragmatist?, *Metaphilosophy* 35 (1-2), pp. 99–114.
- Taylor P.C. (2016) *Black Is Beautiful: A Philosophy of Black Aesthetics*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Taylor P.C. (2020) Black Reconstruction in Aesthetics, *Debates in Aesthetics* 15 (2), pp. 9–47.
- Thrasher, S. (2018) There Is Much to Celebrate – and Much to Question – about Marvel's Black Panther, *Esquire*, February. <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a18241993/black-panther-review-politics-killmonger/>.

Over de auteur

Clinton Peter Verdonschot (hij/hem) is een docent en onderzoeker op het gebied van kritische theorie, esthetica, en politieke filosofie. Hij promoveerde in 2020 aan de University of Essex op een onderzoek naar persoonlijke autonomie en esthetische ervaringen. Momenteel is hij werkzaam als docent aan de Universiteit Utrecht. In zijn onderzoek verkent hij het snijvlak van culturele, esthetische, en politieke issues. Hij heeft gepubliceerd over Wittgenstein's ethiek en esthetica, Adorno en art-science. Momenteel is hij bezig met een onderzoek naar de esthetica van directe actie. Op zijn website, <https://cpverdonschot.xyz>, vindt u links naar deze artikelen, daarnaast onderhoudt hij ook een blog met populariserende artikelen over kunst en politiek.