

Multicultureel drama?

THEATER TOPICS

Onder redactie van
Maaïke Bleeker, Lucia van Heteren,
Chiel Kattenbelt & Kees Vuyk

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Multicultureel drama?

Theater Topics is een jaarlijkse publicatie over onderzoek in en naar theater. Elk nummer brengt onderzoek bijeen rond een specifiek thema. Het doel is om enerzijds lopend onderzoek grotere zichtbaarheid te geven en anderzijds, door middel van de thematische opzet, het onderzoek nieuwe impulsen te geven. *Theater Topics* richt zich daarbij in de eerste plaats op onderzoek dat plaatsvindt binnen de Nederlands/Vlaamse context.

Theater Topics is een samenwerkingsverband van de leerstoelgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam, de afdeling Kunsten, Cultuur en Media van de Rijksuniversiteit Groningen, de opleiding Theater, Film en TV-wetenschap van de Universiteit Utrecht en het Theater Instituut Nederland en wordt uitgegeven door Amsterdam University Press.

Redactie:

Maaïke Bleeker
Lucia van Heteren
Chiel Kattenbelt
Kees Vuyk

Eindredactie:

Niek vom Bruch

Theater Topics is a yearly publication dedicated to research in and into theatre. Thematically organized, each issue centers around a different subject. *Theater Topics* presents a platform for current research, while aiming to stimulate new developments. *Theater Topics* is oriented first and foremost towards the Dutch and Flemish context.

Theater Topics is a collaboration between: Department of Theatre Studies, University of Amsterdam; Department of Arts, Culture and Media, University of Groningen; Institute of Theater, Film and TV Studies, University of Utrecht; and the Theater Instituut Nederland (TIN). *Theater Topics* is published by Amsterdam University Press.

Multicultureel drama?

Onder redactie van Maaïke Bleeker, Lucia van Heteren,
Chiel Kattenbelt en Kees Vuyk

Amsterdam University Press

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van:
de leerstoelgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam;
de afdeling Kunsten, Cultuur en Media van de Rijksuniversiteit Groningen;
het Instituut Media en Re/presentatie en het Onderzoeksinstituut Geschiedenis en Cul-
tuur van de Universiteit Utrecht;
het Theater Instituut Nederland.

Ontwerp omslag: Studio Jan de Boer BNO, Amsterdam
Vormgeving binnenwerk: Het Steen Typografie, Maarssen

ISBN 90 5356 786 0
NUR 670

© Amsterdam University Press, 2005

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j^o het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Inhoud: Multicultureel drama?

Inleiding

Maike Bleeker

7

Mediating Multiculturalism in Germany

Christopher Balme

14

Dromen en vertogen

Nelly van der Geest

25

‘Ik zie ik zie wat jij niet ziet’

Over beleid en beoordeling in een multiculturele theaterpraktijk

Lucia van Heteren en Soheila Najand

35

Peter Brooks Mahabharata en Gerrit Timmers’ Aisja:

Theater als interculturele onderhandeling

Erwin Jans

49

Stories of a New World II: Whose Story Is This, Actually?

Peter Sellars’ Children of Heracles vs. Gerardjan Rijnders’ Antigona

Maike Bleeker

58

Multicreativiteit of de crisis van de multiculturaliteit

Nezha Haffou

69

‘Dat mag je dan weer niet zeggen over eskimo’s’

Het interculturele cabaret van Najib Amhali

Robbert van Heuven

79

Projecten - 87

Reversing the Trade Winds: Some Theoretical and Practical Considerations Regarding Community Theatre in Aruba

Eugène van Erven

89

Theater in Egypte – een uitwisselingsproject (Naar aanleiding van een gesprek met Mieke Kolk over haar uitwisselingsprogramma Egypte-Nederland)

Lucia van Heteren

95

Song of Songs as Polyphony An Intercultural Experiment in Music, Poetry, Mime and Dance

Rokus de Groot en Saskia Kersenboom

100

Onderzoeksverslagen - 107

<i>Maike Bleeker</i>	109
<i>Stijn Bussels</i>	111
<i>Thomas Crombez</i>	113
<i>Christoph De Boeck</i>	115
<i>Els Degryse</i>	117
<i>Cock Dieleman</i>	119
<i>Nelly van der Geest</i>	121
<i>Klaartje Groot</i>	123
<i>Lucia van Heteren</i>	125
<i>Marijn de Langen</i>	127
<i>Sigrid Merx</i>	129
<i>Kurt Vanhoutte</i>	131
<i>Katleen Van Langendonck</i>	133
<i>Bram Van Oostveldt</i>	136
<i>Pieter Verstraete</i>	138
<i>Katrien Vuylsteke-Vanfleteren</i>	140
<i>Marlieke Wilders</i>	142
<i>Rob van der Zalm</i>	145

Index - 149

Inleiding

Maaïke Bleeker

‘Hoeveel globalisering verdraagt de mens?’ vraagt filosoof Rüdiger Safranski zich af in zijn gelijknamige boek: ‘We kunnen globaal communiceren en reizen, maar we kunnen niet in het globale wonen. Wonen kunnen we alleen hier of daar, maar niet overal.’ (Safranski, 2003, p. 27.) Tegelijkertijd lijkt dat ‘overal’ steeds dichterbij te komen en steeds meer deel te worden van het ‘hier’. Globalisering dwingt daarmee tot bezinning op de relatie tussen hier en daar, tussen deze plek hier en nu en de grotere wereld waarmee deze plek op allerlei manieren verbonden is. Ontwikkelingen in technologie en nieuwe communicatiemiddelen maken verre gebeurtenissen deel van ons hier en nu. Grensoverschrijdende handel en multinationale bedrijven vertalen zich in wereldwijde netwerken van samenwerking en afhankelijkheid. Migratie breekt gesloten gemeenschappen open en maakt mensen van heel verschillende culturen tot directe burens. Dit brengt nieuwe mogelijkheden met zich mee, maar ook nieuwe bedreigingen en vragen.

In Safranski’s vraagstelling klinkt melancholie door. Weg is de vertrouwde wereld van gesloten gemeenschappen met als vanzelfsprekend gedeelde normen en waarden. Waar moet dat heen? Globalisering is alles behalve een homogeen proces. Binnen de in *real time* communicerende wereld groeien de anachronismen. Stevenen we af op een ‘Clash of Civilizations’ zoals Samuel Huntington zich in zijn gelijknamige tekst uit 1993 afvraagt? Is er sprake van een multicultureel drama, zoals Paul Scheffer (2000) in zijn veel besproken artikel stelt? Zijn de gebeurtenissen die zich sinds het verschijnen van deze teksten afgespeeld hebben het bewijs van hun gelijk? En als de huidige situatie een drama is, wiens drama is dat eigenlijk?

Scheffers beschrijving nodigt de lezer uit mee te leven met het lot van een tragische held, een goede mens die buiten zijn schuld en medeweten terechtgekomen is in een hoogst onfortuinlijke situatie: ‘We hebben een uitzonderlijke tijd achter ons, waarin een zeer ontspannen en welvarende samenleving de teugels heeft laten vieren. De illusie van onkwetsbaarheid was sterk en het leek alsof de vrijheid en verdraagzaamheid zich als vanzelf bestendigden. Die jaren zijn voorbij.’ In deze nieuwe situatie moet onze held zich nu zelf zien te redden, want ‘burgers ontnemen momenteel minder rechtszekerheid, sociale bescherming en culturele bevestiging aan de staat. Nu deze hoekstenen van onze tevreden natie zijn gaan schuiven, keren velen zich af van een overheid die zichzelf voortdurend relativeert.’ Het multiculturele drama, zo gezien, is het drama van een held die even niet heeft opgelet en zich nu afvraagt: ‘Hoe heeft het zo ver kunnen komen?’

Scheffer noemt ‘zijn’ drama met recht een multicultureel drama. Het is het drama van de multiculturele ideologie van culturen als verschillende maar gelijkwaardig naast elkaar bestaande stukjes van een groot mozaïek. Dit is een ideologie die gelijkwaardigheid en respect suggereert, maar daarmee vaak de werkelijke sociale, economische en politieke machtsverhoudingen toedekt. Precies deze ideologie komt onder vuur te liggen door de maatschappelijke ontwikkelingen die Scheffer als bedreiging schetst. En door de manier waarop hij deze bedreiging dramatiseert weet hij die ideologie te redden, terwijl hij tegelijkertijd een rechtvaardiging geeft om er niet naar te leven. De schuld ligt bij ‘de anderen’ die het spel niet meespelen. Wat nu nodig is, is een harde hand die ieder zijn plek wijst in het multiculturele mozaïek. Is dit drama? Of hebben we hier te maken met een komedie? Een farce?

In een reactie op Scheffer merkt Siep Kooi op dat de betrekkingen tussen verschillende groeperingen in een multiculturele samenleving, als het goed is, altijd intercultureel zijn. ‘Om dat punt zou het hele maatschappelijke bestel moeten scharnieren. Dat dit niet gebeurt ziet ieder die om zich heen kijkt of alleen maar het geschrevene rondom Scheffers “multiculturele drama” tot zich neemt.’ Dit onderscheid tussen multi- en intercultureel doet denken aan Richard Schechners poging eenzelfde onderscheid productief te maken voor het denken over theater. Interculturalisme is een ongehoorzaam multiculturalisme: culturen bestaan niet gescheiden van elkaar, maar zijn constant in interactie en daarbij is voortdurend sprake van fricties, botsingen en spanningen. Die dynamiek is van wezenlijk belang wanneer het gaat om begrip van de posities die de verschillende spelers innemen, in het theater of in het ‘multiculturele drama’. Opvallend daarbij is dat in de discussie rond dit multiculturele drama de allochtone minderheid steeds centraal staat terwijl de autochtone meerderheid merkwaardig genoeg vrijwel altijd buiten beeld blijft. Daardoor blijft tevens buiten beeld dat het bij dit drama niet gaat om een minderhedenprobleem, maar om een fundamentele verandering voor iedereen: ‘Houdt men de autochtone aanpassing aan de nieuwe situatie buiten de discussie, dan is het “drama” volledig. Om monoculturalisme tegen te gaan, moeten de inspanningen niet alleen gericht zijn op de inpassing van migranten in de samenleving, maar ook, en misschien wel voor het eerst, op de gewinning van autochtonen aan een reeds lang veranderde maatschappij. Allochtonen zouden wat dat betreft wel eens een voorsprong kunnen hebben.’ (Kooi, 2001.)

Terecht observeert Scheffer dat onder het mom van tolerantie allerlei problemen en verantwoordelijkheden afgeschoven worden. Maar dat probleem wordt niet opgelost door tolerantie te veroordelen en gelijk te stellen aan relativisme. Dat leidt de aandacht af van het feit dat zowel het soort tolerantie waar Scheffer tegen ageert, evenals de manier waarop hij voorstelt het te verwerpen, beide bescherming bieden tegen de confrontatie met de eigen waarden en normen, de eigen vooroordelen, vooronderstellingen, angsten en verlangens. Zo wordt onder het mom van respect voor de ander voorkomen dat de eigen positie ter discussie komt te staan.

Misschien wordt het tijd de metafoor van het drama – die klassieke Westerse vorm van theatrale verbeelding – los te laten en te kijken wat het theater ons te bieden heeft: het theater als plaats van handelen, kijken en delen van ervaringen. Erwin Jans en Geert Opsomer vergelijken het interculturele theater met een offerplaats. (Jans en Opsomer, 2002.) In het beste geval leidt dit interculturele theater tot een gedeeltelijk zelfverlies. Dat klinkt opnieuw dramatisch, maar waar het op neer komt is dat Jans en Opsomer het theater beschrijven als een plek waar op betrekkelijk veilige wijze geëxperimenteerd kan worden met het loslaten van vertrouwde zekerheden en waar een confrontatie plaats kan vinden met de vooroordelen die onze blik kleuren. En dat kan ook heel leuk zijn, zoals **Robbert van Heuven** (“Dat mag je dan weer niet zeggen over eskimo’s.” Het interculturele cabaret van Najib Amhali) in zijn bijdrage aan deze bundel betoogt. Aan de hand van Amhali’s programma *Freefight* laat Van Heuven zien hoe cabaret als intercultureel podium kan werken waarop het heersende wij-zij-denken op de proef wordt gesteld door culturen met elkaar in botsing te brengen. Het ene moment neemt Amhali de positie van de Nederlander in ten opzichte van de allochtoon, het andere moment gunt hij ons een blik op Nederland vanuit het perspectief van de allochtoon. Amhali is beiden en door de manier waarop hij in zijn voorstelling met die verschillende posities jongleert, confronteert hij de kijkers met de vooroordelen die hun blik kleuren.

Zelfverlies gaat niet over de verplichting of noodzaak het eigene op te geven of de waarde ervan te ontkennen. Waar het om gaat is een confrontatie met de waarden en normen die vaak onbewust aan het werk zijn in de manier waarop wij de wereld ervaren en er betekenis aan geven; een confrontatie, kortom, met het culturele perspectief in onze eigen blik op ‘hoe het is’. Wat hier verloren gaat, is niet het eigene of de waarden die dat eigene bepalen, maar de vanzelfsprekendheid daarvan. En dat kan verwarrend en confronterend zijn.

Christopher Balme (‘Mediating Multiculturalism in Germany’) biedt een kritisch perspectief op dergelijke verwarringen aan de hand van drie representaties van interculturaliteit in verschillende media. Deze voorbeelden zijn afkomstig uit Duitsland, maar de problematiek die Balme ermee aan de orde stelt is internationaal en overschrijdt de grenzen van artistieke disciplines. Centraal staat de vraag naar een nieuw begrip van identiteit zoals dat uit deze representaties spreekt. Het idee van een enkelvoudige nationale, religieuze of etnische identiteit voldoet niet meer en staat in de weg, niet alleen van een juist begrip van representaties van interculturaliteit in uiteenlopende media, maar ook van de maatschappelijke verschijnselen waar deze representaties uitdrukking aan geven. Op dit punt, stelt Balme, kan het theater (evenals andere performatieve kunsten) ruimte bieden voor experiment met alternatieve modellen van identiteit die uitgaan van ‘cultural syncretism’ in plaats van een oorspronkelijke enkelvoudige identiteit als essentie van wie wij zijn.

Erwin Jans (‘Peter Brooks *Mahabharata* en Gerrit Timmers’ *Aisja: Theater als interculturele onderhandeling*’) bespreekt de mogelijkheden, maar ook de complicaties en beperkingen van theater als ruimte voor intercultureel experiment. Hij zet het beroem-

de en veelbesproken voorbeeld van Peter Brooks *Mahabharata* af tegen een voorbeeld uit de Nederlandse context. Brooks' encenering was aanleiding voor veel kritische reacties die wezen op het gebrek aan authenticiteit in Brooks' verbeelding van de *Ander*. Voor sommige critici was dit reden om Brooks' recht om dit verhaal als basis voor zijn voorstelling te nemen, te betwisten. Ook Timmers' *Aïjsja* was aanleiding voor heftige kritiek van de zijde van degenen die het recht op dit verhaal meenden te kunnen claimen. In dit geval werd de opvoering zelfs onmogelijk gemaakt, omdat het niet gepast zou zijn om de hoofdpersoon van dit verhaal, Aïjsja, op het toneel te representeren. Dergelijke claims van cultureel 'auteursrecht', stelt Jans, staan in de weg van theater als plek voor experiment met interculturele identiteiten en dienen daarom losgelaten te worden ten gunste van een begrip van theater als een plek voor het creëren van nieuwe identiteiten die ontstaan uit onderhandelingen tussen vertegenwoordigers van heterogene politieke, culturele en historische posities.

Een dergelijke onderhandeling betekent ook dat theatermakers zich rekenschap zullen moeten geven van de historische en culturele specificiteit van het materiaal dat zij gebruiken en van de manier waarop zij dit materiaal enceneren. **Maaïke Bleeker** ('*Stories of a New World II: Whose Story is This, Actually? Peter Sellars' Children of Heracles vs. Gerardjan Rijnders' Antigona*') gebruikt een vergelijking tussen twee hedendaagse enceneringen van Griekse tragedies om het culturele perspectief aan de orde te stellen dat besloten ligt in deze klassieke teksten. Daarbij dient Sellars' *Children of Heracles* als voorbeeld van een encenering die een klassieke tekst gebruikt om uitspraken te doen over de hedendaagse samenleving zonder zich daarbij rekenschap te geven van het cultureel/historische perspectief dat in deze tekst besloten ligt. Rijnders' *Antigona* daarentegen maakt juist de implicaties van dit perspectief voelbaar en plaatst daarmee vraagtekens bij de vanzelfsprekendheid van dit perspectief.

Zelfverlies houdt relativering in. Maar dit is niet hetzelfde als het relativisme waar Scheffer in 2000 zo denigrerend over schreef. Waar de werkelijke interculturele ontmoeting om vraagt is een loslaten van het normen-en-waardenmoralisme, om zo de weg vrij te maken voor een durven ondervragen van de fundamenteën waarop die schijnbaar vanzelfsprekende normen en waarden gebaseerd zijn. Niet om die fundamenteën te verwerpen of af te breken, maar om te erkennen dat meerdere bouwwerken mogelijk zijn en dat die gebouwen verschillende belangen dienen.

Daarmee houden interculturele ontwikkelingen in het theater ook de theaterwetenschap een spiegel voor. Deze spiegel nodigt uit om de melancholie van Safranski achter ons te laten. Hoog tijd om ons in plaats daarvan te bezinnen op de denkkaders waarbinnen ons begrip van nieuwe ontwikkelingen vorm krijgt. Belangrijke vraag was en is daarbij nog steeds hoe voorbij te gaan aan een perspectief dat gedomineerd wordt door Westers universalisme. Maar ook: hoe kunnen wij nieuwe stappen zetten in wat inmiddels een geschiedenis is van pogingen tot differentiedenken? Deze vraag naar terminologie en methode is een rode draad door alle bijdragen in deze bundel, maar wordt expliciet tot onderwerp gemaakt door Nezha Haffou en Nelly van der Geest.

Nezha Haffou ('Multicreativiteit of de crisis van de multiculturaliteit') schetst eerst een sombere impressie van de multiculturele samenleving, waarin zij echter wel een uitweg ziet. Het is het begrip 'multicultureel' zelf dat ons in de weg zit. Het begrip 'multiculturaliteit' hindert de discussie over nieuwe artistieke ontwikkelingen in de veranderde samenleving en hindert het denken over artistieke creativiteit als een plek van interculturele onderhandeling. Haffou stelt daarom voor om in plaats daarvan over multicreativiteit te spreken. Multicreativiteit impliceert een manier van denken die uitgaat van verschillende manieren van creatief zijn zonder dit onderscheid *a priori* te koppelen aan het onderscheid tussen verschillende culturen.

Multicreativiteit vraagt daarmee tevens om een andere definiëring van de verschillende posities die kunstenaars ten aanzien van hun achtergrond en de gemeenschappen waartoe zij behoren, kunnen innemen. **Nelly van der Geest** ('Dromen en vertogen') doet een aanzet daartoe door middel van het onderscheid tussen een vijftal ideaaltypische visies op diversiteit. Zij laat zien hoe deze denkwijzen zich vertalen in verschillende artistieke praktijken en hoe die verschillende praktijken te verbinden zijn met verschillende visies op identiteit.

Lucia van Heteren en **Soheila Najand** gaan in hun bijdrage ("Ik zie ik zie wat jij niet ziet." Over beleid en beoordeling in een multiculturele theaterpraktijk') in op de problematiek van de beoordeling. Theatercritici, maar ook leden van adviescommissies voor de Raad voor Cultuur en gemeentelijke adviescommissies krijgen in groeiende mate te maken met het beoordelen van werk van makers van zeer diverse afkomst. In hoeverre speelt in hun beoordeling kennis van de culturele achtergrond van deze makers een rol? Of grijpen beoordelaars terug naar essentialistische opvattingen in de kunst, waar (verondersteld) universele en herkenbare waarden het oordeel bepalen? Hoe stelt de overheid zich op ten aanzien van deze problematiek?

Naast de zeven hierboven genoemde hoofdartikelen bevat deze bundel drie kortere beschrijvingen van aan theaterwetenschap gerelateerde interculturele projecten. Het gaat hier om projecten die niet strikt wetenschappelijk zijn, maar waar theaterwetenschappers een belangrijke rol in spelen.

Eugène van Erven ('Reversing the Trade Winds: Some Theoretical and Practical Considerations Regarding Community Theatre in Aruba') beschrijft enkele van de overwegingen die meespelen in zijn keuze om naar Aruba te verhuizen en zich daar bezig te houden met de ontwikkeling van *community theatre*. Het discours over de multiculturele samenleving blijft te veel een elitair Westers ondersoepje tussen intellectuelen en een specifiek groepje niet-Westerse kunstenaars dat leeft en werkt binnen het Westerse culturele circuit. De stem van de periferie wordt nauwelijks gehoord. Waar zijn de voormalige koloniën in het postkoloniale discours? Nu nog moeten studenten naar het voormalig centrum reizen om te leren wat het betekent om postkoloniaal te zijn, maar als het aan Van Erven ligt komt daar in de nabije toekomst verandering in.

Mieke Kolk houdt zich al enige tijd bezig met het leggen van contacten en ontwikkelen van samenwerkingsverbanden tussen theatermakers en wetenschappers in Caïro

en hun collega's in Nederland. **Lucia van Heteren** ('Theater in Egypte – een uitwisselingsproject') ging met Kolk in gesprek en beschrijft op basis daarvan de ontwikkeling van dit samenwerkingsproject.

Rokus de Groot en Saskia Kersenboom ('*Song of Songs as Polyphony. An Intercultural Experiment in Music, Poetry, Mime and Dance*') beschrijven hun ervaringen bij een reeks theatrale experimenten waarin zij elementen uit Zuid-Indiase klassieke dans-tradities combineerden met Westerse hedendaagse muziek. In deze experimenten zetten zij hun kennis en ervaring met zowel de wetenschappelijke als de artistieke praktijk in voor een confrontatie tussen Oost en West, dans en muziek, en theorie en praktijk.

Als deze bundel een ding duidelijk kan maken, is het dat er op het gebied van interculturaliteit nog een uitdaging ligt voor de theaterwetenschap. Bovendien wordt duidelijk dat deze uitdaging meer behelst dan een uitbreiding van het theoretisch en analytisch instrumentarium. Interculturele ontwikkelingen vragen om bezinning op de grondslagen waarop onze analysemethoden en (wetenschappelijke) oordelen gebaseerd zijn. Doel van de diverse bijdragen is om een aantal denklijnen op dit gebied samen te brengen (zonder daarbij volledigheid te willen claimen) om zo de verdere ontwikkeling van dit denken rond interculturaliteit en theater een impuls te geven.

Een vergelijkbaar doel, zij het niet specifiek met betrekking tot interculturaliteit, dient het overzicht van lopende promotie- en postdoc-projecten in de theaterwetenschap, dat het tweede deel van deze bundel vormt. In juni 2004 presenteerden tien nieuwe theaterwetenschappers hun onderzoeksprojecten op een studiedag Vlaams/Nederlandse Theaterwetenschap in het Theater Instituut Nederland. De verslagen van hun presentaties, aangevuld met onderzoeksverslagen van nog zeven andere onderzoekers, geven een overzicht van het 'nieuwe-generatieoffensief' in de theaterwetenschap. Dit overzicht geeft een indruk van wat nieuwe wetenschappers nu bezig houdt en biedt daarmee tegelijkertijd een blik op wat de toekomst van de theaterwetenschap zou kunnen zijn. Opvallend daarbij is dat er, naast historisch georiënteerde projecten (Bussels, Groot, De Langen, Van Oostveldt, Van der Zalm) veel aandacht is voor hedendaagse ontwikkelingen, in het theater zelf, maar ook in de theaterkritiek (Van Heteren), educatie (Degryse, Dieleman) en theaterbouw (Wilders). Deze ontwikkelingen worden dikwijls bestudeerd vanuit een perspectief dat in meerdere opzichten grenzen overschrijdt. Onderzoek is internationaal georiënteerd en interdisciplinair van opzet, het richt zich op grensoverschrijdende ontwikkelingen binnen het theater en plaatst deze ontwikkelingen in een bredere context van ontwikkelingen in de beeldende kunst, film, muziek en nieuwe media. Dikwijls is er sprake van een thematische oriëntatie, zoals de vraag naar het politieke (Vuylsteke-Vanfleiteren), transgressie (Crombez), de beleving van tijd (Merx), technologie (Vanhoutte), geluid (De Boeck, Verstraete) en lichamelijke (Van Langendonck, Bleeker).

LITERATUUR

Huntington, S.P., 'The Clash of Civilizations?' In: *Foreign Affairs*, 72, 1993.

Jans, E. en Opsomer, G., 'Prospero's offer: intercultureel theater als ontmoeting.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 84, p. 99-102. Brussel, 2002.

Kooi, S., 'Het integratieprobleem ligt vooral bij de autochtonen.' In: *NRC Handelsblad*, 29 februari 2000. [<http://www.nrc.nl/W2/Lab/Multicultureel/000229b.html>]

Safranski, R., *Hoeveel globalisering verdraagt de mens?* Amsterdam/Antwerpen, 2003.

Schechner, R., 'Is er nog behoefte aan theater in de 20e eeuw?', in: K. Epskamp en E. Schra (red.), *Interculturele puzzels; Richard Schechner en het theater in de 21e eeuw*. Utrecht, 2002.

Scheffer, P., 'Het multiculturele drama.' In: *NRC Handelsblad*, 29 januari 2000. [<http://www.nrc.nl/W2/Lab/Multicultureel/scheffer.html>]

Mediating Multiculturalism in Germany

Christopher Balme

The question here is whether the Jew, so long the marker of what the German was not, still plays a central role in contemporary German thought, or have the Jews been replaced by other categories of difference, such as the Turk? (Gilman, 1991, p. 24.)

The 'Turkish' private investigator Kemal Kayankaya, played in Doris Dörrie's Film *Happy Birthday, Türke!* by Hansa Cypionka, an actor born in Ostfriesland and raised in Bochum, neither understands nor speaks a word of Turkish. In a key scene, he meets up with the corrupt detective inspector Futt in an expensive Italian bar. Outside, a black musician is playing African rhythms on a drum. The other policemen exchange a few words in Italian. 'My God', sighs the corpulent detective inspector, 'imagine this country without foreigners: a horrible thought.' At the same time he eyes Kayankaya's gold watchband, only to realize, to his relief, that it is not real gold. He would have been surprised, he remarks, alluding to Kayankaya's Turkish origins.

Compressed into this short scene are a number of issues that I will deal with under the title: 'Representations of Multiculturalism'. These can be broadly grouped under four headings:

1. **Constructions and Ascriptions of Identity.** The multicultural society that Germany has been for over three decades is producing an ever increasing number of individuals whose backgrounds cannot easily be subsumed under pre-existing categories of national identities. In the film, this question is dealt with on two levels. First, Kemal is a Turk who is not a Turk. Orphaned child of Turkish immigrants, brought up by German foster parents, he considers himself a German. However, on the basis of appearance and name, he is continually identified as a Turk. Secondly, 'Kemal' is played by a German actor of Polish origin, which further emphasizes this complex construction of identity.
2. **The Culinary Argument.** The inspector's 'horrible vision' of a Germany without foreigners is motivated primarily by the so-called 'culinary argument'. This popular justification for a multicultural society, cited even by politicians, points to the thriving ethnic restaurant scene as evidence of the vital contribution of foreign citizens to the well-being of German society. The reduction of multiculturalism, albeit in a supportive mode, to a question of pizzas, pasta and paella, is certainly one of the more vacuous arguments to emerge around the question. The inspector's culinary understanding of the term leads directly to the next point:

3. Definition and Valorization. If multiculturalism is understood primarily as touching our palettes rather than our cultural values, it remains just as marginalized as the people subsumed under the term.
4. Arenas of Identity Examination. The fact that socially important questions and themes often obtain a more critical and nuanced treatment in film, theatre and popular music than in political discourse suggests that it is in the area of performance that outmoded and moribund conceptions of identity are being examined. Perhaps the liminal space of performance is where the new models that multicultural societies such as Germany so desperately need, are being tested.

In the context of contemporary debates in the Netherlands concerning the ‘success’ or (more commonly) the ‘failure’ of so-called multicultural societies at home and in the wider European context, it could be useful to trace the fortunes of the term in Germany. I hope to show that ‘multiculturalism’ has undergone very specific local adaptations both semantically and ideologically. I shall begin with a few remarks on how the concept of multiculturalism is understood and used in Germany in academic, political and media discourses. Secondly, I shall examine these questions with reference to different media representations. The first example is a theatre production – *A Midsummer Night’s Dream*, directed by Karin Beier at the Schauspielhaus in Düsseldorf with actors from nine different countries. The second example will be the area of German-Turkish hip hop music, which has for years practised cultural fusion without proclaiming it. Finally I shall look briefly at the film *Berlin in Berlin*, a German-Turkish co-production produced in 1993. These examples will serve as the basis for discussing a new model of syncretic performance as a means to better grasp and evaluate the cultural pluralism around us.

What is German Multiculturalism?

Until the German elections in 1998 put the current coalition of Social Democrats and Greens in power, the official position of the political coalition was unequivocal: Germany is not a country of immigration (‘Deutschland ist kein Einwanderungsland’). The position of the post-1998 coalition, despite its heroic and ultimately largely futile attempt to introduce dual nationality, was not substantially different. One of the first official statements of Otty Schily, the new Minister of Internal Affairs, said: ‘Germany is not a land of immigration’ (‘Deutschland ist kein Zuwanderungsland’). The major difference was this subtle shift in meaning between *Ein-* and *Zu-*wanderung, which nobody except the minister seemed to grasp. Schily rejected the necessity for a law regulating immigration because, as he put it, ‘the boat is already full’. Such statements show a striking contrast to statistical facts. In 1987, the Federal Republic accepted more ‘immigrants’ than the classical immigration countries Canada and Australia combined, with no signs of the trend abating. (Meier-Braun, 1991, p. 10.) Against this background of manifest discrepancy between social facts of life and political slogans, we can trace the curious German variation on, and contribution to, the great multiculturalism

debate. Ultimately, the discrepancy between appearance and reality became so manifest that the new coalition – against intense opposition from the conservative parties – finally (2004) passed the first law recognizing that foreigners could actually legally immigrate to the Federal Republic of Germany.¹

The German term 'Multikulturalität' (the form 'Multikulturalismus' is seldom used) is strongly influenced by the way the concept of multiculturalism emerged in Canada, Australia and the USA. Initially, 'multiculturalism' was the term used by the Canadian government with respect to the country's many ethnic minorities; but most particularly the separatist movement in Quebec. As a result, multiculturalism came to stand for linguistic, cultural and political equality on the part of the francophone minority. Following suit, Canada's numerous other ethnic minorities laid claim to the same status. Australia around this time declared 'multiculturalism' to be a cornerstone of its official educational and cultural policy. Perhaps unsurprisingly, the first great debates about multiculturalism were in the area of pedagogy, as schools and universities in Canada, the USA and Australia vigorously discussed questions of curriculum. If one classroom holds students from fifteen different countries and linguistic areas, who not only speak different languages, but bring with them radically different cultural assumptions, then, according to the multiculturalists, eurocentric curricula have to be re-considered to meet this new situation.

These debates – and in some cases quite radical reforms – were a response to the large scale labour migrations of the post-war period, coupled with the insight on the part of the Western nations that the old assimilationist idea of the melting pot had failed. (Cf. Ostendorf, 1994, p. 91.) It has been a subject of extensive debate as to why the idea of assimilation, which had more or less functioned in the New World throughout the nineteenth and early twentieth centuries, no longer seemed to work in the 1960s and 1970s. Decisive factors were a new mobility and new means of communication. Viewed together, they meant that migrants, who previously would have been forced to sever most connections with their countries of origin, were now able to commute physically and mentally between the two. This applied also to their children, who, on the basis of bilingualism and holidays with grandparents, developed a new consciousness of belonging (or non-belonging, as the case might be) in two countries and cultures. This physical commuting is further reinforced by new media, above all satellite television and video, which enable immigrants to stay more closely in touch with their home cultures and languages. As people with these new identity concepts enter the educational system and, later, positions of articulation, they have applied pressure to older identity concepts.

The discussion surrounding multiculturalism is not just a result of the immigrants. It is also the reaction of the dominant culture in host countries. In this reaction we can detect fundamental differences between the Old and New Worlds in regard to multiculturalism. Concerning the situation in Germany Heinz Rögl writes: 'multiculturalism is the response to the impossibility (or unwillingness) on the part of the majority to either to assimilate or integrate minorities, or even to treat them as equal.' (Rögl, 1993, p. 17.)

Rögl is referring here to what he has termed the ‘problematic’ career of the concept in Germany, where multiculturalism was almost entirely unknown until the beginning of the 1980s. In those days the world was, in a certain sense, still ‘in Ordnung’. Although there were several million foreigners living in Germany, including almost two million Turks, they were, in a discursive sense, invisible. While their physical presence was undeniable, in political and cultural matters they were to all intents and purposes existent only as ‘guest workers’, a solved social problem. In 1983 this situation suddenly changed after a famous conference organized by the leading Christian Democrat politician, Heiner Geissler. For the first time the term ‘multicultural society’ appeared in public discourse outside select interest groups. (Rögl, 1993, p. 27.)

I will leave the political discussion at this point, after reviewing the different understandings of multiculturalism that have emerged in Germany. According to Rögl, multiculturalism can be divided into four main categories, or interpretations:

1. Programmatic-pedagogical: This proceeds from a positive valorization of Germany as a multicultural society, and stresses the need for correct pedagogical concepts to address it.
2. Culinary-cynical: This is in effect the attitude of the detective inspector in *Happy Birthday, Türke!* The most important function of foreign citizens is to make life more interesting and enjoyable for the affluent classes.
3. Demographic-affirmative: This is the favourite argument of politicians who see in controlled immigration a means of solving some of Germany’s population and attendant economic problems: gentrification, falling birth rates and sinking contributions to systems of social insurance.
4. Reactive/Fundamentalist: This variation refers to the practice of some minorities in adopting multiculturalism as an excuse to further cement cultural difference (ghettoization, Koran schools et cetera). (Rögl, 1993, p. 27.)

Multiculturalism and Pluralism

The ideological sharpening of the multiculturalism debate has meant that the cultural differences which have always been a feature of the private sphere (in Germany the favourite expression for this concerns cooking odours in the stairwell), increasingly became the object of social and political dispute. If we examine the fourth category – reactive/fundamentalist – a little more closely, the impression is often that Germany’s pluralist society is in danger. Under cover of anti-discrimination, so the argument runs, particularist interests (i.e. those of fundamentalist groups) have been rewarded and strengthened while the basic liberal values of a pluralist society are in danger of being neutralized by its own liberal principles.²

Much media discussion has focused on topics stressing the difficulties of cultural coexistence. The ‘problem’ of mosques in Berlin, with the call of the imam; or, the danger of a Muslim teacher in Baden-Württemberg wearing a headscarf in state schools, are

seized on by the media again and again because they provide the opportunity to focus complex problems onto one conspicuous sign – either acoustic or visual. The imam’s call to prayer is, in Marrekesch, a charming aspect of an exotic oriental soundscape, but in Kreuzberg, Berlin’s Turkish quarter, it represents an imposition on Western ears. Similarly, the teacher or pupil wearing a headscarf is a danger to the idea of separation of church and state fundamental in Western education.

Syncretism

The pros and cons of these debates are not my primary interest here. My topic is the interplay between multiculturalism in Germany as a social phenomenon, and its representation in media-aesthetic forms. In Germany a striking discrepancy can be seen between the lived social and cultural facts and their representation in the media. In comparison to other countries, particularly Australia, the USA and Canada, but also Great Britain and France, Germany still has to undergo a decisive paradigm shift from mono- to multicultural, or, put another way, from homogeneity to syncretism. This shift is already in evidence in youth culture where new aesthetic products are being created that are neither German nor Turkish, neither western nor oriental, but a mixture of different influences. In other words, they are syncretic. Syncretism, however, should not be misunderstood as a mere synonym for multiculturalism. Most understandings of multiculturalism, whether pedagogical, political or, more seldom, aesthetic, proceed from the idea that discrete cultures should be permitted and encouraged to retain a high degree of autonomy. Supporters of multiculturalism, whether on the part of the host society or from the minorities themselves, mostly foster monocultural identity concepts wherein the exchange between cultures is restricted to an essential minimum. Syncretic models, on the other hand, are based on ideas of mixing cultures. To accept such a thing as positive and worthy of emulation is still, today, difficult for Western thought and values to digest, as I will now briefly try to demonstrate.

The term ‘syncretism’ was introduced by religious historians to describe religions fusing and intermixing. Until the 1960s, however, it was almost always used pejoratively, both in religious studies and in other humanities. As German scholar of comparative religion Carsten Colpe stated: ‘For [the scholar] syncretism is synonymous with decay, decadence, downfall; we could say that for such aristocrats of science the concept of syncretism only exists as a category of historical wrong. This aristocratism is romantic and has its historical roots in the romantic period.’ (Colpe, 1975, p. 29.)³

Although aimed principally at his own discipline, Colpe’s critique is symptomatic of a much broader movement questioning the eurocentric biases of such values and categories. Until recent times, i.e. pre-postmodernism, phenomena manifesting mixture, particularly aesthetic ones, were generally considered to be of lesser value than those evidencing ‘purity of form’. It is only with the massive challenges of postmodernist aesthetics on the one hand, and post-colonial theory on the other, that concepts of syncretism and hybridity have enjoyed a reevaluation.

The United Colours of Shakespeare

Karin Beier's production of *A Midsummer Night's Dream*, ('a European Shakespeare'), staged in 1995 at the Schauspielhaus in Düsseldorf, was greeted with great acclaim as an example of multicultural theatre and was invited to the Berlin Theatertreffen in 1996. At first glance the critical response appeared to be justified: Beier devised this production with fourteen actors from nine European countries. The actors speak mainly in their mother tongues and most garnish their roles with stereotypical attributes associated with these countries and cultures. The three Italian actors, for example, speak Italian and employ a pronounced pantomimic-gestural style. The main idea underpinning the production would appear to be: Shakespeare's play is part of the European cultural heritage that transcends linguistic borders if the appropriate physical style can be developed. However, Beier does not try to find one consistent style; rather, she is concerned to emphasize the cultural differences on stage.

The play of and with difference, which could be the motto of the production, manifests itself perhaps most obviously in the rehearsal scene of the mechanicals. In Shakespeare's play the scene is a kind of lesson in the medium of theatre – the mechanicals have to be made familiar with the basic rules of theatrical communication – whereas Beier develops it into a metatheatrical excursus on theatrical styles. The Italian actress, hands on her hips, performs the balletic steps in the style of the *Commedia dell'arte*; the Polish actor lies on the ground and performs contortions in a gesture of extreme physical self-expression (Grotowski); the Russian actress imitates the flight of a bird (Stanislawsky, Chechov's *The Seagull*); the German actor demonstrates the 'Verfremdungseffekt'.

In this scene we find a satirical demonstration of the link between nationality and theatrical culture. This is, however, by no means sustained or aimed for throughout the production; the Russian actress does not always play in a strict naturalistic-psychological style. What this scene makes clear is the problematic complex of clichés and stereotypes which the production both criticizes and ultimately ends up confirming. Clichés and stereotypes occupy a central place in the discussion of multiculturalism in the sense that they must be opposed and exposed as a major hindrance to integration and mutual understanding. But these same clichés and stereotypes are inherent in every culture and, while easy to identify, extremely difficult to avoid. In the Düsseldorf production the actors cite clichés and prejudices. In the rehearsal scene they can be dramaturgically justified because it is the mechanicals performing them. However, they are always in danger of merely repeating and not necessarily critiquing the signs they display.

A particularly problematic example of this playing with clichés and prejudices can be found in the casting of the double role Hippolyta/Titania with the black British actress Josette Bushell-Mingo. The production opens with a naked Hippolyta, who is presented at court and is thrown a white shirt to wear. Hippolyta is physically forced to marry Theseus; she resists and for the rest of the opening scene crouches apathetically at the

edge of the stage. In the final scene she wears a suit (probably Armani) and speaks Italian, the language of the colonizer (in this version Theseus is played by an Italian). This constellation, in which the white ruler takes a black wife, alludes to a number of thematic complexes. On the one hand, the power of the white over black as well as male over female is visualized in one concentrated image. On the other hand, it represents and cites familiar motifs of colonialism and imperialism. This play with clichés becomes more problematic in the scenes with Titania, played by the same actress. The Queen of the Elves is a highly physical, wild and erotic denizen of the forest. In her jealousy scene with Oberon she writhes in a kind of ecstatic despair on the ground. Her entrances are accompanied by drumming. In the scene with Bottom after his transformation into an ass, her movements convey strong associations with the 'animalistic' and 'primitive': she stalks Bottom, dances around him, stretches out her neck in all directions and rolls her eyes. Her performance comes dangerously close to affirming and replicating the clichés and stereotypes of the sensual and animalistic black native. With this role there is no attempt to thematize or provide an ironical treatment of the stereotypes associated with skin colour. The production seems in fact to stabilize and affirm images of exotic alterity and beauty. While the production certainly works to exhibit and display notions of the theatrical stereotyping, as evidenced in the first scene, there is little attempt to work against or deconstruct these notions. We could say that the production consciously or unconsciously presents an ideology of multiculturalism in that it reifies cultural differences. If we were particularly ungenerous we could say that it combines the culinary-cynical with the essentialistic tendencies of multiculturalism. The production is nevertheless very relevant to this discussion. Not only does it demonstrate, on stage, this essentialistic notion of multiculturalism with its limitations and possibilities. It also suggests that this is the best mainstream German theatre can do, at present, when it comes to representing cultural difference on stage.

Hip Hop: The Phenomenon of Crossover

In a medium and institution so dominated by language as German theatre, it is perhaps expecting a little too much that cultural syncretism manifests itself there particularly promptly. Among the performative media the nonverbal arts, above all dance and music, lend themselves best to cultural fusion. Both areas testify to long historical traditions of borrowing freely from different cultural influences. When Fred Astaire (whose real name was Frederick Austerlitz) enchanted cinema-goers all over the world with his virtuoso displays of tap-dancing, some spectators may have recognized in this form of dance African-American dance traditions. Today only very few people know that US tap-dancing is based on Irish and Scottish folk dances adapted by black performers in the context of American vaudeville and variety. This kind of borrowing and fusion is particularly characteristic for twentieth century popular music. One of the most recent developments is the international diffusion of rap and hip hop, which originated among African-Americans. There are very few countries today without their own hip

hop stars. Despite major cultural differences, the common denominator linking rappers and hip hop groups around the world is that the members stem from the so-called 'edges' of society and that the music and performance offer such marginalized groups a new form of expression. Another commonality is that such gestures of protest are successfully marketed as commercially viable. Forms in each country also reveal recognizable cultural differences which are not only linguistically determined. Variations in clothing, movement and combinations of musical idiom all serve to mark cultural specificity while at the same time remaining recognizable as hip hop.

In Berlin bands such as Islamic Force and Cartel, and rappers like Erci E. and Aziza-A have established themselves with their own particular form of German-Turkish hip hop, which is known as oriental hip hop. The most successful group is Cartel, which brought together a number of German-Turkish hip hop musicians and rappers. Although they are based in Berlin and have enjoyed success in Germany, their big breakthrough was in Turkey where their first CD hit the top of the charts, and their music video was seen on all Turkish television stations. The Turkish anthropologist Ayşe Çağlar from the Free University in Berlin notes:

The special thing about Cartel was the specific Turkish component of their rap. They turkified Rap through their mixture of instruments, sounds and languages, a crossover technique which after that was adopted by almost all German-Turkish rap acts in Germany and contributed substantially to the breakthrough of Oriental Rap there. (Çağlar, 1998, p. 48.)

The musical and linguistic syncretism practised by the band meant that both the music and the identity signifiers it presented were by no means received in a homogeneous way. Çağlar shows how the repeated evocations of Turkish identity in the texts were understood by the young Turks in Germany as a clear expression of protest against their 'host' country. In Turkey, however, they were received enthusiastically by nationalist groups, such as the Grey Wolves, as ambassadors of radical Turkish nationalism. The band had used terms and slogans which had connotations unknown to them. As a member of Cartel put it: 'We called ourselves Turks and were branded as fascists.' (Ibid.) However, this was not the only mode of reception enjoyed by the band in Turkey. By the non-nationalistic oriented Turkish youth the group was enthusiastically received due to its 'Western' orientation, and its success 'in the West'. The band's video clip was shown on MTV, a 'first' for a Turkish group. This signaled that the music of an ethnic minority, much like the success of the black rap bands in the USA and other countries, could find its way into the mainstream.

Perhaps the most interesting aspect in regard to our question is the extremely heterogeneous, if not contradictory, reception the band received. How can songs be both a symbol for nationalist, i.e. extreme essentialist and, in this case, anti-Western identity concepts, and be at the same time understood as tokens of Western culture? The answer to this question lies in the division inherent in the signs of most syncretic products. These signs are doubly coded and constituted by the combining of what may at first

seem incompatible elements. This apparently inherent instability produces a wide variety of interpretations. The same sign may give rise to startlingly different readings both within the same culture, and even more so across cultures.

The consciousness that they have grown up in two cultures and languages provides the unifying experience for all so-called hyphenated youth cultures (German-Turkish; Franco-Arab et cetera) and their music. This consciousness and experience form the creative potential from which they can draw. To cite Erci E., Cartel's chief rapper: 'Typical of many Turkish young people is that they say one sentence in German, the next sentence in Turkish – and that is something authentic – just to take language as an example. This has to be accepted. In fact it is something positive, that gives strength; that one can draw on two cultures.' (Erci E., 1998.)

Berlin in Berlin

Some traces of a new syncretic vision can be found in the 1993 film *Berlin in Berlin*, directed by the Turkish filmmaker Sinan Çetin. It is a genre mix combining thriller, melodrama and comedy. (Göktürk, 1998, p. 110; cf. Wingender, 1995, p. 165-175.) The action revolves around the somewhat unlikely situation that the main character, a German engineer named Thomas, is held prisoner in a Turkish apartment in Berlin. Thomas is an amateur photographer and has taken photographs of the wife of one of the Turkish workers on the building sites he is supervising. When the husband sees the photos – Thomas has hung them up in his office – he explodes in anger and confronts his wife with the evidence. Thomas tries to intervene in the domestic argument which ends with the Turkish husband slipping and injuring himself so badly he dies. This tragic accident only serves to intensify Thomas' fascination for the wife, Dilber, or more precisely for her photograph. He even takes up Turkish. Some months after the accident he encounters the wife in the underground, and follows her to apologize. He is observed by the dead husband's brothers, who chase him in order to kill him. The chase ends in the Turkish family's apartment. Thomas hides on top of the wardrobe of the widow until he is discovered. Although the brothers want to kill him, the grandmother and matriarch of the family forbids her grandchildren to exact revenge in the apartment. The rule of hospitality reigns supreme and must be extended to any stranger under their roof. As this law loses its validity on the other side of the threshold, Thomas is forced to remain in the apartment.

The German is thus granted asylum in his own country. At the same time he becomes an ethnographer of Turkish culture in Germany. The director uses the contradiction of being a prisoner in one's own country, but in a different culture, to analyze the conflicting elements at work. Turkish culture, which is often represented in the German media as being at best hermetic and unwilling to open itself to the host culture, is revealed to be not as impermeable as received opinion might suggest.

The four generations living together show varying degrees of integration, ranging from almost complete segregation on the part of the grandmother, to complete bilin-

gualism and biculturalism on the part of the younger members of the clan. While the film certainly contains interesting 'ethnographic' aspects, which are built into the structure of the film due to its double observer perspective (Thomas observes the Turkish family who in turn observes him as a kind of curious pet), it is also ironic, an irony which is directed at both worlds. The title of the film is ultimately a metaphor for the processes of cultural syncretism the fact of migration brings with it. The merging of cultural elements is symbolized at the end when Thomas and the widow Dilber leave the apartment hand in hand. Mixed marriage, says this apparent message, may be one model for better cultural understanding. While this may seem trite, it would do the film a disservice to reduce it to this one moment. Its real strength lies in the depiction of Turkish life in Berlin with all the attendant contradictions. Most of the film is in Turkish and it appears to have been aimed at a Turkish audience, although it found critical acclaim from Germans as well.

Perspectives

The discussion surrounding Germany as a multicultural society is still in full swing. The somewhat contradictory position of the new coalition towards foreign citizens and the irresponsible sensationalism surrounding certain topics such as headscarves for women reveal that deep-seated resentment can be easily instrumentalized. The award of the Golden Bear to Fatih Akim for his film *Gegen die Wand* in 2003 and its international success are perhaps the first recognition on the high-culture level (if we do indeed regard cinema these days as a high-culture medium) of Turkish presence in German society.

In conclusion I would like to state the following points:

1. A so-called pluralist society such as Germany must expand its notion of pluralism both politically and aesthetically in order to come to terms with the lived cultural pluralism in its midst.
2. A primary goal of this discussion must be on the political as well as the aesthetic level in order to overcome the idea of multiculturalism as an ensemble of cultures defining themselves along essentialist lines. The cultural intercourse that takes place to varying degrees in everyday life must be fostered, rather than stigmatized as a loss of cultural authenticity.
3. It is in the liminal space of fictional representations, i.e. in novels, plays, films, television plays and series, and also in the area of popular music that new models can be and are being explored. In future, these aesthetic products must be granted more attention, even among academics.
4. A great potential lies in the lives and consciousness of the new hyphenated generation, that understands the bicultural experience as an advantage rather than as a disadvantage.

Christopher Balme holds the chair in Theatre Studies at the University of Amsterdam. He has published on German theatre, intercultural theatre and theatre iconography. He is past-president of the German Society for Theatre Research and Editor of *Theatre Research International*.

e-mail: c.b.balme@uva.nl

NOTES

- 1 It is one of the peculiar but somehow consistent ironies of this new law, that in the course of parliamentary debate it was renamed the 'Einwanderungsbegrenzungs-gesetz', a law for the restriction of immigration.
- 2 The prominent Syrian-born political scientist Bassam Tibi has repeatedly warned of the dangers of ghettoizing Muslim cultures, which in turn make use of liberal principles to further isolate themselves. 'Wider den Getto-Islam.' In: *Focus*, 17, p. 66-67, 1997.
- 3 My translation. For a discussion of the term in the context of postcolonial theatre, see my book *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford, 1999.

REFERENCES

- Caglar, A., 'Verordnete Rebellion', in: R. Mayer und M. Terkessidis (ed.), *Globalkolorit: Multikulturalismus und Populärkultur*. St. Andrä/Wörden, 1998.
- Colpe, C., 'Die Vereinbarkeit historischer und struktureller Bestimmungen des Synkretismus', in: Albert Dietrich (ed.), *Synkretismus im syrisch-persischen Kulturgebiet*. Göttingen, 1975.
- Erci E., Transcript of an interview in the television documentary 'Junge Türken' broadcast on Arte in the series *Metropolis*, February 1998.
- Gilman, S., *The Jew's Body*. New York and London, 1991.
- Göktürk, D., 'Verstöße gegen das Reinheitsgebot', in: R. Mayer und M. Terkessidis (ed.), *Globalkolorit: Multikulturalismus und Populärkultur*. St. Andrä/Wörden, 1998.
- Meier-Braun, K.-H., 'Zuwanderer, Ausländer und Medien', in: K.-H. Meier-Braun und M. A. Kilgus (ed.), *Programme gegen Fremdenfeindlichkeit*. 2. Radioforum Ausländer bei uns. Baden-Baden, 1991.
- Ostendorf, B., 'Einwanderung – Ethnizität – Multikulturalismus: Modell America?' in: M.M. Jansen und S. Baringhorst (ed.), *Politik der Multikultur: vergleichende Perspektiven zu Einwanderung und Integration*. Baden-Baden, 1994.
- Rögl, H., 'Multikulturalität – Entschleierung eines Konzepts', in: U. Lischke und H. Rögl (ed.), *Multikulturalität: Diskurs und Wirklichkeit*. Wien, 1993.
- Wingender, C., 'Berlin als Paradigma einer multikulturellen Werkstatt: Dialog auf primärer Ebene. Sinan Cetins Kinofilm Berlin in Berlin', in: M. Kessler und J. Wertheimer (ed.), *Multikulturalität: Tendenzen, Probleme, Perspektiven*. Tübingen, 1995.

Dromen en vertogen

Nelly van der Geest

Anil Ramdas beschrijft in *Een Hindoe op het Leidseplein* zijn ervaring met aankomen in Nederland. (Ramdas, 1997.) Als moderne jongere verheugt hij zich ontzettend op Nederland, maar hier aangekomen wordt hij meer als (achterlijke) Surinamer bekeken dan men ooit in Suriname gedaan heeft. Zijn culturele identiteit wordt zowel gevormd door zijn eigen verlangen en ervaringen, als door hoe anderen hem benaderen en benoemen. In dit proces van zelfdefinitie is zowel de eigen subjectiviteit, als de identiteit die door de omgeving(en) wordt toegekend richtinggevend. En wie in Nederland niet blank is, krijgt die toekenning van identiteit al tijdens de eerste blik van ontmoeting. Van mensen met een gekleurde herkomst vraagt dit een continue standpuntbepaling. Naast de richting die zij zelf aan hun culturele identiteit kunnen geven, is ook de interactie met hun omgeving voor mensen met een cultureel diverse herkomst een factor van betekenis.

Filosoof Bibi Straatman schetst (vanuit het postmoderne vertoog) een ontvankelijke mens als huidige fase van omgaan met identiteit. De subjectiviteit van deze ontvankelijke mens 'heeft een narratieve structuur, die erg open is voor nieuwe invloeden, ervaringen, ontmoetingen'. (Straatman, 2001.) Zij geeft aan dat het subject beseft dat het de omgeving niet meer beheerst. Tegelijkertijd is de opvatting dat maatschappelijke structuren de totale speelruimte van subjecten bepalen niet meer houdbaar.

Beide schrijvers bewegen zich in de wereld van de kunst. Straatman geeft als filosoof les bij een kunstopleiding en Ramdas was en is publicist en directeur van De Balie in Amsterdam. Bij beide schrijvers komt een zoektocht naar voren naar de verhouding tussen het individu en de omringende omgeving en naar de manier waarop die interactie tussen de eigenheid van het individu en de context begrepen kan worden en 'identiteit' schept. Straatman doet deze zoektocht als theoretica en Ramdas als ervaringsdeskundige. Bij een aantal kunstenaars is een verwante zoektocht waar te nemen, vooral bij kunstenaars die zelf wortels hebben in een niet-westerse cultuur. Sommigen spreken in dit verband zelfs van identiteitskunst. Identiteitskunst krijgt vaak een negatieve connotatie. Dat is opvallend: profilering die aan etniciteit refereert krijgt meteen een positieve of negatieve nadruk. Kunstenaars met wortels in andere culturen zouden 'identiteitskunst' maken en dit als opstap gebruiken om toe te treden tot 'de echte kunst'. Als kunstenaar bezig zijn met de eigen culturele identiteit wordt gezien als een emancipatiefase. Wanneer de kunstenaar zijn werk in de spotlights heeft weten te plaatsen kan hij als maker neutraal worden. De kunstenaar hoeft dan geen context meer te hebben en zijn werk is universeel geworden.

De vraag is echter of er niet meer aan de hand is. Misschien hebben kunstenaars die een achtergrond hebben in niet-westerse samenlevingen en die produceren in een westerse context wel andere opvattingen over en andere bronnen voor hun kunstenaarspraktijk. Misschien onderzoeken zij in hun werk een andere verhouding tussen de autonomie van het individu en de verantwoordelijkheid tegenover de omgeving. Immers de opvatting van kunst als allerindividueelste expressie past in het westers modernisme. En dat modernisme met zijn vooruitgangdenken en zijn claim universele modellen voor ontwikkeling te bieden, past bij een optimistische postkoloniale maatschappij. Misschien is het bovendien iets te eenvoudig om te denken dat kunstenaars met een bagage uit diverse culturen maar één strategie hebben om hun plaats in de kunsten in te nemen.

Ik denk dat kunstenaars in deze tijd van leven zich niet kunnen ontworstelen aan collectieve elementen in hun innerlijke landschap. Individualiteit bestaat niet zonder een collectieve voedingsbodem. Bewustzijn van en verantwoordelijkheid voor deze voedingsbodem is vaak groter bij kunstenaars met een dubbele culturele bagage. Dit is overigens geen handicap, maar juist een voordeel. En het is spannend om *andere* beelden aan de zich langzaam openende westerse kunstwereld toe te voegen, waar collectieve wortels¹ in het werk van westerse kunstenaars vaak onzichtbaar blijven. Afgezien daarvan wordt iedere zwarte kunstenaar (elke buitenstaander) geconfronteerd met de blik van de ander op hem en moet zich daardoor net als Anil Ramdas verhouden met hoe hij ervaren wordt door anderen. Dat alleen al beïnvloedt zijn omgang met zichzelf en zijn werk. Gillion Grantsaan, beeldend kunstenaar opgeleid in Nederland, afkomstig uit Suriname en nu woonachtig in Denemarken, spreekt in dit verband over drie dromen. Met dromen bedoelt hij opvattingen van en verlangens over zijn rol als kunstenaar. In droom A wil hij beelden produceren voor zijn politieke idealen: zijn verantwoordelijkheid naar zijn moeder, zijn grootmoeder, naar de zwarte gemeenschap vorm geven. In droom B wil hij de wereld schokken met innovatieve beelden: zijn kunstenaarschap in de Europees academische traditie vorm geven. En in droom C wil hij zijn mede-immigranten inschrijven in de loop van de Europese (kunst)geschiedenis. Daarvoor moet hij het gegeven benutten dat hij als buitenstaander gezien wordt om van binnenuit de vanzelfsprekendheden van de Europese kunsttraditie te openen voor diversiteit ('overthrow the idea of a universal-European Art idiom'). (Grantsaan, 1999.)

Vijf manieren van denken

In het debat over interculturaliteit en kunstbeschouwing duiken telkens opnieuw deze vragen op: Wat is multi-inter-trans-cross-culti? Wie is allochtoon? Bestaat de allochtone kunstenaar wel? De gebruikte woorden hebben bijsmaken gekregen, waardoor onderliggende denkwijzen versluierd worden en snelle voor- of afkeuren domineren. Voorbeelden zijn de zieligheid die kleeft aan het woord allochtoon of de gedachte dat het multiculturele debat alleen in het belang is van minderheidsgroepen. In plaats van statische definiëring van die begrippen – waar meestal om gevraagd wordt – ben ik

gaan zoeken naar denkwijzen die achter deze begrippen schuilgaan. Ik kom tot nu toe tot vijf manieren van denken. Deze denkwijzen zijn ideaaltypen en komen als zodanig niet in de werkelijkheid voor. Bij elk ideaaltypen schets ik een thematische of esthetische praktijk van het soort verbeelding dat een ideaaltypische kunstenaar zou kunnen hanteren. De typeringen zijn een poging om stijlen en thema's in de kunst te verbinden met visies op identiteit. Zowel de denkwijzen als de belichte kunstpraktijken zijn bedoeld als instrumenten bij het denken over *eigen* en *andere* kunst. Deze vijf denkwijzen beïnvloeden hoe de binnenstaander over de buitenstaander kan denken of hoe de buitenstaander zichzelf verhoudt tot een identiteit die hij aangereikt krijgt. Deze denkwijzen en hun bijpassende praktijken kunnen een onderliggende dimensie in het debat blootleggen.

Hoewel het ontstaan van de gebruikte woorden en denkwijzen elkaar in de tijd opvolgen, zijn zij in discussies over interculturaliteit vaak gelijktijdig aanwezig. De vijf denkwijzen binnen het multiculturele debat die ik onderscheid zijn:

- universeel denken
- emancipatiedenken gebaseerd op achterstandsdenken
- emancipatiedenken gebaseerd op afspiegelingsgedachten
- intercultureel (integratie)denken
- postmodern denken.

Deze indeling is verwant met het gelijkheid- en differentiedenken zoals het in feministische theorievorming wordt ontwikkeld. *Praten in het donker* van Braidotti en Wekker geeft goede handvatten voor het analyseren van posities. (Braidotti en Wekker, 1996.) Daarnaast is deze indeling geïnspireerd door het denken van de auteurs rond het tijdschrift *Third Text* van het institute of International Visual Arts (inIVA) in Londen. Ook de beschouwingen van Rob Perrée in de catalogus *Postcards from black America* (Perrée, 1998) hebben mijn denken gevormd.

Denken in overeenkomsten: het universele denken

Het *universele denken* over interculturaliteit benadrukt de *overeenkomsten* tussen individuen. Het gaat uit van het humanistisch gedachtegoed dat elk mens een individu is en in die zin gelijke rechten en gelijke kansen heeft of kan realiseren. Het idee dat (beeldende) kunst sinds het begin van de twintigste eeuw internationaal is en dat in de canon vanzelf die kunstwerken worden opgenomen die hun 'universele' kwaliteit bewezen hebben, is een uitvloeisel van deze manier van denken. De kanttekeningen bij deze denkwijze, door bijvoorbeeld Gavin Jantjes (1998) en Kitty Zijlmans (1999), zijn dat het internationalisme in deze denkwijze te vanzelfsprekend Europese kunst als uitgangspunt nam en neemt. Toch zijn er veel zwarte kunstenaars en intellectuelen die voorstellen om een dergelijk ideaal te realiseren.

De kunstenaar in dit denken streeft in zijn kunstenaarspraktijk naar thema's die universeel zijn (de liefde, het verraad, de dood) en zoekt naar een tekentaal die kan commu-

niceren met een ‘algemeen’ – meestal een breed en ongedefinieerd – publiek. Perrée wijst in zijn tentoonstelling *Postcards from Black America* op Afrikaans-Amerikaanse kunstenaars die zich verzetten tegen de gedachte dat aan hun werk op een of andere manier is af te zien dat zij zwart zijn. ‘Ze vinden het niet nodig naar een eigen zwarte beeldtaal te streven, ze vinden het niet nodig (of wenselijk) kunst als een sociaal of politiek medium te gebruiken. (...) Vaak schilderen zij abstract of vervaardigen abstracte sculpturen, werk dat voortbouwt op een voornamelijk blanke (beeldende) traditie.’ Hij noemt in dit verband James Little en Chakaia Booker. Ook Gillion Grantsaan kent dit verlangen in zijn droom B.

In het Nederlandse theater zijn in de jaren negentig nog weinig makers met een dubbele culturele bagage te vinden die zich op een universele thematiek en tekentaal laten voorstaan. Het interculturele theater wordt in Nederland in eerste instantie sterk beïnvloed door Rufus Collins, een Afrikaans-Amerikaanse theatermaker die uit de Living Theater-traditie komt. Collins promoot het verschil als invalshoek. (Van der Geest, 2004.) Gerda Havertong, een van Collins’ leerlingen, karakteriseert de Nederlandse norm voor acteren als volgt: ‘Ons spel is duidelijk anders dan dat van Nederlanders. Wij hebben een andere lichaamsbeweging, een andere timing in het zeggen van dingen. Ik ben wat extraverter, werk meer met gebaren. Maar dat verandert niets aan het feit dat je een karakter neerzet. Je bent pas geaccepteerd als je voldoet aan de gangbare norm voor acteren in het Nederlandse theater. En die norm is: klein, ingetogen en subtiel.’ (In: Botman e.a., 2001.) Met deze norm karakteriseert Havertong juist het ontbreken van een universele speelstijl. Zowel Havertong als Perrée geven aan dat in de vormtaal nog geen universele beeldtaal is ontstaan.

Anno 2005 lijkt diversiteit als thema voldoende geaccepteerd en zijn er theatergroepen die de thematiek vanuit een universele denkwijze onderzoeken. Een voorbeeld daarvan is de theatergroep Els Inc. Deze groep plaatst in de voorstelling *Morgen gaat het beter* (2004) alle integratieperikelen binnen een gastvrij Hollands huis. Telkens klinkt uit een andere kamer, waar één van de gasten is ondergebracht, een dertigerjarenlied en daarmee toont Els Inc. schrijnend de spagaat waarin de Nederlandse huisvader zich bevindt. Bij deze voorstelling, in regie van Arie de Mol en uitgevoerd met een gemengde cast, wordt een Nederlandse vraag rond integratie onderzocht. Bij voorstellingen van makers met een dubbele culturele bagage wordt vaker het perspectief van de buitenstaander centraal gesteld.

Denken in verschillen: emancipatie vanuit achterstandsdenken, vanuit afspiegelingsgedachten en het interculturele denken

De denkwijzen emancipatie vanuit *achterstandsdenken*, emancipatie vanuit *afspiegelingsgedachten* en het *interculturele denken* stellen alledrie de *verschillen* tussen culturen centraal, met de gevolgen daarvan voor de relatie van het individu met (diverse) gemeenschappen. In het emancipatiedenken vanuit *achterstand* staat de sociaal-culturele achterstelling centraal. De uitgangspunten van de meerderheid zijn vanzelfsprekend en het na-

streven waard. Nieuwkomers moeten een inhaalslag zien te maken. Belangrijk in deze visie is de blik van onderop. Het woord 'strijd' of de combinatie van 'allochtoon' en 'probleem' horen tot deze manier van denken. Binnen dit denken is integratie van allochtonen een kwestie van emancipatie en vaak wordt de emancipatieroute opgehangen aan het verzuilingsmodel, het model dat religieuze minderheden in Nederland in de twintigste eeuw hebben benut: eigen beelden, studio's, theatergroepen en tentoonstellingsruimten voor allochtonen.

Vanuit de culturele achterstelling is het maken van eigen beelden over de ervaringen van minderheidsgroepen door leden van die groepen zelf essentieel. Bij voorkeur gebeurt dit in de tekentaal die mensen uit die doelgroepen herkennen, want zij worden gezien als het belangrijkste publiek. In de stijl is een politieke variant en een volkse variant te herkennen. Vaak wordt er gebruik gemaakt van bekende metaforen die de interpretatie van het kunstwerk vergemakkelijken. De vormtaal staat ten dienste van de inhoud. Een voorbeeld is Tshibumba's passiereeks, die te zien is geweest in de tentoonstelling *The Short Century*. Deze tekeningen verwijzen naar de kruisiging van Christus met de Congolese vrijheidsstrijder Lumumba in de hoofdrol. Lumumba leidde Congo in 1960 naar de onafhankelijkheid, maar werd een jaar later vermoord met medeweten van de Belgische geheime dienst. Na zijn dood groeide hij uit tot een martelaar van de onafhankelijkheid. In *The Short Century* plaatst Okwui Enwezor de passiereeks binnen de geluiden en beelden van Léopoldville en de historische toespraak van Lumumba in 1957. Volgens Lucette ter Borg maakt Enwezor zo 'korte metten met de westerse notie dat kunst ontstaat in een vacuüm, in een nomadisch nergensland waar de kunstenaar in geestelijke vrijheid zijn kunst kan scheppen (...) en relativeert hij de gangbare formele esthetiek.' (Ter Borg, 2001.) Ter Borg geeft aan het werk van Tshibumba twee keer gezien te hebben, oorspronkelijk zonder context en bij *The Short Century* binnen zijn Afrikaanse context. Haar waardering voor het werk slaat om, aanvankelijk vindt zij het 'cliché', later is zij positief. Bij kunstwerken die ontstaan vanuit achterstandssituaties is het voor een publiek van buitenstaanders essentieel om ingewijd te worden door iemand die vanuit de context en vormtaal denkt die door de 'achterstandsgroep' gebruikt wordt.

In het emancipatiedenken vanuit *afspiegelingsgedachten* staat sociaal-culturele rechtvaardigheid op grond van getallen centraal. De vaak emotioneel geladen blik van onderop of het verzet tegen zieligheidspolitiek in de blik van bovenaf uit het achterstandsdenken wordt hier weerlegd met de (schijnbare) nuchterheid van cijfers en feiten. De culturele diversiteit van de huidige samenleving dient zich te spiegelen in 'onze' musea, de beelden die ons omringen. Zou Beatrix vanuit deze gedachte als curator van *De Voorstelling. Nederlandse Kunst in het Stedelijk Paleis Rachid Ben Ali* een podium in het Stedelijk hebben geboden?

Hoewel deze manier van denken in eerste instantie meer van toepassing is op manieren om bijvoorbeeld tentoonstellingen samen te stellen, zijn in de kunstenaarspraktijk ook vertalingen te vinden naar thematieken en stijlen. Een voorbeeld is het geven van

extra informatie over een historische situatie, zoals in de voorstelling *John en Joanna* (1999) van De Nieuw Amsterdam (DNA), in de regie van Alida Neslo. Hierin vertelt DNA het verhaal opnieuw van de liefde tussen een Schotse huursoldaat en een slavin. De tekst van Jenny Mijnheimer is gebaseerd op dagboeken uit de achttiende eeuw. De geschiedenis van de Nederlandse overheersing op Curaçao wordt aangevuld met nieuwe beelden en informatie.

Het herinterpreteren van klassiekers is een andere manier om nieuwe informatie toe te voegen. Een voorbeeld daarvan is *Othello* door het Onafhankelijk Toneel (2000). In de meeste enceneringen gaat *Othello* over liefde en verraad. In deze interpretatie van Gerrit Timmers wordt een extra laag toegevoegd en gaat het stuk ook over binnen- en buitengesloten worden. Timmers laat *Othello* door een autochtone Nederlander spelen: Bert Luppès. Voor alle andere rollen heeft hij Marokkanen gecast. Door de tekst in het Frans, Nederlands, Marokkaans-Arabisch en klassiek-Arabisch te laten spreken maakt hij invoelbaar hoe universele thema's als liefde en verraad veranderen als je er wel of niet bij betrokken bent. Doordat *Othello* voor autochtone Nederlanders in het publiek een identificatiefiguur is, laat hij hun de gevolgen van een minderheidspositie ervaren. In de vormtaal is het klassiek geregisseerd teksttoneel, waarin vooral het postuur en de bewegingsmotoriek van de acteur invulling geeft aan het emotionele karakter van de rol. Jago wordt gespeeld door Hasan El Fad, die motorisch zeer bewegelijk is, zeker vergeleken bij *Othello*. *Othello* wordt meestal staand gepresenteerd, ook als zijn tegenspelers zitten, wat zijn status benadrukt. Bij zijn ondergang verandert dit bewegingspatroon: Jago beweegt zich in het middenniveau, gebogen, golvend.

Themakeuze en vormtaal hoeven niet altijd gevoed te worden door dezelfde denkwijze. Zo worden in *John en Joanna* in de vormtaal juist elementen uit andere culturele tradities toegevoegd, zoals Indiase dans en rituelen. Deze vormtaal lijkt eerder te verwijzen naar een praktijk die bij de interculturele denkwijze past.

Denkers binnen de *interculturele denkwijze* definiëren cultuur niet uitsluitend op basis van geografische herkomst, maar ook op grond van (gekozen en aangeboren) lidmaatschap van culturele gemeenschappen. Zo vormen Nederlanders binnen het intercultureel denken ook één of meerdere culturen, waaronder een etnische. De continue onderhandeling tussen die (sub)culturen zal een nieuwe (inter)cultuur opleveren waarin integratie van minderheden en culturele verrijking voor iedereen mogelijk is. Er ligt de gedachte van een onderhandelingsmodel onder, waarin verschillende culturen en hun vertegenwoordigers gelijkwaardige partners zijn.

Bij deze praktijk gaat het in eerste instantie vaak om een vormtaal die uit een diversiteit van culturen put. Bij de podiumkunsten betekent dat bijvoorbeeld spelers van allerlei herkomsten. Als thema staat de ontmoeting centraal. Meerdere tradities en cross-overs tussen die tradities worden naast elkaar gepresenteerd. Een voorbeeld uit de muziek vormt *Mali Jazz* van Fra Fra Sound. Fra Fra Sound is een Surinaams-Nederlandse band die begon als Surinaams dansorkest, maar zich ontwikkeld heeft tot een jazzband met allerlei Surinaamse invloeden. In het concert *The world meets Jazz* spelen de

bandleden samen met een drietal Malinese muzikanten, die klassiek Malinese hofmuziek spelen op klassieke Malinese instrumenten: de kora, de balafon en ngonï. Het concert begint met drie nummers van Fra Fra Sound en drie nummers van Diabaté, Kouyaté en Kanté. Daarna improviseren zij afwisselend op een muzikaal thema dat uit de Surinaamse of uit de Malinese traditie komt. De structuur van de improvisaties wordt door de jazzaanpak van Fra Fra Sound bepaald: eerst gezamenlijk introduceren van het thema, gevolgd door diverse improvisaties door diverse instrumenten en soms ook een gecombineerde improvisatie door een Malinees en een Surinaams-Nederlandse muzikant, en een afsluiting door de blazers die het muzikale thema samenvatten. Het vraagstuk in deze praktijk is om tot een echte gelijkwaardige ontmoeting in vorm en inhoud te komen van soms, maatschappelijk gezien, ongelijkwaardige partners.

Postmoderne denken

De laatste denkwijze – het postmoderne denken – neemt het individu weer als uitgangspunt, maar kent dit individu vrijheid aan perspectieven toe. In deze denkwijze is identiteit zowel iets wat aangeboren wordt, als wat in de levensloop individueel wordt vorm gegeven. Mensen zijn onderdeel van een veelheid aan culturen. Een etnische achtergrond is er daar één van en niet de allesbepalende factor. Behalve de veelheid aan mogelijke perspectieven becommentarieert het postmodernisme ook de wijze waarop gedacht wordt, zoals bijvoorbeeld het denken in tegenstellingen dat andere opties uitsluit. Het binaire paar allochtoon versus autochtoon valt daar ook onder. In het debat worden vaak nieuwe begrippen geïntroduceerd die veronderstellingen onderuit halen vanwaaruit het debat gevoerd wordt. Woorden zoals ‘nieuwe Nederlander’, ‘oudkomer’ of ‘jongerencultuur’ zijn hier voorbeelden van.

Vanuit het postmoderne denken biedt een kunstenaar het publiek meerdere manieren van kijken naar het kunstwerk aan. Hoe toeschouwers naar het kunstwerk willen kijken is aan hen. In de beeldende kunst krijgt deze ontwikkeling vorm via installaties en videokunst, waarvan vrouwelijke kunstenaars in de jaren tachtig de initiators zijn geweest. De beeldtaal van installaties en het werken op betekenisvolle locaties is zeker populair onder kunstenaars met een dubbele culturele bagage. Thema's die kunstenaars kiezen hebben vaak een emotionele lading, voortkomend uit hun eigen levensloop, maar met een duidelijke, veelal spirituele verwijzing naar een van hun culturen. Voorbeelden daarvan zijn de stoelen die Nilton Moreira da Silva voor de Afrikaanse goden (Orixa's) van zijn oma uit Brazilië heeft gemaakt in het Afrika Museum (Assentamento, Afrika Museum, 1997). Moreira da Silva wil daarmee aangeven dat hij zich hier in Nederland gesetteld heeft en de goden van zijn familie zijn ook welkom. Vergelijkbaar neemt Remy Jungermann in zijn werk de padden die zijn moeder voor Winti gebruikte als invalshoek (Surinaamse Kunst, Stedelijk Museum, 1998).

In de podiumkunsten is deze vormtaal terug te vinden bij theatergroepen die voor een jong, divers en streetwise publiek willen spelen. In hun vormgeving maken zij gebruik van een mix van dans, theater, hiphop, stand-up comedy en video. Voorbeelden

van deze beeldtaal zijn te zien bij *Made in da Shade*, Theatergroep DOX en Jongeren-theater 020. De thema's zijn soms universeel, zoals het thema eenzaamheid in *Lonesome Cowboys* van Theatergroep DOX (2000), maar de vorm en de manier van vertellen geeft meer dan één perspectief. Ook in de voorstelling *Marathon* (Theatergroep DOX, 2004) over het opzoeken van grenzen door jongeren, blijft het geven van verschillende perspectieven actueel, verwoord door een bontgekleurd gezelschap van jongeren.

Sommige kunstenaars van cultureel diverse herkomst vinden de postmoderne denkwijze te vrijblijvend. 'De enige vrijheid die hiphoppers nog prediken is een sexuele', zegt Gilroy hierover. (Golyardi en Hilhorst, 2001.) Er is niet alléén vrije keuze, culturele identiteit wordt ook aangereikt, vinden zij. Sommige kunstenaars ervaren een verantwoordelijkheid naar *eigen* gemeenschappen. Saban Ol, een van de artistiek leiders van Theater RAST zegt naar aanleiding van de voorstelling *In de Schaduw van mijn Vader* (2004), een minigeschiedenis van Byzantium tot Atatürk Kamp:

*Migratie is niet in een generatie verwerkt. Het laat sporen achter op de daaropvolgende generaties, net zoals oorlog. (...) Jongeren van de tweede generaties schamen zich vaak voor hun ouders, ik wil laten zien dat er niets is waarvoor wij ons hoeven schamen. (...) Ik haal in *In de Schaduw van mijn Vader* ook het vrouwelijke element naar voren. In eerste instantie haal ik het voor mezelf naar voren, maar als het voor mij werkt, werkt het ook voor de kijker. Hoe vrouwen zich hier soms gedragen heeft niets met 'de Turkse vrouw' te maken. Het zijn invloeden van het feodale Turkije. Dat weet ik. Dat soort elementen vind ik heel belangrijk. (...) Scholieren zijn heel erg geïnteresseerd in de voorstelling door de samenhang tussen drie elementen: het historische aspect, het persoonlijke element en het kunstzinnige aspect. Voor mij is het heel belangrijk dat zij het schaamtegevoel kunnen weggooien: we hoeven ons niet te schamen voor waar we vandaan komen of voor wie we zijn. Verder wil ik gewoon een goed gespeeld verhaal vertellen. Ik vind dat het stuk zich onttrekt aan de sociale thematiek: dan is het 'hun' probleem. Bij een volwaardig toneelstuk wordt 'de Turk' een mens van vlees en bloed, ook voor de Nederlandse kijker. Pourveur, de schrijver, is in staat geweest van emigratie een volwaardig thema te maken. Het stuk is integratiebevorderend, soms. (Ol, 2004.)*

Ik heb de indruk dat kunstenaars die uit meerdere culturele bronnen putten naast het ontwikkelen van nieuwe vormen ook expliciet aandacht willen besteden aan het innemen van standpunten en waarden. Zij wensen verder te gaan dan het blootleggen van structuren en zoeken niet alleen een nieuw idioom, maar stellen ook ethische en esthetische inhouden aan de orde. Zou dat een nieuwe fase inluiden in het postmoderne denken over kunst? Wordt dit een nieuwe fase waarin elementen van het universele, emancipatoire, interculturele en postmoderne denken een fusie aangaan? Waarin de thema's universeel zijn, de context politiek en vol met waarden is en waarin de beeldtaal en de perspectieven divers zijn? Als het aan Gillion Grantsaan ligt wel:

If I just get famous and do not take up the whole quest (het realiseren van droom A, B én C – NvdG) I probably realise an iddly bit of dream A – producing images for black social and political ideas. But the innovativeness in dream B is purely European context, and nothing will then come of the dream C changing the course of European history. All I want to say is, that if I die famous without taking up the whole quest, they will print calendars, agendas and napkins with my most famous images and turn me into Dutch folklore, erasing my skin colour, history and battle. (Grantsaan, 1999.)

(Deze bijdrage is een aangepaste versie van het oorspronkelijke artikel ‘Dromen en Vertogen’, dat verschenen is in *Het Juk der Jezuïeten* (een interne publicatie van de HKU), als voorloper voor mijn dissertatieonderzoek.)

Nelly van der Geest is sinds 1996 directeur van het Centrum voor Interculturele Studies (CIS) van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Zij is in 2003 gestart met een promotieonderzoek naar interculturalisatieprocessen in de kunsten.
e-mail: nelly.vandergeest@central.hku.nl

NOOT

- 1 Bij collectieve wortels denk ik aan gebruik maken door kunstenaars in hun werk van erfgoed, structuren en gewoontes die bij bepaalde gemeenschappen horen, ambachtelijke specialismen en tradities, denkstructuren en metaforen van bepaalde gemeenschappen.

LITERATUUR

- Borg, L. ter, ‘Wij zijn net als jullie.’ In: *de Volkskrant*, Amsterdam, 1 maart 2001.
- Botman, M., Jouwe, N. en Wekker, G. (red.), *Caleidoscopische Visies*. Amsterdam, 2001.
- Braidotti, R. en Wekker, G., (red.), *Praten In Het Donker. Multiculturalisme en Anti-Racisme in Feministisch Perspectief*. Kampen, 1996.
- Enwezor, O. (red.), *The Short Century*. Munich, London en New York, 2001.
- Geest, N. van der, *Charaterisations, five ways of thinking in the multicultural field transferred to a personal level*. Utrecht, 2000.
- Geest, N. van der, ‘Dromen en Vertogen’, in: *Het Juk der Jezuïeten*. Utrecht, 2001.
- Geest, N. van der, ‘Een onstuitbaar hart, september 1981, Rufus Collins geeft zijn eerste les bij Stipt’, in: R. Buikema en M. Meijer (red.), *Kunsten in beweging 2*. Den Haag, 2004.
- Golyardi, F. en Hilhorst, P., ‘Zwart is hip.’ In: *de Volkskrant*, Amsterdam, 7 april 2001.
- Grantsaan, G., ‘Gillion’s Schrijverij oftewel het ABC van Gillion.’ In: *Metropolis M*, 3. Utrecht, 1999.
- Hagoort, G., *Art management Entrepreneurial Style*. Delft, 2000.
- Hagoort, G., *Kunstmanagement en Engagement, Wim Warmer een profiel*. Delft, 2003.
- Jantjes, G., *A Fruitfull Incoherence: dialogues with artists on internationalism*. London, 1998.

Nederveen Pieterse, J., *Globalization & Culture: Global Mélange*. London, 2004.
Ol, S., Persoonlijk interview in het kader van het onderzoek. Oktober, 2004.
Perrée, R., *Postcards from black America*. Amsterdam, 1998.
Ramdas, A., *Een Hindoe op het Leidseplein*. Rotterdam, 1997.
Straatman, B., *De werkelijkheid is wat we ervan verdragen*. Utrecht, 2001.
Zijlmans, K., 'Met het oog op de wereld.' In: *Kunstlicht*, 3/4. Amsterdam, 1999.

TENTOONSTELLINGEN

Postcards from black America, samenstelling Rob Perrée, in Beyerd Breda, 1998.
Tentoonstelling Assentamento, Nilton Moreira da Silva, in Afrika Museum, Nijmegen, 1997.
Surinaamse Kunst, in Stedelijk Museum Amsterdam, 1997.
The Short Century: onafhankelijkheids- en bevrijdingsbewegingen in Afrika 1945-1994, samengesteld Okwui Enwezor, in Museum Villa Stuck, München, 2001.

THEATERVOORSTELLINGEN

John en Joanna, regie Alida Neslo, De Nieuw Amsterdam, 1999.
Othello, regie Gerrit Timmers, Onafhankelijk Toneel, 2000.
Lonesome Cowboy, regie Hildegard Draaijer, DOX, 2000.
Marathon, regie Hildegard Draaijer, DOX, 2004.
In de Schaduw van mijn Vader, regie Saban Ol, RAST, 2004.
Morgen gaat het beter, regie Arie de Mol, Els Inc., 2004.

'Ik zie ik zie wat jij niet ziet'

Over beleid en beoordeling in een multiculturele theaterpraktijk

Lucia van Heteren en Soheila Najand

Welke problemen doen zich voor bij het beoordelen van theater in een samenleving die in de laatste *decennia* steeds multicultureler van samenstelling is, maar die dit de laatste jaren in toenemende mate als probleem ervaart? Aan de basis van dit artikel ligt een door ons enkele jaren geleden gestarte discussie. Vanuit de duale praktijk als kunstenaar en beoordelaar in diverse instellingen (Soheila Najand), en als onderzoeker naar het functioneren van de Nederlandse theaterkritiek (Lucia van Heteren) houden wij ons beiden bezig met de problematiek van het beoordelen van kunst.¹ Bij deze reflectie op de wijze waarop de beoordelingspraktijk in Nederland functioneert worden wij met regelmaat geconfronteerd met vragen naar de consequenties van de culturele diversiteit in de theaterwereld. Gedachte-uitwisselingen over de invloed van mondiale en nationale economische, politieke en culturele veranderingen confronteerden ons met de culturele specificiteit van onze observaties. Oordelen en manieren van categoriseren worden immers ingegeven en gestuurd door de kaders vanwaaruit wij geleerd hebben te werken.

Wij vroegen ons af wat de gevolgen zijn van veranderingen in de samenleving voor het theater en vooral voor beoordelaars die door hun institutionele inbedding medeverantwoordelijk zijn voor het functioneren van theater: leden van adviescommissies en theatercritici. Het zijn de adviescommissieleden die met een positief oordeel voor theatermakers de financiële voorwaarden kunnen scheppen. Deze oordelen zijn deels gebaseerd op de intenties van theatermakers – aangezien het oordeel van adviescommissies geveld wordt over nog te realiseren plannen – en deels op de evaluatie van al geleverde prestaties. Daarnaast zijn het vooral de theatercritici die als eersten een beeld creëren van theatervoorstellingen, waaraan vervolgens potentiële toeschouwers een houvast kunnen hebben. Moeten deze beoordelaars theaterproducties van allochtone makers, in een theatertaal waarmee zij mogelijk niet bekend zijn, vanuit een ander theatraal frame benaderen? Is kennis van de culturele achtergrond van 'de ander' nodig om te komen tot een adequate kritische reflectie op en beoordeling van het werk, en vereist het een andere theatrale competentie? Of is de kwaliteit van theater te herkennen aan de hand van objectkenmerken, zijn beoordelingskaders en beoordelingscriteria universeel en vallen zij terug op een essentialistische opvatting van theater?

Bij een poging in deze bijdrage onze gedachten te kanaliseren stonden drie vragen centraal: 1. Welk effect heeft de toegenomen culturele diversiteit in de samenleving op zowel de Nederlandse theaterpraktijk als de beleidsambities van de overheid? 2. Welke problemen, maar ook welke mogelijkheden genereert het multicultureler worden van de theaterpraktijk voor toeschouwers? 3. En waar zit de crux bij de evaluatie door professionele beoordelaars, die met hun oordeel verantwoordelijk zijn voor zowel financiering van de productie als sturing van de publieke opinie, en daarmee bijdragen aan de constructie van een culturele identiteit?

Nederlandse theaterpraktijk en achtergronden bij culturele diversiteit

Met de komst van migrantengroepen naar Nederland veranderden de verschillende domeinen van onze samenleving. (Buikema en Meijer, 2003, p. 1-17.)² Een multiculturele samenleving, zoals ook Christopher Balme in deze bundel opmerkt, is al lang niet meer eenduidig in te delen in categorieën van 'wij' en 'de anderen'. Het door hem gehanteerde voorbeeld van de in Duitsland geboren jongeman met een mediterrane uiterlijk en Turkse naam, die geconfronteerd wordt met opmerkingen over zijn identiteit, is ook exemplarisch voor de situatie van tweede- en derdegeneratieallochtonen in Nederland. Uiterlijk en naam worden nog altijd gezien als vormen van etnische en culturele representatie op grond waarvan tevens een identiteit aan een individu toegekend wordt, ook als het individu in kwestie zelf zijn identiteit aan andere waarden als woonplaats, leeftijd, culturele voorkeuren, opleiding of mate van gesecculariseerd of geïntegreerd zijn, zou willen ontleen. Zo genereert het mechanisme van ongevraagd, maar expliciet toekennen van een identiteit in eerste instantie problemen voor het individu dat zich op enigerlei wijze tot deze opgelegde identiteit moet verhouden.

Lucassen en Penninx (1999) en Lucassen (2003) schetsen de immigratiegeschiedenis in Nederland als een geschiedenis die van de zestiende tot het einde van de negentiende eeuw getypeerd wordt als tolerant en open. Pas in 1918 met de invoering van de Immigratiewet creëerde de overheid middelen om immigranten als separate bevolkingsgroep te benaderen. (Lucassen, 2003, p. 424.) Hoewel dit een indicatie leek voor een andere behandeling van immigranten kwam politiek debat over problemen van het multicultureler worden van de samenleving pas in de laatste twee decennia van de twintigste eeuw op gang.³ Inmiddels staan 2,9 miljoen inwoners als allochtoon geregistreerd in het bevolkingregister, van wie ongeveer de helft afkomstig uit de vijf grootste groeperingen: de Turkse, Marokkaanse, Surinaamse, Antilliaanse en Indonesische. (Gölpinar en Smithuijsen, 2002, p. 253.)⁴

Voordat de discussie over de veranderde samenleving in alle hevigheid losbarstte hadden generaties individuele immigranten van diverse herkomst al eeuwenlang hun individuele keuzes moeten maken uit een van de drie basale overlevingsstrategieën: assimileren, integreren of segregeren. Voor wat nu in het debat over arbeidsmigratie van na de Tweede Wereldoorlog gezien wordt als de eerste generatie, namelijk de migranten van de jaren vijftig en zestig uit voornamelijk Marokko en Turkije, was het

trachten te assimileren via het eigen maken van taal, gewoonten en het aanleren van de Nederlandse conventies en daarbij de oorspronkelijke cultuur achter zich te laten, geen optie. Bij de wens zo snel mogelijk te assimileren hoort normaliter gedrag van ontkenning en verloochening van de culturele wortels, maar dat was niet aan de orde. De groepen arbeiders uit Turkije en Marokko leefden gesegregeerd, waarbij het behoud van de oorspronkelijke taal, godsdienst en gewoonten voorop stond. Zij werkten en leefden hier voor de verdiensten die zij naar het land van herkomst konden sturen. Daarnaast stelde de Nederlandse overheid zich in eerste instantie in op het binnenhalen van werkkracht, zonder na te denken over mogelijke consequenties. (Lucassen, 2003, p. 428.) Er bestond geen intentie tot het stimuleren van integratie: niet in mogelijkheden de taal te leren, zich permanent te huisvesten of zich cultureel te oriënteren op de Nederlandse samenleving. Hoewel er wel overheidsstimulering kwam ten aanzien van de leefomgeving van deze arbeiders, beperkten artistieke uitingen zich tot vormen van amusement en vermaak. Integratie in en participatie aan de belangrijkste Nederlandse culturele uitingen werden niet beoogd en bij deze bevolkingsgroep zelf was het uiten van culturele eigenheid via kunst evenmin een primaire behoefte. Alles was gericht op een tijdelijk situatie, maar de immigranten bleken in Nederland te willen blijven. Zij prefereerden de gezinshereniging in Nederland boven het terugkeren naar hun land van herkomst waar de economische omstandigheden slechter waren. (Lucassen, 2003, p. 428.)

De tweede generatie koos een andere strategie, voornamelijk die van integratie. Zij ontwikkelde zich enigszins parallel aan een veranderende opvatting van de overheid, die in de jaren zeventig en tachtig haar eerste notities over integratiebeleid produceerde. De nota *Kunst en kunstbeleid* van Van Doorn (1976) heeft het wel over 'het ontwikkelen en instandhouden van culturele waarden; het toegankelijk maken van culturele objecten en manifestaties; en het bevorderen van de mogelijkheden voor de bevolking om in culturele waarden te participeren', maar deze doelstellingen hadden nog niet zo veel te maken met de multiculturele wordende samenleving. (Van Maanen, 1997, p. 225.) Overheidsaandacht voor de effecten van de multiculturele samenleving op de kunsten komt pas vijftien jaar later, met de cultuurnota's van D'Ancona (1992), Nuis (1996) en Van der Ploeg (2000).

De tweede generatie kampte met een leven tussen twee werelden, die van de oorspronkelijke cultuur van de ouders en de Nederlandse cultuur waarin zij opgroeide. Het opgroeien met gewoonten en gebruiken van de leefgemeenschap binnenshuis botste met de gewoonten in de Nederlandse samenleving buitenshuis. Theatermakers ontkwamen er niet aan te reflecteren op hun eigen culturele achtergrond. (Buikema en Meijer, 2004, p. 7-17.) In de Nederlandse theaterwereld van de jaren tachtig, waarin deze tweede generatie zich ontwikkelde, ontstonden theaters en theatergroepen die vonden dat de theaterwereld zich meer rekenschap moest geven van de culturele diversiteit die binnen Nederland ontstaan was. Initiatieven van autochtone theatermakers en overheidsinstellingen moesten leiden tot een betere situatie voor allochtone kunst-

naars. Separate financieringsmogelijkheden op grond van eigen criteria (zoals het anders zijn) droegen bij aan de bloeiperioden van theaters die zich op de multiculturele samenleving toelegden en projecten initieerden die de eigenheid van de oorspronkelijke culturen benadrukten (zoals Rasa en Soeterijntheater). Het genereerde tegelijkertijd echter een tweedeling onder allochtone makers: de makers die het gebruik maken van de financieringsmogelijkheden op grond van etnische gronden accepteerden en degenen die niet op grond van hun anders zijn, maar op grond van hun theaterwerk beoordeeld wilden worden. (Lavrijsen, 1996, p. 49-54.) Theatergezelschappen als De Nieuw Amsterdam (DNA) en Cosmic Illusion benadrukten in hun doelstelling wel hun anders zijn, maar dienden in 1992 ook hun aanvraag in bij de Raad voor Cultuur, om in de reguliere cultuurnota geaccepteerd te worden. Binnen de groep van allochtone makers werd zo eveneens de tweedeling essentialisme versus cultuurspecifieke eigenheid van kunstuitingen en de noodzaak voor aparte beoordelingskaders ter discussie gesteld.

Inmiddels wordt ook een ‘derde generatie’ onderscheiden. Mensen van deze generatie worden geconfronteerd met de botsing tussen beeld en zelfbeeld: hoewel zij geïntegreerd zijn in de samenleving waarin zij geboren en opgegroeid zijn, worden zij door diezelfde samenleving veelal nog steeds gezien als ‘de ander’ op grond van uiterlijkheden (naam en kleur). Als gevolg hiervan worden zij gewild of ongewild gedwongen na te denken over de vraag: wie ben ik als de omgeving mij ziet als ‘de ander’? Wanneer deze vraag niet door innerlijke behoefte of twijfel opgeroepen wordt, maar door de blik van de buitenwereld, kan die leiden tot conflict. (Buikema en Meijer, 2004, p. 7-10.)

Er zijn inmiddels vele voorbeelden van theatermakers met een dubbele culturele achtergrond. De actrices in de *Gesluisde Monologen*, Ramsey Nasr met zijn afstudeerproductie *De doorspeler*, cabaretiers als Najib Amhali: allen zijn Nederlanders die de problematiek van die dubbele culturele identiteit thematiseren in hun theaterwerk. Zij gebruiken het zoeken naar eigen identiteit als bron van inspiratie voor theatrale uitingen. De vormen waarin zij hun voorstelling gieten, zijn de vormen die gangbaar zijn binnen de theaterwereld: acteerstijl, vertelstructuur, vormgeving, productieproces en werkmethode wijken niet af. Dat hun werk toch door beschouwers het etiket ‘allochtonentheater’ opgelegd krijgt is een vorm van het toeschrijven van identiteit waarop zij zelf weinig invloed lijken te kunnen uitoefenen. (Buikema en Meijer, 2004, p. 7.)

Multiculturele theaterpraktijk voor toeschouwers: probleem of uitdaging?

Toeschouwers worden in de laatste decennia geconfronteerd met drie veranderingen die betekenisgeving bij theatervoorstellingen sterk beïnvloed hebben: de kwantitatieve groei in het aanbod, de toegenomen complexiteit van tekens als gevolg van disciplineoverschrijdende experimenten, en het cultureel diverser worden van samenle-

ving en theaterpraktijk.⁵ De afgelopen decennia is in de samenleving de culturele diversiteit toegenomen door de beschreven immigratiegolven van gastarbeiders en immigranten uit postkoloniale gebieden, maar ook door politieke en economische vluchtelingen uit oorlogsgebieden als Irak, Afghanistan, Iran, diverse Afrikaanse landen als Burundi, Rwanda, Ethiopië, Soedan enzovoort. Daarbij werd met de toetreding van tien nieuwe landen tot de Europese Unie de discussie enkele maanden gedomineerd door de vraag naar de consequenties van deze uitbreiding en de potentiële toename van migratie binnen Europa. Behalve dat het ontstaan van nieuwe vormen van theater vragen naar betekenis oproept, werkt het ook andersom: de nieuwe migratie binnen de Europese samenleving leidt mogelijk tot vestiging van nieuwe groepen medeburgers, die een vraag naar nieuwe vormen van theater oproepen.

In het kader van de vraag welke problemen toeschouwers daadwerkelijk ervaren bij het zien van culturele of theatrale expressie door 'de ander' hebben wij gekeken naar twee recente praktijkprojecten: een beeldende-kunstproject en een theaterproject.

Het eerste praktijkproject is een beeldend kunstwerk van Soheila Najand in de Amsterdamse Transvaalbuurt, waarvoor zij in 2000 als voorbereiding een uitgebreid onderzoek uitvoerde. Zij wilde in haar werk aansluiting vinden bij de omgeving waar het werk zou komen te staan en besloot te kijken naar de ratio achter de groeiende angst en toenemende agressie onder de bevolking. In enkele maanden tijd vroeg zij buurtbewoners in verschillende wijken die traditioneel tot volksbuurten gerekend worden, naar hun perceptie van de eigen culturele identiteit. Vervolgens stelde zij identieke vragen in multiculturele buurten. Zij koos voor een antropologische benadering, infiltreerde in de buurten en onderzocht via individuele en groepsgesprekken welke elementen de bewoners uit deze wijken ervaren als kenmerkend voor hun identiteit. De kenmerken die zij in haar vraagstelling incorporeerde, gingen in op geloof, huidskleur, taal en gedragsuitingen.

De uitkomsten waren opmerkelijk. Uit analyse van de antwoorden bleek dat de verwarring vooral veroorzaakt werd door het niet meer weten welke kenmerken essentieel waren voor de eigen identiteit. Dit speelde bij zowel autochtone als allochtone bewoners een opvallende rol. De meeste autochtone geïnterviewden bleken, ondanks expliciet oordelende antwoorden, geen beeld meer te hebben van wie zij zelf zijn, maar ook niet meer van wie zij moeten zijn. Een Haagse bewoner noemde als ijkpunt het voor zijn huis kunnen zitten om met buurman en bier een zware werkdag te vergeten. Het verliezen van identiteit werd veroorzaakt door het verliezen van dat beeld van zijn buurt, het niet weten te reageren op een Irakese buurvrouw met kaftan. De essentie in de antwoorden in het onderzoek school in de emotionele betrokkenheid bij, en nostalgie over een samenleving die niet meer bestaat. De vergelijking met beelden van een samenleving van jaren terug waaraan de huidige samenleving niet meer voldoet, creëerde het gevoel van verlies van identiteit, als gevolg daarvan angst, en als reactie daarop in sommige gevallen agressie.

Van migranten in multiculturele buurten kreeg Najand antwoorden die vanuit een

totaal andere perceptie van die werkelijkheid gegeven werden. De politiek vluchteling bleek een stap verder en met hem identificeerde Najand zich in haar eigen positie. ‘Hij denkt aan de ontwikkeling van een nieuwe samenleving, want zijn eigen samenleving heeft hij verloren. Hij is al lang bekend met vormen van angst over een veranderende omgeving. Juist de angst de eigen identiteit te verliezen is de drijfveer die hem heeft aangezet tot zijn vlucht. Zijn eigen Afghaanse, Iraanse, Irakese of Soedanese samenleving is gedurende zijn leven in dat land dusdanig veranderd dat hij tracht te vluchten naar een plaats in de wereld waar de politieke situatie hem zijn eigen leven gunt. Het succes dat hij heeft door de vlucht te overleven geeft hem het geloof in behoud van zijn identiteit. Een beeldend kunstenaar uit Iran, die in Nederland een plek heeft gevonden, heeft in Iran al ervaren hoe zijn samenleving veranderde door de revolutie, vanuit een ideologie van repressie.’

Zoals in de westerse samenleving de schok van 11 september 2001 heeft geleid tot reflectie op politieke, economische en maatschappelijke hegemonie en culturele identiteit, zo hebben de meeste politieke vluchtelingen individueel al hun eigen ‘11 september’ meegemaakt. Voor hen is het mogelijk parallellen te trekken tussen die situatie die zij ontvlucht zijn en de situatie waarin zij verkeren. In de perceptie van Najand is de angst die de vluchtelingen hebben ervaren in hun thuisland vergelijkbaar met de angst die te horen was in de antwoorden van enkele autochtone geïnterviewden, die angstvallig iets wat zij zien als hun identiteit willen beschermen.

Het tweede praktijkvoorbeeld bestaat uit een groep studenten van de opleiding Kunsten, Cultuur en Media (Rijksuniversiteit Groningen) die enkele Oost-Europese voorstellingen bezochten in het kader van het project *Paradise Regained*. Theatergezelschappen uit nieuwe lidstaten van de EU hielden als kennismaking met twaalf voorstellingen een tournee door Nederland. De voorstellingen kwamen onder andere uit Rusland, Letland, Polen, Hongarije en werden gespeeld in de oorspronkelijke taal. De studenten zagen elk drie voorstellingen en aan het eind van het project werden de voorstellingen in een rondetafeldiscussie bediscussieerd aan de hand van enkele vragen: Wat is je het meest opgevallen in de voorstelling? Hoe verhoud je je tot een voorstelling als je een cruciaal element, de taal, niet verstaat? En heeft het zin theater van de ander te gaan zien?

Geanalyseerd werd welke kijkstrategieën de studenten inzetten op het moment dat zij zich niet konden baseren op begrip van het verhaal via de taal. Zij keken naar het vernieuwende, in het bijzonder naar het visuele, maar bleven voortdurend pogingen doen te begrijpen waar de voorstelling over ging. Hoewel over de meeste producties en ingezette middelen een consensus leek te bestaan, konden de studenten het in enkele gevallen niet eens worden over wat de intentie van de maker was geweest. Zo ervoeren zij het als verwarrend dat zij zich niet in staat achtten te bepalen of de voorstelling *Peasant Opera*, van het Hongaarse gezelschap in regie van Béla Pintér, komedie, persiflage of tragedie was. De criteria die zij automatisch hanteerden bleken vooral gericht op de mate waarin zij emotioneel of anderszins geraakt werden. Juist daar waar zij zichzelf niet in

staat achtten de theatertaal van de makers te ontcijferen vielen zij terug op hun eerste indruk en basale emotionele gevoelens van betrokkenheid, ontroering of geïrriteerdheid.⁶

Deze twee voorbeelden illustreren op welke wijze confrontatie met 'de ander' via kunst, en dus ook theater kan leiden tot verwarring, maar ook tot inzicht in de ander en inzicht in zichzelf. In delen van de samenleving is onbegrip over en onbekendheid met 'de ander' de voornaamste bron van angst, wat kan leiden tot natuurlijke segregatie. Een kunstenaar, zoals Najand, die een poging doet dit onbegrip te verkleinen en die kunst daarvoor als middel inzet, geeft kunst een bemiddelingstaak en daarmee een belangrijke maatschappelijke functie. Als zij via haar vooronderzoek potentiële toeschouwers op voorhand tot reflectie heeft aangezet, is een deel van het project al geslaagd. In het *Paradise Regained*-project is de intentie van de organisatoren eveneens het aanzetten tot nadenken over de ander. Bij de studenten leidde de discussie naar aanleiding van de theaterproducties tot inzicht. Via nadenken over vorm, visualiteit en effect van een onbekende theatertaal ontstaat eveneens reflectie op betekenis van inhoud. In het nadenken over de vraag of een multiculturele theaterpraktijk tot problemen of tot uitdaging leidt, illustreren de voorbeelden dat het laatste antwoord een serieuze optie is.

Multiculturele samenleving en professionele beoordeling: overheid, beleidsintenties en theaterkritiek

Overheidsintenties ten aanzien van culturele diversiteit

Bij het uitvoeren van evaluaties en beoordelingen speelt de overheid een cruciale rol. Als subsidiënt formuleert zij op nationaal niveau elke vier jaar de aanvullende beleidskaders op basis waarvan adviescommissies subsidieaanvragen van theatermakers beoordelen. In de afgelopen vijf decennia laat het overheidsbeleid ten aanzien van immigranten zich kenschetsen door golfbewegingen. Pas in de jaren tachtig groeit het besef dat immigranten blijvend een deel van de samenleving uitmaken. Het politieke debat concentreert zich eerst nog op de economische en maatschappelijke consequenties van deze verschuiving en discussies over de effecten in de kunstwereld worden slechts mondjesmaat gevoerd. (Lavrijsen, 1996, p. 49-51.) In de jaren negentig breekt het debat goed los en worden de voor- en nadelen van respectievelijk segregatie en integratiemodellen ingezet en tegen elkaar uitgespeeld. De voorstanders van segregatie bepleiten het naast elkaar laten bestaan van diverse culturele groepen in de samenleving in analogie van de religieuze zuilen. Kunstenaars zouden profiteren van het ontwikkelen van de eigen kunstuiting binnen de muren van eigen instellingen en beoordeeld worden door beoordelaars met identieke culturele achtergronden. De voorstanders van integratie beogen verregaande onderlinge uitwisseling, waarbij de beoordeling dient te gebeuren door dezelfde beoordelaars als bij de beoordeling van kunstenaars met autochtone afkomst. Het categoriseren van theatermakers op grond van etniciteit wordt dan al door de meeste theatermakers zelf als achterhaald beschouwd. (Buikema en Meijer, 2004, p. 9.)

Sinds de cultuurnota's *Investeren in Cultuur* (1992) van minister van WVC Hedy d'Ancona en *Pantser of ruggengraat* van staatssecretaris van Cultuur Aad Nuis (1996) heeft de overheid voorrang gegeven aan het integratiemodel en getracht daar concreet invulling aan te geven. D'Ancona introduceert de notie 'culturele identiteit'. Zij beseft dat de 'nationale culturele identiteit een grote verscheidenheid in zich draagt' (D'Ancona, 1992, p. 45), maar koppelt in haar beleidsvoornemens deze notie nog voornamelijk aan een opvatting over de rol van internationalisering binnen de kunsten. Pas met de beleidsvisie van staatssecretaris Nuis komt de opvatting naar voren dat culturele verscheidenheid inmiddels een realiteit is geworden en er een groeiende noodzaak is ontstaan voor actieve uitwisseling tussen diverse culturele tradities. (Nuis, 1996, p. 21-27.) Met zijn expliciete aandacht voor culturele diversiteit beoogt hij het pantser van culturele hokjesgeest te doorbreken. Als concrete maatregel stimuleert hij een verandering in de samenstelling van adviescommissies, met representanten uit meer geledingen van de samenleving. (Nuis, 1996, p. 23.) Hij wil culturele minderheden in onze samenleving laten doordringen tot de kunst en cultuurinstellingen en de hegemonie van een dominant autochtoon en blank mannenbolwerk doorbreken. Ondanks alle aandacht merkt Lavrijsen echter in 1996 op dat het toelaten van meer allochtonen in besturen en adviescommissies een belangrijke, maar tevens ook de enige concrete invulling van dat beleid is. (Lavrijsen, 1996, p. 50.)

In 2000 maakt staatssecretaris Rick van der Ploeg het thema culturele diversiteit tot een van de prioriteiten van het kunstbeleid. Hij definieert het begrip breed: behalve culturele minderheden rekent hij ook vrouwen, jongeren en mensen van buiten de Randstad tot de culturele diversiteit. (Van der Ploeg, 2000, p. 40.) Het heeft in de verdeling van middelen bij zijn cultuurnota *Cultuur als confrontatie* in ieder geval geleid tot subsidietoekenning aan meer podiumkunstinstellingen met multiculturele signatuur. Maar niet alles was even helder. Zo leidde de beleidsmaatregel om theaterinstellingen een percentage van hun budget te laten reserveren voor het realiseren van een cultureel diverser publiek tot commotie. Want hoe is dit te controleren?

Ook in de cultuurnota 2005-2008 van Medy van der Laan, *Meer dan de Som*, wordt gesproken over het belang van culturele diversiteit. (Van der Laan, 2004, p. 10-13.) De nadruk in haar beleid ligt op verdere samenwerking tussen instituten en minder van elkaar losstaande maatregelen. In het verlengde van haar pleidooi voor minder expliciete regelgeving sneuvelt ook de maatregel voor doelgroepenbeleid uit de vorige cultuurnota. Daarin moesten kunstinstellingen twee procent van hun budget reserveren voor doelgroepgerichte activiteiten. Conform het centrumrechtse overheidsbeleid wil de staatssecretaris meer aan het kunstveld zelf overlaten. Tijdens een debat in november 2004 over de vraag in hoeverre er in de kunst voldoende ruimte is voor culturele diversiteit leidt dit tot de constatering dat Van der Laan meer aandacht is gaan besteden aan de problematiek, maar dat dit nauwelijks tot concrete positieverbetering van allochtone kunstenaars heeft geleid. Ook tijdens dat debat wordt duidelijk dat de overheid geen heldere visie heeft op beoordelingsproblematiek bij werk van theatermakers van allochtone afkomst.⁷

Theaterkritiek

De complexiteit van de samenleving en haar weerslag in theater heeft ook de taak van de criticus bemoeilijkt. Hij is de ultieme toeschouwer en vervult niet alleen de rol van beoordelaar, maar heeft eveneens een functie in de voorselectie die hij maakt. Uit de grote hoeveelheid theaterproducties licht hij er één en geeft die daardoor een specifiek belang. Daarbij vervult de criticus een rol bij het analyseren, interpreteren en evalueren van een voorstelling. In zijn reflectie op de betekenis van het werk, in artistiek-esthetische, maatschappelijke, politieke of sociale zin, kan de criticus een verband leggen met de werkelijkheid en de toeschouwer helpen inzicht te verwerven in zowel de voorstelling als de werkelijkheid waaraan de voorstelling zich spiegelt.

Binnen de theaterwetenschap fungeerde de theaterkritiek lange tijd als bron voor historisch onderzoek bij de reconstructie van theatervoorstellingen. Wat overblijft van een voorstelling is immers voor een groot deel bepaald door haar reflectie op de voorstelling als cultureel fenomeen. Van de twee functies die een theatercriticus volgens David Adams kan vervullen richt de eerste zich dan ook nog op dat historiserende belang. Adams legt daarbij een directe relatie tussen de criticus, zijn werk en zijn bijdrage aan de creatie van een identiteit. De criticus vervult in zijn perceptie zelfs een rol in het scheppen van een 'nationaal bewustzijn'; immers de criticus selecteert en legt vervolgens zijn ervaring vast in een beschrijving, analyse en interpretatie over dat wat te zien is geweest op een nationaal podium.

Bij complexere voorstellingen (Adams heeft het in zijn artikel niet zozeer over de complexiteit bij het beoordelen multiculturele makers, maar over identieke problemen bij postmoderne ontwikkelingen) draagt de criticus niet alleen bij aan het verslag doen van de voorstelling, maar tevens aan de daadwerkelijke constructie van de productie. De criticus evalueert, maar tegelijkertijd wordt hij mede createur door toedoen van zijn geconstrueerde opvatting, die zeker bij groeiende onzekerheid van toeschouwers over hun eigen oordeel navolging zal vinden.⁸

Hoe verhoudt de rol van de criticus in Nederland zich nu tot de vraag wat er zich in de theaterpraktijk afspeelt? Welke producties worden door de theaterkritiek geselecteerd, met welke criteria, en wordt er onderscheid gemaakt bij het beoordelen van multiculturele producties? De zes grote Nederlandse dagbladen hebben kunstredacties waar enkele vaste redacteurs voor de diverse hoofddisciplines in dienst zijn, en waar veel van de kritieken en recensies bijgedragen worden door freelancers op contractbasis. De selectie gebeurt grotendeels door de redacties. In een seizoen, waarin 1800 premières zijn, kan één krant nooit reflecteren op alle voorstellingen. De grote dagbladen hantieren daarom enkele basisprincipes. De grote gesubsidieerde gezelschappen worden altijd geëvalueerd. Daarnaast bestaat er een zekere vrijheid en wordt er overlegd tussen redactie en freelancers over welke voorstellingen besproken worden. Voornaamste selectiecriteria zijn daarbij: belangrijkheid van regisseur, auteur, acteurs; vernieuwing in vorm of locatie; relevantie of actualiteit van een thema. Alle producties die als multi- of interculturele producties geproduceerd worden binnen de grote reguliere gezelschap-

pen, zoals *Cosmic* en *DNA*, worden besproken. Ook de producties die plaatsvinden in daarop toegelegde theaters als het Soeterijntheater, Melkweg en *Rasa* krijgen eerder aandacht dan theaters in het tweede of derde circuit. Maar een deel van de theaterproductie in Nederland komt niet of zelden onder de aandacht van een groot lezerspubliek. Een algemene klacht van theatermakers uit het tweede en derde circuit luidt dat er te weinig belangstelling is vanuit de grote dagbladen.

Uit interviews met theatercritici blijkt dat deze in de loop van hun carrière een eigen werkwijze ontwikkelen, waarbij zij voor zichzelf een eigen methode van kijken, analyseren en formuleren hanteren. Zij maken daarbij geen wezenlijk onderscheid tussen voorstellingen. Uit het meest recente onderzoek van Susanne Janssen (2003) onder 600 kunstjournalisten in Nederland blijkt dat de gemiddelde leeftijd 45 jaar is en dat meer dan 80 procent een universitaire of hbo-opleiding heeft. (Daarbij moet opgemerkt dat het percentage theaterjournalisten van de 255 respondenten 17 procent bedroeg, wat neerkomt op 43 theatercritici.) Hoewel Janssen geen vraag stelt naar culturele achtergrond van de criticus zal het aandeel critici van allochtone herkomst gering zijn.⁹

Criteria die critici van belang achten zijn in volgorde van belangrijkheid: 'structuur, compositie en stijl; intentie en visie van de maker; morele lading of zeggingskracht; mogelijkheden die het werk biedt tot identificatie; het oproepen van kritische houding; relatie met de werkelijkheid; relatie met andere kunstwerken'. (Janssen, 2003, p. 23.) Zij differentieert hier tussen de soorten critici. Zo blijken theatercritici een voorkeur te hebben voor inhoud en intentie boven structuur. Als critici in hun werkwijze niet differentiëren tussen voorstellingen impliceert het dat bovenstaande criteria ook toegepast worden bij het benaderen van multiculturele producties.

Onderzoek naar het gebruik van soorten argumentatie (Van Heteren, 1998), waarmee het onderzoek van Janssen deels strookt, toont echter ook aan dat theatercritici net als de studenten in het *Paradise Regained*-project, hun emotionele geraaktheid als een belangrijk criterium ervaren voor het wel of niet positief beoordelen van een voorstelling. In dit onderzoek naar de argumentatiestrategieën van theatercritici bij het onderbouwen van hun oordeel werd een onderscheid gemaakt tussen realistische, structuralistische, morele, intentionele, vernieuwings- en emotivistische argumentatie. Bij analyse van de soorten argumenten die theatercritici hanteren was opvallend dat één emotivistisch argument als 'het raakte me' alle argumenten van structurele aard die konden leiden tot een negatief oordeel (gebrek aan coherentie, slechte structurele opbouw enzovoort) in één keer onderuit kon halen. (Van Heteren, 1998, p. 173-174.) Deze laatste soort argumenten lijkt door de persoonlijke aard eenvoudiger te hanteren bij de beoordeling van een voorstelling, omdat de voorstelling niet specifiek cultuurgebonden geïnterpreteerd hoeft te worden: ook wat niet begrepen wordt, kan raken. Dit in tegenstelling tot de meer formele criteria als structuur, compositie of stijl. Het risico bestaat, en de praktijk wijst dat ook uit, dat een criticus die een multiculturele voorstelling beoordeelt die hij niet geheel kan vatten, zich vooral op dat emotivistische argument verlaat en zich geen rekenschap meer geeft van andere criteria.

Tot slot

De ontwikkeling van drie generaties en hun eigen specifieke problemen binnen het functioneren in de Nederlandse samenleving sinds de jaren vijftig, representeert de ontwikkeling van iedere nieuwe immigrant en de volgende generaties. Binnen de samenleving maken theatermakers hun theater vanuit opgedane kennis en vaardigheden, met eigen bronnen van inspiratie. De wens van makers met een andere culturele achtergrond om te integreren of juist te werken vanuit behoud van eigen culturele identiteit kan door een overheid gestimuleerd worden in een specifieke richting. Door de kaders die zij creëert binnen haar kunstbeleid vervult zij een cruciale rol. Maar de Nederlandse overheid lijkt voor de specifieke problemen van beoordeling bij de multicultureler wordende theaterpraktijk nog steeds geen heldere visie ontwikkeld te hebben.

De twee modellen, segregatie en integratie, leveren elk hun eigen problemen voor theaterbeoordelende instellingen. Bij het model van integratie, dat sinds begin jaren negentig de boventoon voert in het overheidsbeleid, lijkt het streven vooral uit te gaan van eenheid in criteria waarmee theatrale uitingen beoordeeld worden. Daarmee bestaat het risico de aard van multiculturele producties te kort te doen. In de praktijk lijken beoordelende instellingen vooral uit te gaan van algemeen gehanteerde criteria, waarbij geen onderscheid gemaakt wordt in de culturele achtergrond van waaruit het werk gemaakt is. Dit kan leiden tot misinterpretatie.

Ook voor de theaterkritiek is nog niet goed doordacht wat de gebruikelijke beoordelingscriteria betekenen voor de evaluatie van voorstellingen die gemaakt zijn vanuit een andere culturele achtergrond. Niet de productie of de receptie door de toeschouwer vormt een probleem, maar de rigide kaders waarbinnen de beoordelingssystemen fungeren. Het emotioneel geraakt zijn wordt zo niet alleen voor de toeschouwers, maar ook voor de professionele theatercritici een criterium waarop zij kunnen vertrouwen. Het oordeel dat daarop volgt hoeft niet altijd recht te doen aan de beoordeelde theaterproductie.

De vraag voor de theatermakers luidt waar en vooral hoe er geïntegreerd moet worden. De beoogde integratie houdt niet op bij een eenzijdige verplichting aan de kunstenaars de inhouden van de kunsten uit te wisselen, maar moet binnen de organisatorische en financiële structuren, als ook binnen de structuur van de beoordelingsinstanties serieuzer bekeken worden.

Lucia van Heteren is als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen, bij de opleiding Kunsten, Cultuur en Media.

Soheila Najand is beeldend kunstenaar en directeur van Interart, stichting voor interculturele en multidisciplinaire kunstprojecten te Arnhem.

NOTEN

- 1 Soheila Najand had een turbulente jeugd in haar geboorteland Iran. Een majeure politieke omwenteling maakte haar dagelijkse gang naar respectievelijk school, kunstacademie en universiteit, als ook het bezig zijn als uitvoerend kunstenaar tot complexe gebeurtenissen. Als politiek activiste voerde zij talloze geweldloze en ludieke acties; als vluchteling sinds achttien jaar woonachtig in Nederland maakte zij naam als beeldend kunstenaar en begeleidt in hoedanigheid van directeur van Interart, een nieuwe generatie kunstenaars. Lucia van Heteren is opgegroeid in een beschermd katholiek milieu, met een van te voren uitgestippeld opleidingstraject. Zij is werkzaam bij een kunstopleiding aan een universitaire instelling. De Nederlandse universiteiten zijn nog steeds een bastion van autochtoon Nederland, waar de allochtonen slechts mondjesmaat zichtbaar worden.
- 2 Zie: Buikema en Meijer, 2003, p. v-x en 1-17. Dit is het eerste deel in een vijfdelige serie 'Cultuur en Migratie in Nederland', waarin de invloed van migratie op de kunsten in de twintigste eeuw beschreven wordt. Deel twee omvat de periode 1980-2000. De delen drie, vier en vijf betreffen respectievelijk de thema's: levensverhalen uit de twintigste eeuw; wonen en samenleven vanaf de eerste wereldoorlog; veranderingen van het alledaagse 1950-2000. Zie voor de geschiedenis van de immigratie in Nederland ook: Lucassen en Penninx, 1999, en Lucassen, 2003, p. 421-435.
- 3 Immigratielanden als de Verenigde Staten en, in nog extremere mate, Israël, differentiëren identiteit al veel langer langs complexere latten van religie, etniciteit, culturele achtergrond, opleiding, sociale klasse, sociale geëngageerdheid, politieke opvatting en allerlei mogelijke dwarsverbanden. Vragen naar identiteit zijn voor de over de wereld verspreide Joodse gemeenschap vanaf de eerste zionistische beweging eind negentiende eeuw tot de oprichting van de staat Israël in 1947 een onderwerp van theologische, filosofische en politieke discussie. Sinds 1947 vormt het zoeken naar identiteit een vraag binnen het politieke, maatschappelijke en culturele debat. In het Israëliësch drama is het een van de drie meest behandelde vraagstukken (1. de verwerking van de Holocaust; 2. de oprichting van de staat Israël en reflectie op de Israëliësch identiteit. 3. de Palestijnse kwestie). Zie o.a.: Urian and Karsh, 1999. Voor het zoeken naar culturele identiteit in de Amerikaanse samenleving van na de revolutie, zie o.a.: Taylor, 1992.
- 4 De laatste drie zijn voormalig koloniën en immigranten uit deze landen hebben als gevolg daarvan een andere status. Immigranten uit deze landen beheersen bij aankomst de Nederlandse taal en zijn in veel gevallen opgegroeid met postkoloniale kennis van de Nederlandse geografie, geschiedenis en cultuur. Een voorbeeld hiervan geeft de overbekende scène in *Een Zwoele Zomeravond* van het Werktheater uit 1982, waarin acteur Gerard Thoolen in de rol van de rondborstige Surinaamse Frida Emanuels een rijtje provinciesteden in Noord-Nederland opdreunt ten overstaande van een wat racistische circusdirecteur.
- 5 Het theateraanbod is tussen 1968 en 2004 toegenomen: van ruim tien gezelschappen met zo'n honderd producties in 1968-1969 (Van Maanen, 1997, p. 393.) naar

1800 premières in seizoen 2003-2004. (Krans, Post en Vuyk, 2004, p.5.) De toegenomen complexiteit wordt veroorzaakt door veranderende opvattingen over de dominantie van theatrale elementen. Vernieuwingen sinds de jaren zestig worden ingegeven door grensoverschrijdende ontwikkelingen, verschuivingen van tekstuele naar visuele dramaturgie waarbij steeds meer het tekstreferentiële is vervangen door het performatieve.

- 6 Voor een verslaglegging van dit project, zie: Van Heteren, 2005.
- 7 Debat in De Unie, Rotterdam, 11 november 2004, met als thema: 'Achterstand of avant-garde; krijgt culturele diversiteit voldoende ruimte in de kunst?'
- 8 Een extra stap, die wij hier verder niet in het betoog meenemen, is de rol van de markt: het oordeel, de evaluatie, en analyse van de criticus wordt door marketingafdelingen gebruikt om het culturele belang van de voorstelling te benadrukken. En ook op dit niveau zijn marketingmedewerkers creatief in het scheppen van een positief beeld uit de woorden van de criticus die ze tot hun beschikking hebben. Ook zij dragen bij aan de beeldvorming.
- 9 Deze constatering baseer ik op eigen, nog niet gepubliceerd onderzoek (dissertatie in voorbereiding).

LITERATUUR

- Adams, D., 'Theatre, Cultural Identity and the Critic'. In: *New Welsh Review*, 10 oktober 2000.
- Ancona, H. d', *Investeren in Cultuur. Nota Cultuurbeleid 1993-1996*. Den Haag, 1992.
- Buikema, R. en Meijer, M. (red.), *Kunsten in beweging 1900-1980*. Den Haag, 2003.
- Buikema, R. en Meijer, M. (red.), *Kunsten in beweging 1980-2000*. Den Haag, 2004.
- Gölpinar, Ö., 'Van "etnische cultuur" naar "culturele diversiteit". Pleidooi voor een herkomstculturenbeleid in Nederland.' In: *Boekmancahier. kwartaalschrift voor kunst, onderzoek en beleid*, 53, p. 259-265. Amsterdam, 2002.
- Gölpinar, Ö. en C. Smithuijsen, 'Herkomstlanden'. In: *Boekmancahier, kwartaalschrift voor kunst, onderzoek en beleid*, 53, p. 253-255. Amsterdam, 2002.
- Heteren, L. van, *Theater, kritiek, jury en publiek. De totstandkoming van het kwaliteitsoordeel bij theater*. Groningen, 1998.
- Heteren, L. van, 'Paradise regained. Gluren bij de burens'. In: *TM. Tijdschrift over Theater Muziek & Dans*, 2, p. 24-26. Amsterdam, 2005.
- Janssen, S., 'Kunstjournalisten in de kijker. Een onderzoek naar de achtergronden, beroepspraktijk en professionele opvattingen van kunstmedewerkers van Nederlandse dag- en weekbladen.' In: *Boekman*, 57, p. 15-26. Amsterdam, 2003.
- Krans, A., Post, P. en Vuyk, K. (red.), *Nederlands Theaterjaarboek 2003-2004*. Amsterdam, 2004.
- Laan, M. van der, *Cultuurnota 2005-2008. Meer dan de som*. Den Haag, 2004.
- Lavrijsen, R., 'Over oude en nieuwe schoenen. De interculturele infrastructuur in het kunstenplan', in: Q. van den Hoogen en R. de Vries (red.), *Kunsten volgens Paars. Mening over en visies op kunstbeleid*. Groningen, 1996.

- Lucassen, J. en Penninx, R., *Nieuwkomers, nakomelingen, Nederlanders. Immigranten in Nederland 1550-1993*. Amsterdam, 1999.
- Lucassen, L., 'Een kort overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw', in: R. Buikema en M. Meijer (red.), *Kunsten in beweging 1900-1980*. Den Haag, 2003.
- Maanen, H. van, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*. Amsterdam, 1997.
- Nuis, A., *Pantser of ruggengraat. Cultuurnota 1997-2000*. Den Haag, 1996.
- Ploeg, R. van der, *Cultuur als confrontatie. Cultuurnota 2001-2004*. Den Haag, 2000.
- Taylor, C., *Multiculturalism and the Politics of Recognition*. Princeton, New Jersey, 1992.
- Urian, D. en Karsh, E., *In Search of Identity. Jewish Aspects in Israeli Culture*. London and Portland, 1999.

Peter Brooks Mahabharata en Gerrit Timmers' Aisja:

Theater als interculturele onderhandeling

Erwin Jans

Humanistisch interculturalisme

De antropoloog Victor Turner verwoordt de mogelijkheden van een intercultureel theater als volgt:

Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances. (...) A performance is declarative of our shared humanity, yet it utters the uniqueness of particular cultures. We will know one another better by entering one another's performances and learning their grammars and vocabularies. (Turner, geciteerd in: Schechner, 1990, p. 1.)

Uit deze uitspraak spreekt een groot vertrouwen in de humanistische en universalistische fundamenteën van de interculturele communicatie: het particuliere van iedere cultuur valt dialectisch op zijn plaats in het overkoepelende kader van een gedeelde humaniteit, terwijl wederzijdse kennis wederzijds begrip en respect genereert. Maar de vraag is meer dan gerechtvaardigd of Turner hier niet veel meer een visioen dan een visie presenteert, veel meer een utopie dan een werkbare hypothese. Wat gebeurt er werkelijk als culturen en culturele praktijken elkaar ontmoeten? Is Turners visie niet te idealistisch en te onprobleematisch? Te veel gebaseerd op een idee van evenwichtige en transparante culturele uitwisseling en communicatie? Gaat het bij een dergelijke ontmoeting om een dialoog of een conflict? Is er ruimte voor onderhandeling of is er alleen maar een 'Clash of Civilizations'? Geven de culturele actoren elkaar de kans om ieders eigenheid uit te drukken of gaat het in de eerste plaats om een machtsstrijd om de voorwaarden van de uitwisseling te bepalen?

Imperialistisch interculturalisme

Veel spanningen in Turners antropologische interculturele project zijn impliciet en ongearticuleerd of worden verdrongen: de spanning tussen kunst en cultuur, tussen de individuele kunstenaar en de culturele gemeenschap waartoe hij behoort, tussen economisch sterke en economisch zwakke samenlevingen, tussen hegemonische en min-

derheidsculturen et cetera. Zonder een serieuze machtsanalyse is ieder humanistisch universalisme gedoemd om de bestaande hiërarchieën en status-quo te herhalen en te bevestigen.

Een heel andere visie op intercultureel theater en interculturele communicatie wordt gearticuleerd door Julie Stone Peters:

Theatre (broadly construed) and its modern mechanical offshoots have been instruments of power, whether in the invasion of the 'New World', when Jesuit performances taught language and religion to the 'savage', in the importation of the exotic in the nineteenth and twentieth centuries (in world fairs, in museums, in the imitation of 'primitive rituals' and 'oriental' dance forms), or in the twentieth-century spread of capital-intensive mechanical media (film, television, computer technologies), which have given the affluent countries a capacity to monopolize the media market, and so to reinforce the cultural hegemonies already in place – to shape global taste, and hence global consumption of culture. (Stone Peters, 1995, p. 201.)

De mogelijkheid van een interculturele communicatie wordt hier vanuit een postkoloniaal perspectief zwaar onder vuur genomen. Van een uitgebalanceerde dialoog is nauwelijks nog sprake. Voor Stone Peters loopt het westerse imperialistische project bijna naadloos over in een neo-imperialistische monopolisering van de wereldmarkt en een politieke, economische en culturele hegemonie van het westen. Iedere culturele uitwisseling draagt de sporen van dit machtsonevenwicht.¹

Theater is ongetwijfeld een plek van interculturele communicatie, maar die communicatie beweegt zich niet buiten of boven de socio-economische en politiek-ideologische context en is altijd verbonden met de mechanismen van culturele dominantie, erkenning en uitsluiting, en met de wetmatigheden die de verhouding tussen centrum en periferie in het artistieke veld bepalen. De notie van interculturalisme maakt het noodzakelijk om de relaties tussen politiek, economie en cultuur te herdefiniëren. De Indiase theatermaker en criticus Rustom Bharucha verwoordt dit besef krachtig. Hij staat sceptisch tegenover de gangbare idee van onproblematische internationale samenwerkingen en grensoverschrijdende culturele praktijken:

In plaats van ons voor te stellen dat we grenzen overschrijden, zouden we ons moeten afvragen: Hoe komen grenzen eigenlijk tot stand? Waarom zijn ze er? Hoe worden ze in stand gehouden? Overal om ons heen nemen grenzen snel in aantal toe, niet alleen politieke en economische grenzen maar ook sociale, taalkundige en seksuele. Er kunnen grenzen binnen grenzen zijn, grenzen buiten grenzen, grenzen zonder grenzen. Op sommige niveaus kunnen we elkaar misschien ontmoeten, op andere weer niet. Een grens zal tussen beide komen zonder dat we het weten. Er zijn verschillende grenzen, verschillende verschillen waarmee we in verschillende situaties moeten leren omgaan. (...) De globalisering neutraliseert de verschillen namelijk niet, maar deelt ze enkel opnieuw in. Ze heeft zelfs bestaande verschillen nog verder vergroot, evenals ongelijkheid en onrechtvaardigheid. (Bharucha, 1998, p. 23.)

In wat volgt wil ik stilstaan bij een tweetal interculturele theaterprojecten die de hierboven beschreven spanningen kunnen illustreren. Peter Brooks' encenering van het Indiase epos *Mahabharata* (1985) geeft mij de gelegenheid om de interculturele praktijk in een internationale context van dichterbij te bekijken, en de afgelasting van de opera *Aïjsja* (2000) van het Onafhankelijk Toneel plaatst de interculturele theaterpraktijk in de context van de multiculturele samenleving.

De Mahabharata

De *Mahabharata* is het verhaal van een lange en bloedige oorlog tussen twee groepen neven: de vijf Pandava-broeders en de honderd Kaurava-broeders. De familieruzie over wie de heerschappij heeft, eindigt met een verschrikkelijke strijd waarin over het lot van de wereld beslist wordt. Het is geschreven in het Sanskriet en de eerste versies gaan terug tot de zesde eeuw voor Christus. Pas achthonderd jaar later, in de vierde eeuw na Christus, ontstond een min of meer definitieve versie, maar ook nadien kwamen er nog aanvullingen bij. In India wordt dit 'Het Epos' genoemd en ligt het aan de basis van ontelbare verhalen, legenden, filosofische gedachten, wetenschap, recht, religie et cetera. Het is met zijn honderdduizend strofen waarschijnlijk het langste gedicht dat ooit geschreven werd (ongeveer vijftien keer zo lang als de Bijbel). Het spreekt voor zich dat Brook en zijn scenarioschrijver Jean-Claude Carrière niet het hele verhaal konden vertellen, ondanks de negen uur die de voorstelling duurde. Het was vooral de Shakespeareaanse dramaturgie die Carrière en Brook op weg hielp om het gigantische epos te herschrijven. De ingrediënten van Brooks' theaterpoëtica zijn bekend: een humanistische filosofie, een reductie van de theatrale middelen tot het minimum, een absolute concentratie op de acteur, zijn lichaam, zijn stem en zijn expressiviteit, de voorstelling als een ritueel en een directe emotionele communicatie met het publiek. Vanuit verschillende theatertradities – Afrikaanse, oosterse en westerse – werkten de acteurs naar dat gemeenschappelijke punt. De veelgeprezen encenering van *Mahabharata* had een hoogtepunt moeten zijn, maar heeft misschien meer de grenzen dan de mogelijkheden van het interculturele theater aangegeven: er heeft zich sindsdien op die schaal geen theaterproject meer voorgedaan.

Om interculturele enceneringen te beschrijven als Brooks' *Mahabharata*, maar ook bijvoorbeeld Ariane Mnouchkines *L'Indiade*, ontwikkelde Patrice Pavis in zijn studie *Le théâtre au croisement des cultures* een model van interculturele communicatie dat hij als een soort zandloper visualiseert. (Pavis, 1990, p. 7-25 en 195-228.) Bovenin bevindt zich de broncultuur en onderin de doelcultuur. In het geval van *Mahabharata* staat India bovenaan als broncultuur en het westen beneden als doelcultuur. In Pavis' schema moet de broncultuur via de vernauwing van de zandloper tot bij de doelcultuur lopen. Dat is geen neutraal proces. Die doorstroming wordt gereguleerd en georganiseerd door wat Pavis omschrijft als een aantal 'filters' die door de doelcultuur geïnstalleerd zijn. Met andere woorden: niet alles van de broncultuur bereikt de doelcultuur. Pavis onderscheidt filters die zich situeren op het niveau van de theatrale productie, waarin ui-

teraard op de receptie geanticipeerd wordt (hiertoe behoren onder andere de vertaling of bewerking, de keuze voor een bepaalde theatrale vormgeving, het voorbereidend werk van de acteurs) en filters die zich bevinden op het niveau van de publieksreceptie (waartoe de sociologische en antropologische modelleringen van de doelcultuur behoren). De keuze van Brook en Carrière om de *Mahabharata* via een Shakespeareaanse epische dramaturgie te herschrijven is een duidelijk voorbeeld van de ingrijpende werking van een filter; de Franse taal, met haar specifieke syntactische en morfologische mogelijkheden die wezenlijk verschillen van die van het Sanskriet, is een ander, dit keer onvermijdelijk, filter.

Ondanks het feit dat Bharucha dit model van Pavis een van de meest verfijnde analyses vindt van de theatrale communicatie tussen culturen, heeft hij er fundamentele kritiek op. Een van zijn eerste opmerkingen is dat de coherente constructie van Pavis de grote kwetsbaarheid en de menselijke dimensie van de interculturele ontmoeting neutraliseert. Het model van de zandloper is voor Bharucha te cartesiaans, te geordend, en gaat op die manier voorbij aan de mogelijkheid van bijvoorbeeld twijfel, blokkering of onderbreking. Voor Bharucha is het sleutelmoment van het interculturele theater het 'inter': de ruimte tussen de twee polen, de dynamiek tussen verschillende locaties. Het zandlopermodel van Pavis veronderstelt een éénrichtingsverkeer naar een bepaald doel (de doelcultuur). Natuurlijk kan de zandloper omgedraaid worden, maar alleen wanneer het zand helemaal van de bovenste in de onderste bol gelopen is. Interculturalisme zou volgens Bharucha meer gediend zijn met de metafoor van een slinger en zijn heen-en-weerbeweging, dan met de lineariteit van een zandloper. De zandloper impliceert ook het idee van de ene cultuur die leegloopt terwijl de andere cultuur zich vult. Hoewel hij het niet met zoveel woorden zegt, is het duidelijk dat Bharucha hierachter een neokoloniale logica aan het werk ziet. Terwijl interculturaliteit een wederzijds leerproces veronderstelt, brengt de zandloper een scheiding aan. Een ander probleem is dat de zogenaamde filters aangebracht zijn door de doelcultuur. Dat betekent dat het communicatieproces tussen bron- en doelcultuur wordt bepaald door de doelcultuur. Voor Bharucha is dit een verkapt eurocentrisme.

Zoals Bharucha in Pavis' interculturele theorie een niet te ontkennen eurocentrisch substraat opdelft, zo gaat hij ook te werk in zijn analyse van Brooks *Mahabharata*. Bharucha laat zien hoe economische ongelijkheid (Brook en zijn equipe beschikten over de financiële middelen, infrastructuur, belangstelling van de media, steun van de overheid en grote internationale artistieke instellingen), gebrek aan vertrouwdheid met de Indiase filosofische traditie en een westerse multiculturele ideologie geleid hebben tot wat hij noemt 'een van de meest flagrante (en geslaagde) voorbeelden van toe-eigening van de Indiase cultuur in de afgelopen jaren'. (Bharucha, 1998, p. 28.) Bharucha plaatst Brook zelfs in de lijn van de Engelse koloniale overheersers: 'Hij heeft een van onze belangrijkste teksten gepakt en die uit zijn historisch verband gerukt om hem te kunnen "verkopen" aan een publiek in het westen.' (Idem, p. 29.) Bharucha plaatst Brook in de lijn van Craig, Artaud, Schechner, Grotowski en Barba, die wel geïnteresseerd waren in technieken en theatertradities, maar nooit in de sociale en historische context ervan.

Integendeel, zij hebben de oosterse theatertradities gemythologiseerd, geüniversaliseerd en op die manier ingepast in hun eigen theateresthetica. Bharucha wijst er eveneens op dat er enkel interesse was voor de traditie en nooit voor het moderne oosterse theater. Verder wordt Brook en Carrière gebrek aan inzicht in de hindoeïfilosofie en de Indiase vertelcultuur verweten. Bharucha plaatst de hele productie in de context van de officiële interculturele uitwisselingen die door grote sponsors en overheidsinstellingen financieel ondersteund worden.

Bharucha's analyses zijn ontvullend en Pavis spreekt terecht van een 'koude douche'. Interculturalisme is voor Bharucha niet de spontane ontmoeting tussen mensen van verschillende culturen, maar moet geïnterpreteerd worden in termen van culturele overheersing van het ene systeem over het andere. Bharucha gebruikt termen als inter- en multiculturalisme nooit zonder de politieke en economische implicaties ervan mee te verrekenen. Voortdurend hamert hij op de gevaren van decontextualisering en dehistorisering, twee esthetische strategieën die hij voortdurend aan het werk ziet in de interesse van het westen voor het oosterse theater.

Aïjsja

Ook het theaterproject Aïjsja stootte op een probleem dat niet artistiek, maar politiek-religieus van aard was. In het najaar 2000 werd de opera Aïjsja van het Rotterdamse Onafhankelijk Toneel afgezegd nadat de Marokkaanse acteurs en de muzikanten zich hadden teruggetrokken. Het project, in een regie van Gerrit Timmers en gebaseerd op een roman van de Algerijnse schrijfster Assia Djebar, zou een van de belangrijke evenementen zijn van Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001. Aïjsja werd afgelast niet vanwege een bepaalde (onjuiste, profaniserende of choquerende) afbeelding van de jongste vrouw van de Profeet Mohammed, maar vanwege het feit dat er überhaupt een afbeelding van haar gemaakt zou worden. Het idee alleen van die mogelijke representatie deed het project schipbreuk lijden: afbeelding staat gelijk met idolatrie en dus blasfemie. Dat is niet zo eenvoudig te begrijpen vanuit de westerse cultuur, die een cultuur van het beeld is. De afbeelding van de Profeet en van zijn naasten wordt door de islam verboden, al is er enige onduidelijkheid over wie allemaal onder die 'naasten' vallen.

Enkele feiten op een rij. Sinds een aantal jaren maakt regisseur Gerrit Timmers bij het Onafhankelijk Toneel voorstellingen waarmee hij expliciet een communicatie met de Marokkaanse gemeenschap op gang wil brengen. Hij bewerkte *La civilisation, ma Mère!* van de Marokkaanse schrijver Driss Chraïbi, *Une peine à vivre* van de Algerijnse schrijver Rachid Mimouni en *Othello* van Shakespeare tot theatervoorstellingen die met Marokkaanse acteurs in het Frans en Marokkaans gespeeld werden. Het Marokkaanse en Nederlandse publiek in Nederland, België en Marokko reageerde enthousiast. De eerste voorstelling, *De beschaving, mijn moeder*, vertelt het verhaal van een analfabete vrouw die zichzelf vormt en uiteindelijk voorvechtster wordt van de emancipatie. De positie van de vrouw is een hot item in de discussie over de islam en over integratie. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Timmers bij het lezen van *Ver van Medina. Dochters van Ismael*

van Djebbar dacht aan een mogelijk vervolg op zijn eerste voorstelling. De roman speelt zich af in de jaren voor en na het overlijden van de Profeet en concentreert zich op het leven van een aantal vrouwen uit diens directe omgeving, onder andere zijn dochter Fatima en zijn jongste vrouw Aïsja. Gerrit Timmers gaf aan Djebbar een synopsis voor een opera in het Arabisch, waarin vooral de dochter Fatima een belangrijke rol speelde. Zij besloot het libretto zelf te schrijven en in haar versie verschuift Aïsja naar het middelpunt. Schrijfster en regisseur waren het erover eens dat de Profeet niet op het toneel mocht verschijnen, 'uit piëteit en om te vermijden het onderwerp belachelijk te maken', aldus Timmers. (Timmers, 2001.) Aanvankelijk leek er niets aan de hand te zijn. Timmers kreeg alleen de opmerking dat Abou Bakr, een van de Gezellen van de Profeet, evenmin mocht worden afgebeeld. Omdat het om een kleine rol ging, werd besloten hem vanuit de coulissen te laten zingen. Timmers nam poolshoogte bij verschillende mosliminstanties, maar stootte niet op moeilijkheden. Vrij onverwacht begonnen in het najaar 2000 de problemen zich op te stapelen rond de afbeelding van Aïsja. De componist, de muzikanten en de acteurs trokken zich terug. Er was zelfs sprake van een dreigbrief gericht aan de acteurs. Uiteindelijk zat er niets anders op dan het hele project af te blazen.

Maar er was veel meer aan de hand dan een theologische discussie. De intenties van Aïsja, het stopzetten ervan en de hele discussie die er in Nederland op volgde kunnen nog het best geanalyseerd worden als een laboratoriumexperiment in een maatschappelijke multiculturele praktijk. Alle parameters zijn aanwezig: religie, gemeenschap, artistieke vrijheid, traditie, gezag, intimidatie, politieke correctheid en respect, autochtonen en allochtonen, doelgroepen, culturele participatie, bemiddeling et cetera. Wie een theatervoorstelling voor een bepaalde 'gemeenschap' wil maken, wordt geconfronteerd met een aantal dwingende vragen: Om welke gemeenschap gaat het? Wie spreekt in naam van die gemeenschap? Waar en door wie wordt die gemeenschap gerepresenteerd? Wie beslist over die representatie? 'Een voorstelling die een brug van begrip had kunnen slaan tussen islamieten en anderen, tussen Marokkanen en Nederlanders, tussen mannen en vrouwen', zo omschrijft Gerrit Timmers zijn opera. (Timmers, 2001.) Hij leek als theatermaker een aantal onverzoenlijke categorieën toch te kunnen verzoenen: kunst en cultuur, individu en gemeenschap, makers en publiek. Het is echter niet verwonderlijk dat het project onder deze zware maatschappelijke last is bezweken. Het is een puur utopische gemeenschap die hier in het leven geroepen wordt, een gemeenschap die de verschillen tussen etniciteit, religie en sekse overstijgt en harmoniseert.

Maar wanneer Timmers het over het publiek heeft, gaat het toch in de eerste plaats over het Marokkaanse publiek, dat hij als doelgroep benoemt. Geconfronteerd met de vraag of een Nederlandse versie van de opera geen alternatief is, antwoordt hij: 'Als het Marokkaanse publiek nu afhaakt, heb ik meer verloren dan ik zou winnen bij het spelen van een Nederlandse versie.' (Timmers, 2000.) Het gaat Timmers om het Marokkaanse publiek, en dan vooral de meerderheid daarvan: 'In de wereld van de islam is een kleine minderheid van mening dat Aïsja wellicht wel op het toneel zou kunnen. De meerder-

heid lijkt erop tegen.’ (Idem.) Het is juist die meerderheid waar Timmers mee wil communiceren. In zijn communicatiestrategie heeft hij echter een verkeerde keuze gemaakt: religie is wellicht het minst aangewezen middel om met een andere gemeenschap in dialoog te gaan. Religie is meer dan ooit een versterkte burcht geworden waarbinnen de groepsidentiteit angstvallig beschermd wordt. Dat is zeker ook het geval bij een bepaald deel van de moslimgemeenschap. In een poging een verhaal te vertellen dat intiem met de islamitische cultuur verbonden is, was Gerrit Timmers plots paradoxaal en ongewild een vreemdeling geworden. Hetzelfde gebeurde volgens Bharucha bij Brook: door de *Mahabharata* te universaliseren (en dus te verwestern) heeft hij het Indiase publiek van zich vervreemd.

Praktisch interculturalisme

Is de conclusie nu dat dit soort interculturele projecten gedoemd is te mislukken? Ook bij Bharucha kan een aantal kanttekeningen geplaatst worden. Het lijkt alsof hij nauwelijks mogelijkheden laat voor interculturele communicatie. Enerzijds stelt hij dat er niet zoiets bestaat als een auteursrecht op de *Mahabharata*, anderzijds is hij van mening dat het epos alleen begrepen kan worden in de eigen culturele context:

Als dit niet mogelijk is, als de context ongrijpbaar of bizar blijft, dan moet de regisseur het epos niet als drama bewerken. In plaats daarvan zou hij zijn aandacht op zijn eigen culturele artefacten moeten richten, op de heldendichten van de westerse beschaving zoals de ‘Ilias’ of de ‘Odyssee’, die hij waarschijnlijk wel begrijpt. (Bharucha, 1998, p. 30.)

Bharucha sluit culturen hier als het ware op in zichzelf. Wanneer weet een buitenstaander voldoende over een culturele context waarin hij niet is opgegroeid? Bestaat er zoiets als een contact van binnenuit met een andere cultuur? Wordt niet iedere communicatie met een andere cultuur tot op zekere hoogte gereguleerd door wat Pavis ‘filters’ noemt? Stone Peters zegt: ‘What is lost in translation may be gained in communication. That is the necessary hermeneutic exchange, whatever boundaries interpretation must cross’, al blijft het vrij onduidelijk wat zij precies met ‘translation’ en ‘communication’ bedoelt. (Stone Peters, 1995, p. 206.) Daarenboven is het theater (en de kunsten in het algemeen) een experimenteerplek, niet een plek waar culturele vormen accuraat gerepresenteerd moeten worden. Het is kenmerkend voor de moderne kunstenaar dat hij kritisch en willekeurig gebruik maakt van de codes en tekens van zijn cultuur. Stone Peters wijst erop dat de erkenning van verschillen tussen culturen ook steeds een erkenning van gelijkheden (sameness) impliceert:

The acknowledgement of cross-cultural similarities may produce a coercive flattening of that which is ‘foreign’. But it may also, if frightly used, produce conversations that grow into a multi-vocal political agenda; it may produce the strategic universalism (not, I might add, necessarily a philosophic universalism) necessary to linking those who are committed to change,

allowing them to move beyond the boundaries of a single insular neighborhood. (Stone Peters, 1995, p. 207.)

Dit 'strategisch universalisme' en zijn focus op het overstijgen van gefixeerde culturele identiteiten ligt in de lijn van het 'praktische interculturalisme' van Una Chaudhuri. Zij maakt een belangrijk onderscheid tussen 'het verschil tussen culturen' (difference between cultures) enerzijds en 'het verschil in culturen' (difference within cultures) anderzijds. Dit laatste verschil is vooral het effect van de multiculturele grote steden met hun talloze zogenaamde nieuwe burgers:

A practical interculturalism would not simply reproduce already established (and hence already politically coded) images of cultural difference; instead it would produce the experience of difference. It would stage the detailed processes of differentiation which are the as-yet unrepresented realities of modern life. (...) The drama of immigrants (in both senses of the preposition: by and about) furnishes more and more examples of what a truly differential interculturalism will look like. (Chaudhuri, 1991, p. 196-197.)

De toekomst van het interculturele theater ligt voor Chaudhuri minder in voorstellingen als *Mahabharata*, maar meer in werk van theatermakers en gezelschappen die in hun voorstellingen reageren op de nieuwe multiculturele stedelijke cultuur die tot stand komt en die om expressie vraagt. De voorstellingen van Timmers bij het Onafhankelijk Toneel zijn hier een goed voorbeeld van. Sinds de afgelasting van Aisja heeft hij opnieuw een aantal voorstellingen gemaakt met een gemengde Nederlands-Marokkaanse cast over onderwerpen uit de multiculturele samenleving. Chaudhuri noemt dit 'a plunge into difference itself, into (...) the differences in difference itself'. (Idem, p. 195.) Turner zei: 'Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances.' (Victor Turner, geciteerd in: Schechner, 1990, p. 1.) Ook voor Chaudhuri is het theater een modelplek, niet voor het zelfbewust worden van culturen, maar voor het creëren van een nieuwe culturele identiteit die ontstaat uit de onderhandeling tussen heterogene politieke, culturele en historische posities:

Like the theatre, which must always negotiate some kind of meeting between the heterogeneous orders of text and performance, of the written and spoken, the intercultural project must reconcile the claims of disparate orders of being, various temporalities, historicities, ethnicities. This resemblance suggests that the view of theatre as a modelled differentiability could also be the site where the future of interculturalism might be imagined. (Chaudhuri, 1991, p. 193.)

De structuur zelf van het theater – de niet op te heffen spanning tussen tekst en performance – wordt hier een model voor de interculturele onderhandeling.

Erwin Jans is sinds 1998 als dramaturg verbonden aan het ro theater in Rotterdam. Hij doceert Theaterwetenschap aan de afdeling Culturele Studies van de Katholieke Universiteit Leuven en aan de Toneelafdeling van de Hogeschool Antwerpen. Hij schrijft over literatuur, theater en maatschappelijke onderwerpen, waarbij de uitdagingen van de multiculturele samenleving een bijzondere plaats innemen.

NOOT

- 1 Ik behandel hier uitsluitend de interculturele uitwisseling opgezet vanuit een westers (hegemonisch) perspectief. Voor een uitgebreidere behandeling van Peter Brook, zie Erwin Jans, 'Interculturele en theatrale intoxicaties', in: Luk Van den Dries e.a. (red.), *Verspeelde werkelijkheid. Verkenningen van theatraliteit*. Leuven, 2002. Voor een uitgebreidere behandeling van Aïsja, zie: Erwin Jans, 'Gezocht: Aïsja, mosl., vr.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans etc.*, 19, 2001, p. 45-48.

LITERATUUR

- Bharucha, R., *Een visie uit India. Gedachten over theater, cultuur en politiek*. Utrecht, 1998.
- Chaudhuri, U., 'The Future of the Hyphen. Interculturalism, Textuality, and the Difference Within', in: B. Marranca en G. Dasgupta (red.), *Interculturalism & Performance*. New York, 1991.
- Pavis, P., *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris, 1990.
- Schechner, R. en Appel, W. (red.), *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge, 1990.
- Stone Peters, J., 'Intercultural Performance, Theatre Anthropology, and the Imperialist Critique. Identities, Inheritances, and the Neo-Orthodoxies', in: J. E. Gainor (red.), *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London and New York, 1995.
- Timmers, G., 'Niemand weet meer wat nog wel en wat niet "mag".' In: *de Volkskrant*, p. 17, 9 december 2000.
- Timmers, G., 'De afgelasting van Aïsja en de vrouwen van Medina.' In: *TM, Tijdschrift over theater, muziek & dans*, 1, p. 32-36. Amsterdam, 2001.

Stories for a New World II:

Whose Story Is This, Actually?

Peter Sellars' The Children of Heracles vs. Gerardjan Rijnders' Antigona

Maaïke Bleeker

Global space entails simultaneity, overlap, coherencies incoherently superimposed. Like a photograph in multiple exposure, it makes sense only precariously, only by blocking out part of the visible field. We are capable of seeing further than is comprehended by our separate, sense-making practices, and what we see limits the legitimacy of what we do. (Buck-Morss, 2003, p. 5.)

In a previous text entitled 'Stories for a New World'¹ I was critical about the notion of classical Greek drama as the example *par excellence* of theatre as a place for pondering political and moral decision making; and for the tragedies as reflections of eternal and universal human truths. I pointed at the differences between the unified society of classical Greece, and today's globalized world. In classical Greece, the process of democratic decision making was limited to a small group of autochthon, free men, while all others were excluded. These men shared a common background and had a shared vision of the world, a vision they could see reflected in the tragedies wherein the struggles and decisions unique to their culture and experience were represented, justified and/or criticized from the perspective of this same shared world view. Today's globalized world lacks such a unitary vision. Much of the conflicts we find ourselves confronted with are precisely about diverse visions of 'how it is' and how things should be done. In this situation, theatrical engagement with what is at stake in the world can no longer consist of an evaluation of human behaviour against the backdrop of a world view that serves as a common point of reference. What is urgently needed now is recognition of the inevitable biases in all our behaviours, perceptions and explanations, as well as the inevitable preconceptions about what is 'real' and 'true'. We need to find perspective on our own prejudiced position, and the ways in which this position gets reflected in the representations we make.

All of this is not to say that Greek tragedy has lost its value or relevance for today's theatre. What I do want to point out, however, is the need to account for the historical and culturally specific character of these (and other) texts: how they address their audi-

ence and how this address implies a point of view. These tragedies are not just representations of (fictional or real) events, they always inevitably imply a perspective on these events, including assumptions about the credibility, desirability or (im)properness of the events and persons represented. Recognizing this perspective is of utmost importance in understanding the relationship between the 'eternal and universal human truths' that these tragedies are often claimed to represent, and the beliefs, desires, presuppositions and anxieties these 'truths' respond to. It is also of utmost importance to understand how the narrative logic of these tragedies (as well as other 'sacred' texts) serves as a justification of such 'truths', and of the norms and values implied by them.

Greek tragedies, like other dramatic texts, are constructed according to a narrative logic that guides the audience, inviting the viewer to identify with some persons and positions rather than others. All of this makes the audience accept, finally, the necessity of the play's given conclusion. The dramatic logic of the play thus takes the spectator along in a specific vision of the history there represented, and towards acquiescence with the play's presented solution of the problem. This logic is, as Hans-Thies Lehmann (1997 and 1999) points out, teleological: it binds the various elements of the play together as a function of the ending towards which this logic is directed. The perspective thus given within the narrative logic of the play is not represented within the play, as are any of the subjective perspectives of the characters. What is at stake here is the perspective implied by the play as a whole, by what within the logic of the play is presented as right and wrong, as believable, logical, acceptable, desirable et cetera.

In staging a play, a director inevitably relates to how this perspective is given within the structure of that play. How he or she chooses to relate to this perspective will be of crucial importance for the kind of address that is presented to the audience. The choices made by the director will influence how the audience is invited to agree or disagree, and to sympathize with or be critical of the various characters and the course of events represented. These choices determine how the audience is invited to recognize itself in what is represented, and in what way; and also, consequently, for what this play can mean today, what 'truths' it may contain in relation to today's world.

In the following, I will discuss a performance that explicitly claimed to have the relevance of a Greek tragedy with respect to its manner of dealing with a prominent issue in today's globalized world. The performance is Peter Sellars' *The Children of Heracles* (world premiere September 19, 2002, Bochum, Germany), which opened the Holland Festival 2004. The performance was announced as 'a lucid production that turns Euripides' 2400 year old tragedy into a modern tale about asylum seekers'. It attracted a lot of attention, not least because of Sellars' choice to have Heracles' unfortunate children played by real asylum seekers. Sellars himself said about this production:

I asked the actors to be as lucid as possible. Today's world is clouded. If the situation in the world has become impossible in the political sense, if powerful answers are needed, then you have to look at the Greeks. They teach spectators to listen. In Greek tragedies, I keep seeing the same image of people in an enormous ear. Greek theatre is essentially acoustic. We end our per-

formance with a cry for revenge. And say to the audience: it's up to you! That's what theatre can be like. Not I accuse. But: I ask you a question. I demand space for reflection. (In an interview in the French paper Libération, November 20, 2002, quoted in the Holland Festival Program 2004, p. 168.)

Concerned with the problems of asylum seekers, Peter Sellars looks at the Greeks and finds his answer in Euripides' *The Children of Heracles*. With his choice to cast real asylum seekers as the children of Heracles, he stresses the connection between this old story and what happens to asylum seekers today. Casting real asylum seekers works as a strategy of *de-theatricalization*, that aims at bringing what happens on stage closer to the reality of the world outside the theatre. 'Look, these are not actors, these are real asylum seekers, this is what really happens to them', is what Sellars' performance seems to say.

I will confront Sellars' approach with that of Gerardjan Rijnders in his staging of Tommaso Traetta's opera version of Sophocles' *Antigone* titled *Antigona* (1772, world premiere of Rijnders' staging: September 5, 2002, Brugge, Belgium), created and performed at the same time as Sellars' *The Children of Heracles*. Rijnders also staged a Greek tragedy, but took a radically different approach. He did not claim any direct relationship with today's reality. In the program booklet, he explicitly declares himself against such direct connections:

I hate theatre in which actuality gets dragged in. Is it really necessary to turn Antigona into an anti-globalist heroine? I don't want to go there. It is up to the audience to make this link with today. The audience has to decide for itself what it can do with a story like this.

Rijnders did not try to bring this story closer to today's reality. Nevertheless, I will argue, his version of *Antigona* presented a more convincing argument than Sellars for the relevance of Greek tragedy as a reflection on human truths, be they neither eternal nor universal. Rijnders used this old story to complicate the relationship between reality and the ways in which it is represented in, or even produced by, the stories we tell about it. His performance invited reflection on the perspective involved in the stories with which we legitimize what we do, and on how this perspective involves a simplification of a reality that in fact is more like Buck-Morss' 'photograph in multiple exposure' – i.e. characterized by simultaneity, overlap and coherencies incoherently superimposed.

Powerful Answers

Peter Sellars is seriously concerned with the situation in the world today. This concern motivates many of his projects. His commitment not only motivates his choices for particular topics or plays, but also inspires ways of working that demand extensive personal involvement. During the preparations for *The Children of Heracles*, Sellars personally visited centres for refugees in the different countries where the performance was to be shown. During these visits, he invited some of the children to participate in his show.

Sellars also invited adult asylum seekers, and also: former asylum seekers, local politicians and other officials, opinion makers, writers et cetera. Prior to everynight's performance, a debate was held between several of these guests, followed by an introduction of the children about to perform. Each child was presented by name, background, and current asylum procedure situation.

In this pre-program to *The Children of Heracles*, the presence of real asylum seekers confronted the audience with their reality in a way that numbers or reports in newspapers and on television could never do. Their presence and their stories helped complicate the audience's 'how it is' by confronting us, the others to whom this event was addressed, with the limitations of our view of the world. In the performance, however, the 'realness' of these asylum seekers worked in a very different way, and to a very different end. Casting real asylum seekers as the fictional children of Heracles (and stressing their realness throughout the publicity and the pre-program) rather than confirming the reality of asylum seekers in our society, instead affirmed the reality and actuality of the play: 'They are real, they are refugees too, so this must be their story, this must be how it is.' The realness of the asylum seekers thus obscured the fact that what was shown on stage is a drama, told from a specific point of view, and this point of view is not that of the refugees.

For, unlike the title *The Children of Heracles* might suggest, this play is not so much about asylum seekers as it is about those who are landed with them. This tragedy tells the story of old Iolaos who, together with the children of his former brother in arms Heracles, is on the run from King Euristheus. Euristheus wants to kill the children of Heracles because he fears they are a threat to his throne. Iolaos and the children have asked for asylum in several cities already, but time and again these cities refused their protection when put under pressure by the powerful Euristheus. When the play begins, they are in Marathon, part of the Kingdom of Attika, where they receive a warm welcome until, again, Euristheus' messenger Kopreus appears and demands their extradition. First, the rulers of Attika resist. It is their moral obligation to protect the refugees, they argue. However, their resistance begins to crumble when Euristheus' army advances and war and destruction are at hand. At that moment, an oracle tells them that the gods demand the sacrifice of a virgin child in exchange for their support in the war. What to do in this dilemma? How to choose between physical safety and upholding moral principles at the cost of literal sacrifice of one's own flesh and blood? Luckily, one of Heracles' daughters decides to sacrifice herself. With all possible honours she is killed, after which the old Iolaos transforms into a youthful war hero who leads the army to victory. In the end all is good.

Casting real asylum seekers as Heracles' poor children does not change the fact that Euripides' tragedy is a story in which asylum seekers are represented from the point of view of those being confronted with them. Casting real asylum seekers only obscures how the narrative logic of this story is constructed to respond to the anxieties of a viewer who is struggling in the face of this confrontation; one who feels morally obliged to help while simultaneously experiencing this obligation as a burden, even as unfair, es-

pecially when helping involves taking a risk. More than that, the play confirms this viewer in the comfortable conviction that he or she is to be pitied, that confrontation with such a situation is indeed a burden, even a tragic fate. Sellars' staging does nothing to change or criticize this perspective. On the contrary.

One salient detail is Sellars' choice to have Iolaos played not by an asylum seeker but by a professional actor with Western looks. Within the story, as represented in Euripides' play, the position of Iolaos is ambiguous. Strictly speaking, he belongs to the group of refugees. Although not himself one of the children of Heracles, he is on the run with them. Nevertheless, the way he speaks about the children suggests that he takes a certain distance from them. He acts as a kind of guardian who feels responsible for them but does not understand himself as being one of them. Casting a professional actor with Western looks as Iolaos increases the distance between Iolaos and the group of refugees. Doing so, Sellars visually shifts the border between those who are asylum seekers and those who are not, and supports the suggestion that Iolaos belongs to the others. And since Iolaos is the spokesman of the refugees and (with a few exceptions) the only one of them who speaks, this 'repositioning' of Iolaos also turns the play from a dialogue with asylum seekers (Iolaos being one of them) into a dialogue about asylum seekers. In this dialogue, the asylum seekers do not partake.

This could have resulted in an interesting reading of the play, provided that Sellars' staging invited a critical attitude towards the way in which the asylum seekers are silenced and excluded from the debates about them, and an equally critical attitude towards the verbal haggling with which these well-meaning characters try to make their beautiful moral principles meet their practical interests. In this way, the performance might have held up a mirror to its audience, confronting it with a historical example of the arguments with which we all too often try to salve our consciences as we walk away from responsibilities. But this is not what happens in Sellars' performance. Whereas Euripides' text indeed might have helped to raise questions about contemporary attitudes towards asylum seekers, Sellars instead reduced the asylum seekers to silent extras in a performance that first and foremost invited spectators to wallow in the 'tragic fate' of those to whom these refugees direct their plea for help. Time and again, the performance stresses the powerlessness of Iolaos (in a wheelchair) and the rulers of Attika, confronted as they are with the inevitability of fate. Instrumental here is the way Kopreus (modelled after Condoleeza Rice) is presented as the representative of absolute, uncompromising, totally unreasonable Evil, while in fact Kopreus' text, however much we may disagree with what it argues for, consists of arguments that are not that unreasonable at all, and are at points remarkably similar to the arguments with which the other characters try to talk themselves out of their moral conflicts. Equally persuasive is the way in which Iolaos is staged as the emotional centre of the performance. Much is made of his lamentations while the emotions of the children remain silent. Visually, the children are in the margin of the stage and dramatically they do not play a part. This becomes clear especially at the only moment in the play one of the children does speak, the crucial offering of self-sacrifice by one of the daughters of Heracles.

In the play, this offer is a true *deus ex machina*. The situation is hopeless, and suddenly this daughter appears, gives a short speech in which she argues that offering herself for her brothers and Iolaos is her moral duty, and so it happens. Until that moment, the daughter of Heracles had been off-stage, hiding, as we have been told, in the temple. Apart from the short monologue, the play gives no attention whatsoever to her motivation, to her emotions, to her struggle with the situation she is confronted with, or her process of decision making. She appears out of nowhere, offers herself, and dies. Everybody accepts this offer without hesitation or question, and Sellars' staging supports and confirms this narrative logic. The daughter of Heracles (also performed by a professional actress) accepts her fate without much emotional comment from anyone involved (including herself), while at the same time much is being made of the emotions of the non-refugees, all of whom are grieving things have to go this way. Attention is focused on the respect with which she gets sacrificed, and away from anything that could tell us something about her perspective on the events. Everybody grants her all possible honours, while at the same time nobody seems to be really moved by what is happening to her. The only emotional reactions are from Iolaos, but again, these emotions concern first and foremost himself. She is going to die to save him and the others, but when she asks him to stand beside her when she faces the knife, he refuses this last wish, saying: 'I couldn't bear it, standing beside you, watching you die.' (Euripides, 1981, p. 49.) Poor Iolaos, fate is so hard on him.

Seeing Sellars' *The Children of Heracles* was an uncomfortable experience, and not because this performance opened a 'space for reflection' as Sellars himself claims. On the contrary, it seemed that Sellars' focus on the Greek theatre as being 'essentially acoustic' has closed his eyes to the kind of vision his performance presents to its audience, and to how this vision prevents the audience from listening at what is actually being said. We are all victims at the mercy of a cruel fate, is what Sellars' performance suggested, thus directing attention away from the questions of responsibility that Euripides' text could have raised, as well as from the radically different position the two parties (refugees and others) occupy with respect to this 'tragic fate'. The presence of real asylum seekers obscures the complexities of the problem addressed, as well as the perspective implied in the way in which this problem is represented in the play. Why, for example, does Euripides use so many words to explain the motivations, thoughts and feelings of Iolaos and the rulers of Attika, while Heracles' daughter's choice to sacrifice herself apparently needs hardly any explanation at all? The emphasis put on the realness of these asylum seekers and the personal details with which they are introduced, obscures the fact that the position of the children of Heracles within the story cannot be understood from who these asylum seekers representing them really are, nor can the reality of the asylum seekers be understood from the way the children of Heracles are represented in Euripides' play. Their position within this play has nothing to do with who they really are, but is the product of ancient Western imagination as expressed by Euripides. The conflation that the performance invites – that of the position of the real refugees with that of the children of Heracles – is also an invitation to take claims this

representation makes about refugees as reality. As a result, the presence of real asylum seekers, within a representation that silences and marginalizes them, only confirms the 'truth' according to those who do silence, those who do marginalize them. A powerful answer indeed.

A Few Queries

A radically different approach was taken by Gerardjan Rijnders in his staging of *Antigona*. Whereas Sellars presents the characters of *The Children of Heracles* as the powerless victims of the situation they find themselves in, Rijnders highlights the ways in which right and wrong, good and evil, are not preordained, but are products of human invention. His staging illuminates how conceptions of good and evil, of right and wrong, are bound up with position, power and desire. He shows how this affects the choices made by the characters within the play, but also how this intertwining of morals preached by the play and the narrative logic of the play, including the conclusion it works toward, can be seen to respond to a particular (historical) point of view with respect to how things should be. Telling in this respect is a remark by Rijnders (quoted in the program brochure) concerning the rather surprising happy ending of Traetta's version of *Antigone*:

Traetta composed Antigona for Russian Empress Catharina the Great. Needless to say that confronting her with the fact that kings can be mistaken was out of the question. In the 18th century, the authorities were always right and therefore, in this opera, Creon had to repent. In our staging, we show that a few queries are in order here. It is a happy ending because everybody stays alive, but how happy is this ending really?

Like the sacrifice of the daughter of Heracles, Creon's repentance is a *deus ex machina*. In his staging, Rijnders does not take this ending for granted, but stresses its artificiality in a way that highlights the relationship between this ending and the demands of the kind of viewer that this ending addresses. Totally unexpectedly, Creon, who had been the bad guy from the beginning, sees the light. The other characters accept this change as a matter of course, without asking questions or showing any emotion. The *mise-en-scene* and movements that had from the beginning been highly stylized, now become mechanical. The members of the choir move like mechanical puppets while Antigona and Emone are put into eighteenth century wigs, as if to stress the fact that this ending was constructed to function as a mirror in which the eighteenth century audience would want to recognize itself. The result is a most depressing happy ending that gives food for thought.

While Sellars brings in real asylum seekers to stress the reality of the story told on stage, Rijnders' staging refers only to other representations. The doors and windows in the scenery open up to a world 'outside' that consists solely of eighteenth century paintings of cityscapes and landscapes. The performance does not aim at a reconstruction of

historical reality. The overall design is sober, stylized and clearly early twenty-first century. Within this setting, the meaning of the paintings is symbolic. By showing the world outside as one consisting of representations, Rijnders points attention to the fact that our only way of knowing reality is through the cultural and historical perspective that is part of our way of looking at it, and that this looking is always mediated by representations. The real world 'outside' is perspectival as well and this perspective inevitably structures our way of representing and knowing the world. This is precisely the complication addressed by Buck-Morss, quoted at the beginning of this text. Furthermore, the eighteenth century paintings remind *Antigona*'s audience of the historical character of what they are watching. That is, these paintings serve as a reminder of how reality as represented within *Antigona* does not correspond to some universal human truth, but implies a historically and culturally specific point of view. Rijnders used a similar strategy in many of his stagings of plays by Heinrich von Kleist, Racine and Corneille, among others. His *Penthesilea*, for example, was set in a library of Von Kleist's time, and the characters of his *Andromache* were dressed in classicist versions of classical Greek costumes, just as Racine might have imagined them.

Although emotions were not completely absent, the focus of Rijnders' sober and modest production of *Antigona* was on argumentation. Rijnders shows *Antigona* to be a drama that takes place first and foremost in text and through dialogical interaction. One of the very few explicitly emotional moments is when Creon condemns Antigone to death because she has dared to perform funeral rites for her brother. At this moment, Creon loses his temper. His emotionality here, however, does not prevent a critical attitude towards him and what he is saying, but instead invites questions regarding what is being said, and how. Creon's anger turns his verdict into banal revenge that stands in sharp contrast to the exalted words with which he motivates his decision.

Instead of sweeping the audience along with the tragic fate of Antigone, Rijnders' focus on argumentation presents an invitation to reflect on what is actually being said here, and what is left out. His *Antigona* leaves room to question what is presented by the story as inevitable and necessary, and why. For example, what should we make of the curious fact that in this tragedy about a sister who cannot accept that one of her brothers is getting a decent burial and the other is not, there is not one moment Creon's decision that it should be Eteocles who is buried and not Polineikes is contested? Antigone argues that as a sister she has the obligation to bury Polineikes as well, whatever he has done. But no one, not even Antigone, questions Creon's decision to appoint Eteocles as the good guy and Polineikes as the bad guy. This is quite striking if one takes into account the history that preceded the death of the brothers. After the death of their father Oedipus, they agreed to rule on an alternating basis. Eteocles is the first one, but refuses to hand over the throne to Polineikes when it is his turn. Polineikes then assembles an army and marches against Thebe, his own city, and his brother Eteocles. In the fight that follows, both die.

'When hegemony is under siege, when the imagined political landscape is under attack, there is little tolerance for complexity of meaning. But complexity is just what the

diverse multitude in a global public sphere demands', writes Buck-Morss. (2003, p. 27.) *Antigona* represents such a moment of hegemony under siege. According to their former agreement, Polineikes rightfully claims the throne. Yet, Eteocles, once in power, refuses to acknowledge their former agreement. So, factually, Eteocles is the bad guy, the one who causes the problem that turns Polineikes into the enemy that brings war to Thebe, his own city. But Eteocles is also the ruler of Thebe (how can he be wrong?) and Polineikes the captain of the hostile army. Once both brothers are dead, Creon decides to ignore the history that would complicate the question of right and wrong, as well as his own position within that history. Creon's decision reinstalls a clear cut distinction between good and bad by means of a brutal simplification, not unlike George W. Bush's strategy in his War on Terror. 'You're either with us or against us.' Who wants to remember the fact that during the Cold War the United States actually supported Bin Laden's Afghan-based warriors as 'freedom fighters' against the Soviet-Union? Who wants to acknowledge the double standard that is applied so often when it comes to justifying the way in which power, interests, desire and anxieties dictate a simplification of the multiplicities we are confronted with?

Rijnders comments on this simplification, as it is part of the play. At the beginning of the performance, both brothers are represented by their clothes: two empty suits laying side by side on a platform. The only difference between the two is the crown placed on one of them. In the first scene, Creon puts this crown on his own head and then declares that Eteocles will be buried and Polineikes will not. Without the crown, the two suits representing the brothers are exactly the same, stressing the arbitrariness of Creon's decision. At the same time, the direct relationship between Creon's appropriation of the crown and his choice for Eteocles and against Polineikes suggests that his choice for Eteocles is (at least partly) motivated by his own identification with the position of power.

Although Rijnders avoided direct reference to actuality, his way of staging nevertheless invited reflections that are most relevant with respect to the questions and complications we find ourselves confronted with today, albeit in a totally different way than Sellars' *The Children of Heracles*. Instead of presenting *Antigona* as the answer to today's questions, Rijnders' highly stylized and explicitly theatrical performance illuminated how Traetta's representation of the story of *Antigone* is constructed to present an answer, and how this answer implies a perspective that responds to a particular point of view. He demonstrates how the old story of *Antigone* gains power of expression when this point of view is not taken for granted but put in perspective, thus allowing for a step beyond preaching norms and values and towards an ethics of vision that illuminates how norms and values are themselves products of culture, dependant upon a point of view. And also, how at this point theatricality and not de-theatricalization can be a most useful tool.

This does not mean that in the theatre important political and social issues (for example: asylum seekers), can not be addressed in a more direct way than that used by Rijnders. But hopefully this comparison of Sellars' and Rijnders' performances con-

tributes to a greater awareness of the risk in taking reality for granted. Reality does not speak for itself and the stories told about it are of human invention. Nor can reality be shown 'as it is' because how reality is seen depends on the relation between what is seen and who is seeing. Recognizing these differences is an important first step towards clearing up the clouds that confuse clear vision in today's 'impossible' world, as Sellars wants to do. Such a clearing up of the clouds, however, involves a recognition of the other as other (instead of explaining this other from our stories about him or her) and such a recognition will automatically involve a recognition of the limitations of our own perspective on 'how it is' with this other, and with the world. Otherwise the result is at its best what writer/performer Nazmiye Oral, reporting on the introduction by a well-meaning woman to one of the performances of the *Veiled Monologues*, describes as 'well meant but not too clever':

It sounds like she is talking about an exotic form of life. One that is not too clever, incapable of self-government and requiring help. She speaks truly and with love. She, and the audience with her, is generous. She and the audience go into it in order to get to know this foreign species. (...) Like monkeys that are talked about. The unknown being examined. Poked in and prodded at. Observed from a distance, from the dark. Theorised and analysed by smart brains. The kind of human being one talks about and not with. (Oral, 2005.)

Whose story is this, actually?

Maaïke Bleeker is an Assistant Professor in Theatre Studies, University of Amsterdam. Recently, she started a new research project entitled *See Me, Feel Me, Think Me: The Body of Semiotics*, funded by the Netherlands Organisation for Scientific Research (NWO). For the past ten years she has worked with various directors, choreographers and visual artists as a dramaturge.
e-mail: m.a.bleeker@uva.nl

NOTE

- 1 'Verhalen voor een nieuwe wereld.' In: *Atelier D Krant*, 2, Amsterdam, 2003. Reprinted in: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 22, Brussel, 2004, and again in: *In-vloedrijk Theater?: Over hedendaags engagement en jonge theatermakers*. Amsterdam, 2004.

REFERENCES

- Buck-Morss, S., *Thinking Past Terror. Islamism and Critical Theory on the Left*. London and New York, 2003.
- Euripides, *The Children of Heracles*. Transl. H. Taylor and R. A. Brooks. New York and Oxford, 1981.
- Lehmann, H.-T., 'From Logos to Landscape. Text in Contemporary Dramaturgy.' In: *Performance Research*, 1, p. 55-60, 1997.

Lehmann, H.-T., *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999.

Oral, N., 'Goedbedoelde onhandige hulp.' In: *de Volkskrant*, p. 15, 18 January 2005.

Program of *Antigona* at the Muziektheater, Amsterdam on 6, 8 and 9 March 2004. Compiled by Janine Brogt and Theater de Singel. Published by Gastprogrammering Muziektheater.

Program of *Holland Festival 2004*. Compiled by Benien van Berkel and Astrid ten Siethoff. Published by Holland Festival.

Multicreativiteit of de crisis van de multiculturaliteit

Nezha Haffou

Hoe vaker de vraag gesteld wordt naar de redenen voor de afwezigheid van kunstenaars en intellectuelen met een dubbele culturele identiteit in het artistieke en intellectuele debat van de Lage Landen, des te holler vind ik die klinken. Het is een ‘witte’ vraag: kleurloos en getuigend van een omgekeerd eurocentrisme. De discrepantie tussen de talrijke gespreksavonden over dit onderwerp en de nauwelijks merkbare verschuivingen in de ‘witte’ artistieke structuren en organisaties hebben van de vraag een retorische vraag gemaakt. Er spreekt ongetwijfeld een bezorgdheid uit over de obstakels die een rijkere interactie met de multiculturele Ander in de weg staan. Denkers en organisatoren die deze vraag vanuit een ‘autochtoon’ perspectief stellen gaan ervan uit dat zij hun doel kunnen bereiken door het probleem steeds opnieuw vanuit andere en originele invalshoeken te benaderen – zelfs indien zij nog geen duidelijke strategie voor ogen hebben. Maar deze herhaalde vraag naar de afwezigheid van de subalterne kunstenaar verhult een meer fundamentele vraag: gaan de instituties die zich zorgen maken over deze afwezigheid zelf wel vrijuit? Het gevoel ontstaat dat het artistieke veld bezig is met verstopperij spelen, waarbij een mysterieus fenomeen – de subalterne kunst – op de moderne kunstscène aanwezig is precies door zijn afwezigheid.

Toch zou het te simplistisch zijn om alle schuld voor de mislukking in de schoenen te schuiven van een institutioneel gebrek aan wil. Enkele kunstinstellingen, vooral theaters, zowel in Vlaanderen als in Nederland, moeten geprezen worden omdat zij de voorbije jaren getracht hebben het ijs te breken door gekleurde kunstenaars uit te nodigen om na te denken over de problemen van onzichtbaarheid en artistieke marginalisering. Maar de *missing link* bij deze bijeenkomsten waren de witte kunstenaars en kunstinstellingen vaak zelf. Het was alsof de aanwezigheid van de subalternen de terugtrekking van de artistieke criteria en de gelijktijdige intrede van de sociaal-culturele beschouwingen rechtvaardigde.

Ik stel daarom voor om de initiële vraagstelling verder te ontleden in twee fasen. De eerste fase is een passieve fase en is gebaseerd op het blootleggen van sociaal-culturele en artistieke dynamieken in de migrantengemeenschappen en in de maatschappij als een geheel. De bedoeling hiervan is de notie van ‘het verschil’ te herevalueren in het licht van de komst van de niet-Europese immigrant, en aan te tonen dat die notie onder ideologische en politieke druk bepaalde perversies heeft ondergaan. De tweede fase is

een actieve fase. Politieke, sociaal-culturele en artistieke actoren worden gestimuleerd om interactieve netwerken van verantwoordelijkheid uit te bouwen met de bedoeling de culturele en artistieke uitwisseling met de subalterne kunstenaar te verbeteren.

Particuliere andersheid

Ondanks het feit dat ‘andersheid’ en ‘verschil’ productieve kwaliteiten van kunst zijn, heeft de culturele sector een op zijn minst ambivalente houding tegenover subalterne kunstenaars. Zij worden nog steeds aangesproken op basis van hun etnische en culturele representatie, wat hen geenszins helpt in hun pogingen om creatieve afstand van hun minderheidscultuur te nemen. Kunstenaars die volledig of gedeeltelijk afkomstig zijn uit het Zuiden worden in een problematische positie geduwd. In plaats van de kaders die hun huidige posities hebben gegenereerd te bevragen en bekritisieren, moeten zij investeren in het verdedigen van zichzelf en in het bewijzen van hun waarde. ‘Allochtoon’ zijn betekent in dit geval dat de subalterne kunstenaar in een cultureel en economisch hegemonische omgeving een uiterst essentialistische identiteit opgeplakt krijgt. Die identiteit staat dan voor een natuurlijke kwaliteit en voor de waarheid over het individu en zijn gemeenschap. Zij geeft daarenboven een statisch en reducerend beeld van de particuliere andersheid die verbonden is met vreemde roots.

Het dominante discours heeft zich zelfvoldaan gevestigd op de grens tussen enerzijds de cultuur van herkomst van de andere en anderzijds de ontvangende cultuur, waartoe de enunciator van een dergelijk discours behoort. Maar volgens mij kan de stelling van de culturele tussenpositie onvoldoende de complexiteiten van de inter- en intraculturele dynamiek verklaren, omdat die gebaseerd is op een statische, totalitaire en hiërarchische visie op cultuur. Het is te betreuren dat de artistieke sector nog steeds onder de overweldigende impact van een dergelijk vastgevroren sociaal-politiek raamwerk staat. Door dit reductionisme wordt veelvoudige identiteit een exclusief ‘witte kwaliteit’. De machine die de scheiding tussen culturen produceert, wordt draaiende gehouden door een dwingend discours over de sterke band tussen het werk van kunstenaars en hun etnische gemeenschap.

Botsende beschavingen?

Er is uiteraard niets verdachts aan het feit dat een kunstwerk gaat over de cultuur van herkomst. Waar ik wel vraagtekens bij zet is de essentialistische verwarring tussen het kunstwerk en de kunstenaar op basis van etnische afkomst. Hoewel vele kunstenaars uit het Zuiden zich bewust zijn van de moeilijkheden die hen omringen, functioneren zij binnen dit paradigma zonder te beseffen dat het een constructie is. In normale omstandigheden zou hun eigen ervaring hun de noodzakelijke kritische instrumenten hebben aangeleverd, maar de dichotomie heeft te veel macht.

De onrechtvaardigheid ten opzichte van de subalterne kunstenaar wordt nog pijnlijker zichtbaar wanneer er gedacht wordt in termen van grotere identiteiten. De heden-

daagse kunst biedt voor een bevoordeelde witte identiteit horizonten, die niet langer beperkt blijven tot nationale grenzen, terwijl allochtonen die zichzelf binnen een Europees 'wij' positioneren, opbotsen tegen het kader en de uitsluitingsmechanismen van het paradigma. Het feit dat zij de allochtoon/autochtoon-grens hebben overschreden en zich identificeerden met een kosmopolitische of een westerse nationale/Europese identiteit, heeft vooralsnog weinig effect gehad op de manier waarop zij gepercipieerd worden. Ondanks hun talenten en inspanningen blijven zij spartelen in een draaikolk van sociale en artistieke kwetsbaarheid.

Het is ironisch dat er wordt vastgehouden aan gesimplificeerde versies van een gesloten 'immigrantencultuur', terwijl in een Europese context de hypothese van gesloten culturele identiteiten wordt verworpen. Een in zichzelf gesloten Europese identiteit wordt op dit ogenblik enkel opgeëist door een extreem-rechtse politiek. De cirkel sluit zich wanneer het object van de onreducerbare dubbelheid een monolithische islamitische cultuur impliceert – intolerant, radicaal en achterlijk – en wanneer de onvermijdelijke en beruchte botsing der beschavingen het enig mogelijke hermeneutische model wordt. Daarnaast is er het probleem van een zeer archaïsche, patriarchale en ondemocratische traditie van denken en doen in het postkoloniale Zuiden die nog steeds het leeuwendeel uitmaakt van de culturele referenties voor vele leden van de minderheidsgemeenschappen in Europa. Tegelijkertijd blijven de vele, ongreepbare vormen van eurocentrische benaderingen van de interculturele communicatie zich verder ontwikkelen. Het klimaat van racisme, nationalisme en religieus fundamentalisme zal geenszins bijdragen tot het loslaten van hardnekkige eurocentrische gedachtekransels.

Stemloze geschiedenis

De relatie van kunstenaars met hun gemeenschap is belangrijk, maar een laag gemeenschapsprofiel op het niveau van de individuele creativiteit is eveneens vitaal. Alle krachten in Europa benadrukken een noodzakelijke link tussen de gemeenschap en de kunstenaar. Helaas wordt hun claim gelegitimeerd door het feit dat de gemeenschap van de subalterne kunstenaar in de geschiedenis orthodoxe verdedigingsmechanismen heeft ontwikkeld en sociaal-culturele en conceptuele barrières heeft opgericht tegen de vrije creativiteit van de kunstenaar. Decennialang getouwtrek tussen nationale eisen van zowel het Zuiden als het Noorden hebben het artistiek potentieel bevroren en een wedergeboorte verhinderd. Het is belangrijk om te benadrukken dat de meerderheid van de subalterne kunstenaars de gemeenschap niet verwerpen. Kosmopolitische kunstenaars die niet herinnerd willen worden aan hun roots zijn in deze kringen zeldzaam. Los van de verschillende identiteitsposities bestaat er een algemeen sociologisch kader dat de kunstenaars dwingt om zichzelf in een bepaalde constructie van de immigratiegeschiedenis in te schrijven. Maar een aantal jonge kunstenaars en schrijvers in Nederland en België werpt vragen op bij dit identiteitsdenken dat hun werk wil kaderen binnen de statische grenzen van de culturele herkomst. Een van de struikelblokken

voor de creativiteit is een irriterend discours dat het potentieel van kunstenaars afweegt en beslist over hun limieten binnen de grenzen van een exclusieve immigrantensage. Dit discours is zo belangrijk geworden dat het niet genegeerd kan worden in de discussie over artistieke diversiteit.

Mijn argument is dat het discours over immigratie in landen als Frankrijk, België, Nederland en Duitsland, zoals het zich in de media, maar ook in de politiek, de sociale sector en zelfs aan de universiteit heeft ontwikkeld, gebaseerd is op een identiteitssage waarvan de rode draad gevormd wordt door de opeenvolging van generaties binnen iedere afzonderlijke nationale immigratie. Dit geldt met name voor de Marokkaanse en Turkse immigratie. De visie op de verwantschapslijn tussen generaties in termen van eerste, tweede, derde generatie is zo geconstrueerd dat complexe identiteiten die niet tot die lijn terug te voeren zijn, geneutraliseerd worden. De sage beweegt heen en weer tussen de ontheemdingsgeschiedenis van de eerste generatie en de moeilijkheden die Europa heeft met de rebelse reactie van de tweede generatie op die 'stemloze' geschiedenis. De periodisering van de immigranten in generaties ontwikkelt zich langs een lijn van progressieve subgeschiedenissen, waarin iedere nieuwe generatie een stap verder verwijderd lijkt van de idealen en de illusies van de eerste generatie, maar daarmee niet noodzakelijkerwijs dichterbij het doel van de integratie is gekomen. Niet tevreden met de stilte van de eerste generatie beschouwt de tweede generatie zichzelf als de hoeksteen in de hierboven beschreven lineaire constructie, want zij is de eerste generatie die over de middelen beschikt om de eigen pijnlijke geschiedenis onder woorden te brengen. Het is de combinatie van een heroïsche en een verloren generatie vanwaaruit aan een betere toekomst kan worden gewerkt.

Feminisering van de immigratie

De sage gebaseerd op de periodisering van verwantschap is een dramatische familiegeschiedenis. Christel van Boheemen definieert familiegeschiedenissen als 'fictions that project the relationship to origin as the journey of a return home'. (Van Boheemen, 1987, p. 5.) In een notendop komt het er op neer dat het met de gemeenschap als een grote familie niet zo goed gaat, omdat de stichters (de eerste generatie) van huis moesten weggaan en niet meer terug kunnen keren. Een van de functies van dit discours in Europa is de feminisering van de geschiedenis van de immigratie. Het is bekend dat het in de tribale of traditionele gemeenschappen de vrouw is die het huis van haar ouders, haar volk of haar stam verlaat om te gaan wonen bij haar man en zijn familie. Op dit punt kan de vraag gesteld worden: 'How can the conceptualization of origin, traditionally personified as masculine become feminine?' (Idem, p. 2.) Wanneer de geschiedenis in kwestie gerelateerd wordt aan een kwetsbare postkoloniale en arbeidersklasse achtergrond, kan die beter geïnterpreteerd worden in termen van verlies van macht in het Zuiden en van onmogelijkheid om macht te verwerven in het Noorden. Vanuit dit perspectief gaat alle aandacht naar het slachtofferschap van de eerste generatie, zowel in het Noorden als in het Zuiden. Aan zichzelf overgelaten in een vreemd

land, worden de ouders het fundament van een geslachtofferde familiegeschiedenis.

Vanuit een psychoanalytisch perspectief vertelt de familiegeschiedenis het verhaal van een moeizame vader-zoonverhouding. In dit geval wordt de vader in twee figuren opgesplitst: het ontvangende of adopterende land als de sterke vader, en de eerste generatie, die op een bepaalde manier voor Europa capituleerde, als de zwakke vader. Intussen wordt de tweede generatie op een complexere manier afgebeeld. Hun portretten variëren van delinquente jongeren tot hoogopgeleide volwassenen, gevangen in de contradicties tussen emancipatie en behoudende krachten.

Allochtone en autochtone culturele actoren versterken deze sage onbewust. Op die manier ontstaat een nieuwe 'doxa'. Maar dit verhaal versluiert de fragmentering en verbrokkeling die karakteristiek zijn voor de immigratie. Eén blik om ons heen maakt duidelijk hoe groot het aantal nieuwe anderen is: vluchtelingen, *sans-papiers*, professionals en kunstenaars in de diaspora, vrouwen op zoek naar vrijheid, personen die voorheen naar andere landen emigreerden, zij die voor een deel in eigen land en voor een deel in Europa wonen, anderen die over de hele wereld reizen maar in Europa zijn gevestigd et cetera. Soms kan een migrant een aantal van deze categorieën combineren.

Wereldkunst

Mijn kritiek op die essentialistische geschiedenis is dat zij de veelvoudige identiteit, zowel individueel als collectief, niet serieus neemt. Ik noem die geschiedenis ook een 'romance', omdat zij zich niet bewust is van haar melodramatische en egocentrische inhoud. Zij projecteert op de ouders de moeilijkheden van hun nakomelingen met de complexiteiten van ontheemde moderne postkoloniale realiteiten. Daarbij wordt voorondersteld dat de ouderlijke geschiedenis coherent is en dat zij voldoende de problemen van een traditioneel Zuiden representeert: alle ouders worden daarom over dezelfde kam geschoren. Wanneer de tweede generatie de geschiedenis van de ouders onder woorden probeert te brengen, doet zij dat meestal vanuit haar eigen geïsoleerde en bevooroordeelde premissen over het Zuiden. Die erfenis is pijnlijk vanwege haar vele gaten, waarvoor zowel het Noorden als het Zuiden verantwoordelijk is. Dit discours zou niet zoveel aandacht waard zijn indien het niet zo dominant was geworden. Wat ik wil voorstellen is een deconstructie van een logica waarin iedere generatie moderner en geïntegreerder is dan de voorgaande. Er moet een bewustzijn ontstaan van de dynamiek van complexe en mobiele moderniteiten van het begin van het kolonialisme tot in ons geglobaliseerde tijdperk, en de Noord/Zuid dichotomie moet gedeconstrueerd worden in gedecentreerde en subversieve Noordens en Zuidens aan beide zijden van de Middellandse Zee.

Vele artistieke en culturele actoren die hebben bijgedragen tot de constructie van deze familiegeschiedenis zijn erin geslaagd om deze te integreren in de bredere categorie van de 'wereldkunst'. De traditionele patronen van uitsluiting van de allochtone kunstenaars zijn hier vervangen door de creatie van de subjectiviteit van de Ander, niet langer als een immigrant, maar als een erkend tweede- of derdegeneratieschrijver, -den-

ker, of-kunstenaar, die dankzij serieus werk, openheid en talent de culturele conflicten op individueel niveau heeft opgelost. Hoewel de strategie van de 'wereldkunst' niet zomaar verworpen of van iedere inhoud ontdaan kan worden, wil dat niet zeggen dat die niet kritisch gezift moet worden. Kunstenaars van de tweede generatie die zich naar het idee van de 'wereldkunst' plooiën, aanvaarden een nieuwe universaliteit die hun van een behoorlijk uitgeruste status voorziet. Op die scheidingslijn ligt voor hen in elk geval een mogelijkheid om hun werk meer zichtbaarheid te geven.

In dit tijdperk van globalisering verzetten de in multiculturaliteit geïnteresseerde instellingen zich tegen het eurocentrisme met een artistieke politiek die zich ver probeert te houden van de dominante stromingen en die de etnische kunst via een hoffelijke omkering in wereldkunst verandert, alsofer van hegemonie helemaal geen sprake is. Maar door de hiërarchie in de dichotomie hedendaagse kunst/etnische kunst uit te vlakken, houden zij de hegemone posities verder in stand. Een voorbeeld hiervan is de politiek van de positieve discriminatie in de kunsten. Deze politiek heeft voor- en nadelen. Er zijn momenteel enkele belangrijke uitgeverij in Nederland die het creatieve schrijven van allochtone auteurs aanmoedigen. De grote verdienste van deze politiek is dat schrijvers uit het Zuiden zichtbaar worden op een westerse markt. Maar het gevaar van deze politiek is dat die een dubbele standaard zet voor de literaire kwaliteit. Manuscripten worden geselecteerd om niet-literaire redenen, zoals hun vermogen om westerse lezers te informeren over niet-Europese culturen. Deze uitgeverijen zijn bezig met het promoten van een creatief potentieel daar waar de heersende doxa dit het minst voor mogelijk hield. Maar zij werken geïsoleerd, onder de impuls om een oplossing te vinden voor het probleem op hun niveau. Het symbolisch kapitaal van de subalterne kunstenaars versterken vraagt echter om de inzet van de grote middelen van vele sectoren samen.

Het principe van de positieve discriminatie heeft mijns inziens een veel groter effect wanneer het wordt toegepast op de populaire visuele representatie van bijvoorbeeld televisie. Televisie heeft een enorme impact op raciale en etnische zichtbaarheid. De Maghrebijnse minderheid is een goed voorbeeld: met uitzondering van enkele acteurs en dansers is deze minderheid meestal onzichtbaar, behalve wanneer onderwerpen als traditie, jeugdcriminaliteit, de sluier of terrorisme ter sprake komen, en dan nog vanuit een angstig seculier westers perspectief. De islamofobie is ongetwijfeld de kers op de taart van al de ellende. De jongeren, in de rol van de slechteriken in documentaires, zien hoe hun kwaaddoenerij tot terrorisme wordt verheven. Wanneer kunstenaars van Maghrebijnse herkomst Arabieren zijn, dan zijn zij zeker moslims, de aanhangers van een religie die sinds 11 september de scène van geweld en terreur op de beeldschermen monopoliseert. De media, televisie in het bijzonder, doen niets om de steeds hogere obstakels die opgeworpen worden voor de creativiteit van kunstenaars met een moslimachtergrond te compenseren. Zij worden verplicht om voortdurend heen en weer te bewegen tussen onzichtbaarheid en onwettelijkheid.

Multicreatieve kunst

Zoals hierboven vermeld is er een tweede, actieve fase waarin van alle betrokken actoren of sectoren verwacht wordt om interactieve netwerken van verantwoordelijkheid uit te bouwen en de culturele en artistieke uitwisseling met de subalterne kunstenaar te verbeteren.

Artistieke diversiteit in verband brengen met *multicreatieve* in plaats van met *multiculturele* kunst kan de subalterne kunstenaars schadeloos stellen voor de discriminerende situaties waarin zij zich bevinden. Er moet gezocht worden naar een alternatief voor de conventionele duiding van de relatie tussen politiek en creativiteit in de metropool. Er is een grote behoefte om die relatie op basis van een grotere verwantschap met creatieve diversiteit te herformuleren. Een belangrijke gezamenlijke taak van kunstenaars en politici is het vervangen van op integratie gebaseerde politieke en artistieke structuren (met hun opdeling in autochtoon en allochtoon) door structuren die gebaseerd zijn op meervoudige creatieve netwerken. Om te voorkomen dat artistieke criteria verzwakt worden door oneigenlijke, aan de multiculturele sector opgedrongen premissen, moeten politici zich identificeren met multicreatieve processen. Zij kunnen dat doen door instellingen te steunen die in die richting werken. Wat het eurocentrisme betreft kan niemand negeren dat het postkoloniale denken waarin intellectuelen uit de hele wereld participeren grote vooruitgang boekt. Het is vandaag de dag niet langer mogelijk om de westerse kijk op de ander als zwart-wit af te doen, want in een aanzienlijk deel van de hedendaagse artistieke productie in België en Nederland klopt het subversieve hart van verschil.

De kunstenaar en de terreur

Natuurlijk kunnen kunstenaars het vergroten van de kloof tussen het Westen en zijn Ander door de complexiteit van symbolisch en economisch geweld niet tegengaan. Zij kunnen evenmin de sociale explosies die veroorzaakt worden door delinquentie en terroristische wraakacties indammen. Ideaal gezien kan de subalterne kunstenaar een verhoogde kritische houding ontwikkelen tegenover de valkuilen van de conflictueuze dubbele erfenis door culturele vervreemding en geweld om te buigen naar creativiteit. Tegelijkertijd moeten zowel de individuen als de instellingen hun limieten erkennen. Instellingen noch intellectuelen en kunstenaars die het Westen deconstrueren, zijn in staat om de terroristische boemerang richting de historische hegemonie te voorkomen. Vanwege het ontbreken van een globale politiek-culturele en artistieke visie kunnen zij geen invloed uitoefenen op de golf van mondiaal geweld, ongeacht de diepgang van hun analyses of het succes van hun interventies over dat onderwerp.

De kunstenaar van moslimafkomst is nog machtelozer tegenover het geweld en staat onder nog grotere druk dan de witte kunstenaar. Het zijn immers vaak artistieke interventies in de islamitische cultuur van herkomst die het doelwit zijn van repressie. In Nederland werd de opera *Aïsha* (door het Onafhankelijk Toneel) gedwongen van het

podium afgevoerd, omdat de lievelingsvrouw van de profeet het onderwerp was en bepaalde groeperingen daar aanstoot aan namen. Het lijkt erop dat fysieke onzekerheid en autocensuur als nieuwe oorzaken van blokkering aan de klassieke stigmata van de immigratie toegevoegd kunnen worden. Hierdoor dreigt de subalterne kunstenaar nog meer geïsoleerd te raken. Het zou te simplistisch zijn om te denken dat terrorisme alleen maar het product is van economische en politieke onrechtvaardigheid. Het is ook het resultaat van positieve energieën die gefrustreerd worden door symbolische hege-monieën en historische vernederingen. Het vrijmaken van die positieve energieën in een tijdperk van globalisering vraagt om de ontwikkeling van artistieke en politieke multiculturele processen.

Hoewel multicultureelisme in de metropool een gegeven is, blijft de status van de multiculturele diversiteit zorgelijk vanwege het hele gamma van moeilijkheden dat de interculturele communicatie omringt. De sleutel tot de deconstructie van die dichotomie ligt in de horizontale processen van interactie en creativiteit tussen de verschillende Zuidere gemeenschappen. Door die horizontale communicatie kunnen de gemeenschappen hun onderlinge vervreemding overstijgen. De kunstwereld kan een fundamentele rol spelen in die toenadering. Bepaalde instellingen (waaronder het hierboven genoemde Onafhankelijk Toneel) hebben vele, soms aanhoudende, pogingen tot horizontale uitwisseling ondernomen en zijn artistieke experimenten met etnisch hybride kunst aangegaan. Tot nog toe lijkt het er echter op dat deze mix uitgevoerd wordt onder witte/autochtone supervisie en slechts zeer beperkt interculturele communicatie mogelijk maakt. Een egalitaire en meervoudige interculturele uitwisseling vindt pas plaats wanneer coëxisterende culturen hun verticale relatie met het Westen decentreren en interetnische samenwerking aangaan. Om een brug te slaan naar deze niet-hiërarchische meervoudige uitwisseling, moeten de machtsstructuren worden vernieuwd. Zij moeten open staan voor nieuwe visies die uitgedragen worden door hybride beleidsorganen.

Federale multicultureeliteit

De belangrijkste vraag is hoe het principe van de hybriditeit verzoend kan worden met de interne politieke organisatie van de natie staat die aanvankelijk niet voorzien was op de aanwezigheid van grote groepen minderheden. Vanwege zijn federale systeem is België een nog complexer geval dan de andere Europese landen. In België geniet de artistieke diversiteit geen bescherming van een coherente nationale paraplu. Een intercultureel kader, een interculturele visie of een interculturele activiteit wordt pas mogelijk indien die inpasbaar is in een van de politieke onderverdelingen van dit land. De implicaties van het federale systeem voor de artistieke hybriditeit zijn immens, hoewel zij tegelijkertijd taboe zijn. Tot op de dag van vandaag komt het bij geen van de twee dominante nationale gemeenschappen op dat de multiculturele kunstenaars in België hun zegje zouden moeten kunnen doen over de culturele politiek en de culturele concepten die het resultaat zijn van de taalgrens. Maar als subalterne kunstenaars een co-

herente, meervoudige nationale identificatie met het Vlaamse, Franstalige en Duitstalige deel van België moeten ontwikkelen, dan moeten zij het recht hebben om ook hun eigen verschil in kaart te brengen. Anders ontstaat er een situatie waarbij de subalternen paradoxaal opgeleid worden om zich te identificeren met de historische wonde die de gemeenschappen scheidt, zonder de kans te hebben gekregen om hun eigen geschiedenis aan die identificatie toe te voegen. Men zou kunnen zeggen dat vele problemen in de metropool het gevolg zijn van politieke kortzichtigheid. Zo houden bepaalde vormen van subsidiëring geen steek vanuit cultureel perspectief. Waarom zouden grootschalige multiculturele initiatieven – vooral in de hoofdstad – niet profiteren van de financiële steun van de twee nationale gemeenschappen? Goede voorbeelden van transgressies van een specifieke taalpolitieke rigiditeit zijn in Brussel de initiatieven van de KVS/Bottelarij en het theatergezelschap Dito Dito. De voorstelling *Gembloux* (KVS/Bottelarij) vertelde het verhaal van Marokkaanse soldaten in de slag bij Gembloux tijdens de Tweede Wereldoorlog in drie verschillende talen: Nederlands, Frans en Amazigh (Berbers). Terwijl hegemonische theaterproducties zich alleen maar onder gelijken zouden verwaardigen om de etnische dimensie van de eigen witte gemeenschap onder ogen te zien, kon de KVS/Bottelarij het idee aanvaarden van de Vlaamse nationale gemeenschap als een etnische groep op gelijke voet met de Marokkaanse Amazigh-gemeenschap. De aanwezigheid van het Amazigh in *Gembloux* is een poging tot een niet-hiërarchische politiek.

Magnetische velden

Extreem-rechts in Europa leeft van de angst van autochtonen voor de multiculturele samenleving. Ik beweer dat horizontale interculturele en multiculturele uitwisselingen in staat zijn om een racistische en xenofobe rechtse politiek en haar residu's in de liberale samenleving te neutraliseren. Multiculturele projecten veronderstellen netwerken van verantwoordelijkheid en solidariteit die artiesten, instellingen en publiek in magnetische velden samenbrengen. De ethiek van de netwerken is het streven te voorkomen dat kunstenaars 'gesandwich' worden tussen aan de ene kant de vragen en eisen van de gemeenschap die zij horen te representeren, en aan de andere kant de instellingen die er niet in slagen hen te representeren. Ook het publiek kan door zulke netwerken getransformeerd worden tot een publiek dat zich bewust is van het verschil dat het kan maken als een trans-publiek dat autochtone en minderheidscategorieën doorsnijdt.

Een belangrijk fundament van multiculturele creativiteit is een solide alliantie tussen theoretische en artistieke conceptontwikkelaars, die instaat voor diepgaande analyses en accurate interne strategieën van verzet tegen de impact van hegemonische multiculturele manoeuvres (vaak onder het label van wereldkunst). Er is behoefte aan gecoördineerde pedagogische programma's, waarin de originele minderheidsculturen en hun kunsten op een fatsoenlijke manier door specialisten geanalyseerd en gepresenteerd worden in scholen, universiteiten en in andere academische, artistieke en culturele contexten.

De initiatieven die door sommige instellingen genomen werden om het ‘witte’ voordeel ongedaan te maken, leveren belangrijke ervaringen op. Zij kunnen op langere termijn bijdragen aan een krachtige dynamiek, die het separatistische fundament waarop de multiculturele samenleving is gebouwd opnieuw definieert. Om de interne en externe barrières van het multiculturalisme te overwinnen is een engagement noodzakelijk om complexe veranderingen in wereldbeeld te realiseren, voorbij de grenzen van Europa en zelfs van het Westen. Op het niveau van operationele instrumenten is er behoefte aan netwerken voor veelvoudige en gediversifieerde artistieke en culturele uitwisseling. De hergeboorte van de multiculturele samenleving vereist horizontale interraciale en interculturele netwerken van kunstenaars in de mainstream en in de periferie. Aan de andere kant is ook het Zuiden geïmpliceerd in de problematiek van de multiculturaliteit vanwege de minderheden die in het Noorden verblijven. Daarom moeten er ook gelijkaardige horizontale netwerken opgezet worden tussen landen in het Zuiden met de bedoeling een betere uitwisseling mogelijk te maken tussen kunstenaars uit het Zuiden en degenen in Europa die nog steeds als Zuiders worden beschouwd. In de huidige gecompliceerde globale situatie zijn wereldwijde multiculturele gemeenschappen voorlopig nog een utopie. Het is echter een humanistische utopie waarmee wij onszelf makkelijker kunnen identificeren dan met de virtuele realiteit die al een noodzakelijk onderdeel van ons leven is geworden.

(Vertaald uit het Engels door Erwin Jans en ingekort door Erwin Jans en Kees Vuyk. De volledige versie van dit essay verscheen in *freespace Nieuw Zuid*. Driemaandelijkse discursieve machine voor cultuurkritiek en amusement, 16, 2004.)

Nezha Haffou doceerde Engelse taal en literatuur aan de universiteit Mohammed V te Rabat (Marokko). Sinds 1998 woont zij in Brussel. Zij is werkzaam als lerares Arabische taal en publiceert over feminisme en de multiculturele samenleving. Voor het essay ‘Geen multiculturaliteit, maar multicultureel’ ontving zij de prijs van de Phoenix Foundation.
e-mail: nezharoi@hotmail.com

LITERATUUR

Boheemen, C. van, *The Novel as Family Romance: Language, Gender, and Authority From Fielding to Joyce*. Ithaca en London, 1987.

'Dat mag je dan weer niet zeggen over eskimo's'

Het interculturele cabaret van Najib Amhali

Robbert van Heuven

Kunst is alleen al onmisbaar omdat zij kan verwoorden wat wij elkaar niet vis-à-vis durven zeggen. (Kees van Kooten in Verplaatsingen.)

'Eigenlijk had Amhali bezworen in zijn nieuwe programma het woord Marokkaan niet meer te noemen (...). Maar aangezien hij nog regelmatig wordt geconfronteerd met het feit dat hij Marokkaan *is*, zou de cabaretier zichzelf verloochenen als hij op het podium niet zou spreken over de dingen die hem op dat gebied hebben geraakt.' Dat schreef Ruud Meijer op 13 maart 2002 in het *Algemeen Dagblad* naar aanleiding van de voorstelling *Freefight* van cabaretier Najib Amhali. Met dit citaat stipt Meijer een probleem aan waar gekleurde podiumkunstenaars in het Westen mee worden geconfronteerd: hun kleur heeft altijd betekenis.

Dat geldt niet alleen voor toneel, maar even zo goed voor een podiumkunst als cabaret. De achtergrond van een allochtone cabaretier is hoe dan ook betekenisvol. Zelfs als hij in een cabaretprogramma geen grap zou maken over zijn achtergrond, dan maakte hij daarmee, bewust of onbewust, alsnog een statement. Iedere allochtone cabaretier, schreef antropologe Giseline Kuipers in het amusementsvakblad *Sketch*, is dan ook gedwongen zichzelf te positioneren ten opzichte van zijn achtergrond en manieren te kiezen om die achtergrond mee te nemen in de voorstelling. (Kuipers, 1999, p. 43.) Toch zijn er cabaretiers, zoals de van oorsprong Surinaamse Eric van Sauers, die van een etikettering als allochtoon niets moeten hebben. In een interview met *Vrij Nederland* zei Van Sauers daarover: 'Maar wat heb ik nou met Suriname te maken? Vrij weinig. (...) Sta je in een theater, kom je er later achter dat ze je in een blokje hebben geprogrammeerd met Najib Amhali en Nilgün Yerli. Een soort allochtonenpakket: drie negers voor dertig euro. Als ik dat van tevoren had geweten was de bom flink gebarsten.' (Verbraak, 2003, p. 26.) Toch zijn juist Nilgün Yerli (van Turkse afkomst) en Amhali voorbeelden van cabaretiers die hun Anders zijn wél tot onderwerp van hun programma's maken. De kracht van cabaretiers die hun niet-Nederlandse achtergrond als onderwerp van hun voorstellingen nemen, is dat zij het wij-zij-denken en het multiculturele denken op een speelse manier aan de kaak kunnen stellen.

In dit essay wil ik aan de hand van voorbeelden uit het programma *Freefight* van Najib Amhali (Nador, Marokko, 1971) laten zien hoe cabaret, om verschillende redenen, als

intercultureel podium kan werken. Daarvoor is het van belang de term interculturalisme af te zetten tegen het meer gangbare multiculturalisme.

Multiculturaliteit en interculturaliteit

In Nederland heeft de laatste jaren het idee postgevat dat de huidige integratieproblematiek kan worden opgelost als de Anderen net zo worden als wij Nederlanders. Richard Schechner, theaterwetenschapper en theatermaker, maakte tijdens een lezing in Nederland in 1998 een onderscheid tussen multiculturalisme en interculturalisme, waarmee dit heersende denken beter geduid kan worden.

Schechner signaleerde 'een enorm verschil tussen het voortduren van de Amerikaanse militaire dominantie en een steeds interessanter wordende, gevaarlijke maar in mijn ogen "juiste" verscheidenheid. (...) Daarbij staat één ding vast: globalisering, multiculturalisme en interculturalisme nemen alledrie tegelijk in invloed toe. Dat is een zeer belangrijk feit.' (Schechner, 2002, p. 29.) Globalisering, zegt Schechner, is de wereldwijde dominantie van de Westerse cultuur. De wereld wordt, onder Amerikaanse leiding, met zachte hand gedwongen niet alleen de artistieke, technologische en zelfs 'culinaire' verworvenheden uit het Westen tot zich te nemen, maar zich ook – en dit gaat met meer dreiging gepaard – Westerse waarden en ideologieën als democratie en markteconomie eigen te maken. Hoewel dit specifieke culturele ideologieën zijn, voortgekomen uit een bepaalde historische ontwikkeling, worden zij, desnoods met geweld, opgedrongen als universeel.

Volgens Schechner komt deze globalisering voort uit een multiculturalistisch wereldbeeld. Binnen dit beeld bestaat de wereld uit een mozaïek van verschillende culturen die naast elkaar leven en waarin alle culturen gelijk, maar wel verschillend zijn. De verschillende culturen zijn zich van elkaar bewust en respecteren elkaars anders zijn. Toch, en dat benadrukt Schechner naar mijn mening niet voldoende, is er een 'wereldmacht' die de plaats van elk stukje in het mozaïek bepaalt. Volgens Schechner is deze macht de globalisering, maar volgens mij ligt de wereldmacht bij degene die de globalisering voortstuwt, namelijk de Westerse wereld en in het bijzonder de Verenigde Staten. Binnen deze opvatting van multiculturalisme is elke cultuur gelijk, maar dit is eerder een 'Animal Farm-gelijkheid': all cultures are equal, but some cultures are more equal than others. Het vermoeden rijst dus, en ook Kees Epskamp signaleert dat in zijn inleiding op Schechner in de publicatie *Interculturele puzzels*, dat het kenmerkend is voor dit begrip multiculturalisme '...dat het een zekere gelijkwaardigheid suggereert en de werkelijke sociale verhoudingen of liever machtsverhoudingen toedekt'. (Epskamp, 2002, p. 11.)

Naast deze begrippen multiculturalisme en globalisme introduceert Schechner de term interculturalisme. Hij omschrijft dat als een 'ongehoorzaam' multiculturalisme: niet alle culturen houden zich aan de voor hen bepaalde plaats in het mozaïek. En dan wordt het streven naar één wereldorde weerstreeft. In tegenstelling tot het model van multiculturalisme, dat vasthoudt aan een statische wereldorde, is het interculturalisme

actief. Dit begrip gaat uit van fricties en botsingen tussen culturen: niet elke cultuur kan en wil andere culturen gedogen. Het interculturalistisch model is dus alles behalve vreedzaam en biedt daarmee een realistischer wereldbeeld dan het multiculturalisme.

In deze termen is de wereld interculturalistisch, waar in het Westen door velen met een multiculturele blik naar wordt gekeken. Bij die blik hoort een discours dat regelrecht uit het kolonialisme afkomstig lijkt. Door de kloof tussen blik en werkelijkheid ontstaat een impasse in het Westerse denken over de Ander: de wereld bestaat niet uit het Westen en landen die graag Westers willen worden of, voor hun eigen bestwil, Westers zouden moeten zijn. Het complexe is dat de neokolonialistische dwang interculturele spanningen oproept die vervolgens multiculturalistisch worden geïnterpreteerd en 'opgelost'.

De weerslag van multiculturalistisch denken zoals hierboven beschreven is ook terug te vinden in het Nederlandse integratiedebat en in het Nederlandse denken over de Ander. Ook op nationaal niveau is bij meniggen het multiculturele idee ontstaan dat culturele problemen opgelost kunnen worden als Anderen de Nederlandse normen en waarden overnemen en daarmee in de samenleving assimileren. Vanuit een interculturele blik zou geconcludeerd kunnen worden dat integratie nooit helemaal mogelijk is, maar wel bevorderd kan worden als zowel 'de autochtonen' als 'de allochtonen' zich daarvoor inzetten. Het multiculturele model waarin de onderlinge verhoudingen tussen culturen statisch zijn, moet worden verwisseld met een intercultureel model.

Dit inzicht is ook voor de (interculturele) podiumkunsten van belang. Zij zouden aan de vergroting van dat inzicht kunnen (of moeten?) bijdragen. Overigens zijn er theatermakers die een dergelijk interculturalisme in hun voorstellingen uitdragen. Bij het Onafhankelijk Toneel maakt onder andere theatermaker Gerrit Timmers dergelijke voorstellingen al jaren. Zo maakte hij de voorstelling *Othello* (2000) met een blanke Othello in een Arabische wereld. In de voorstelling *Waanzee* (seizoen 2003-2004) werden Hollandse christelijke fundamentalisten met kiel en klompen gespeeld door Arabisch sprekende acteurs, waarmee de discussie over moslimfundamentalisme (en religieus fundamentalisme in het algemeen) op scherp werd gezet.

Ook in interculturele cabaretvoorstellingen zoals die van Amhali wordt het heersende wij-zij-denken op de proef gesteld, zij het op een andere, subtielere manier. Juist door de manier waarop in het cabaret met de rol van de cabaretier om wordt gegaan ontstaat er een unieke mogelijkheid om met het zwart-wit-denken over culturele identiteit om te gaan.

Intercultureel cabaret

Jasper Klein Klouwenberg behandelde in zijn doctoraalscriptie uit 1999 het rollenspel in het cabaret. (Klein Klouwenberg, 1999, p. 52-53.) Een belangrijk verschil tussen toneel en cabaret is dat er bij toneel over het algemeen sprake is van door acteurs gespeelde fictieve personages, met door een schrijver bedachte opvattingen. Bij cabaret is de

cabaretier (als hij geen typetje speelt) zichzelf, of doet hij in ieder geval of hij zichzelf is. In het cabaret wordt door de toeschouwer sneller aangenomen dat de cabaretier zichzelf is en dat daarom wat hij vertelt waar is. Deze echtheidssuggestie heeft dus gevolgen voor de uitspraken die de cabaretier doet. Zijn uitspraken zullen door de toeschouwer eerder als 'gemeend' worden gezien, dan die van een acteur. Als Jago zegt: 'Ik haat negers', komt dat anders over dan als bijvoorbeeld Hans Teeuwen dat zou zeggen. Dit fenomeen is van belang. Deze echtheidssuggestie heeft gevolgen voor de manier waarop de toeschouwer de uitspraken van bijvoorbeeld Najib Amhali interpreteert.

Dit geldt niet alleen voor de uitspraken die Amhali doet, maar ook voor de grappen die hij maakt en dan met name de grappen over allochtonen. Giseline Kuipers gaat in haar artikel in op de vraag hoe etnische grappen, grappen over buitenlanders, werken en met name als die gemaakt worden door allochtone cabaretiers. In Nederland, schrijft Kuipers, is men gevoelig voor het maken van grappen over minderheden. Zij noemt dat het etnisch taboe. Grappen over allochtonen worden zelden door autochtonen in het openbaar gemaakt, omdat zij het risico willen vermijden voor racist te worden uitgemaakt. Iedereen weet dat binnenskamers dergelijke grappen wel degelijk gemaakt worden. (Kuipers, 1999, p. 43.) Allochtone cabaretiers als Najib Amhali kunnen dergelijke grappen echter wel maken en zo op een humoristische manier spelen met de vooroordelen over de eigen etnische groep en met de manier waarop autochtonen deze groep zien. Door gebruik te maken van zelfspot kunnen vooroordelen bloot komen te liggen en kan de cabaretier generalisaties laten zien. Hierdoor wordt ruimte geschapen om al grappen makend het etnisch verschil te benoemen. Zo begon Amhali zijn eerste programma met 'Als Marokkaan kom ik graag bij de mensen thuis...' en de cabaretier Eric van Sauers, om met een ironische opmerking in één keer van zijn allochtonenimago af te zijn, met: 'Julie denken nu vast, hé een neger op een podium, dat wordt tappen geblazen.'

De allochtone cabaretier kan wel grappen maken over zijn culturele achtergrond, maar in tegenstelling tot de autochtone cabaretier heeft die achtergrond ook een groot nadeel: hij kan op het podium niet onder het feit uit dat hij, duidelijk zichtbaar, een andere achtergrond heeft en wordt zo gedwongen zich ten opzichte van die achtergrond te positioneren. Anita Boone deed onderzoek naar hoe verschillende allochtone cabaretiers met hun achtergrond omgaan. Zij stelt dat, als het gaat om (niet-Westerse) buitenlanders, een oriëntalistisch discours nog steeds dominant is. Binnen dit discours, en dat sluit aan bij Schechners ideeën over multiculturalisme en globalisme, wordt de Ander (niet-Westerling) door Westerse mensen op een overromantische en paternalistische manier bekeken. Daarbij spelen vooroordelen en stereotypen een rol, zoals de Ander als bedreiging of als onverstandig. Boone wijst, in navolging van Foucault, op het feit dat door in deze stereotypen over de Ander te denken deze Ander geobjectiveerd en machteloos gemaakt wordt. Hij wordt gemarginaliseerd en stemloos gemaakt. Daardoor is hem ook alle macht ontnomen om tegen het discours in opstand te komen. De Ander zal moeten opklimmen tot subject, als iemand die een stem heeft in het discours, om het discours te kunnen veranderen. Op het podium klimmen als cabaretier is dan een vorm van subjectivering. (Boone, 2003.)

Waar Kuipers en Boone echter niet of nauwelijks op ingaan, is dat de allochtone cabaretier vaak niet alleen een andere achtergrond heeft, maar ook een (gedeeltelijk) Nederlandse. Er is vaak sprake van een 'dubbele' identiteit. Maaïke Bleeker haalt in haar artikel 'Verhalen voor een nieuwe wereld' de Indiaas-Amerikaanse filosoof Arjun Appadurai aan waar hij suggereert dat identiteit voor een groot deel ligt in de vraag wie wij willen zijn, en hoe wij in dat perspectief ons leven vorm geven. Identiteit ligt niet alleen besloten in onze oorsprong en in de omgeving waardoor wij gevormd zijn, maar ook in de manieren waarop wij nieuwe relaties aangaan, om 'te transformeren wie wij zijn'. (Bleeker, 2003.) Deze benadering van identiteit is zeker van toepassing op de manier waarop Amhali (en met hem waarschijnlijk veel allochtone dertigers, de tweede generatie) zijn identiteit benadert. Hij is misschien van oorsprong Marokkaans en hij woont misschien in Nederland en door beide culturen is hij misschien gevormd, maar hij wil bij allebei en geen van beide horen. Deze dubbele identiteit is van belang bij het zoeken naar het interculturele in het cabaret.

Zoals gezegd heeft de Ander op de planken een subjectpositie. Vandaaruit en vanuit het feit dat hij als Nederlander en als allochtoon naar de dingen kijkt, kan de cabaretier spelen met de vooroordelen die tussen de verschillende culturen heersen. Verschillende culturele denkkaders, vanwaaruit deze vooroordelen voortkomen, kunnen op het podium door de allochtone cabaretier met elkaar in botsing worden gebracht op een manier die in het publieke debat niet mogelijk is. Juist het feit dat er verschillende culturen (op een humoristische manier) botsen, maakt een cabaretvoorstelling als die van Amhali tot een intercultureel product. Het Westerse denkkader en het culturele denkkader van de allochtoon worden op het podium ter discussie gesteld.

Die discussie wordt in Najib Amhali's voorstelling *Freefight* op verschillende manieren gevoerd. Om te beginnen worden in *Freefight* Nederlandse vooroordelen en generalisaties over Marokkanen en de islam ter discussie gesteld. Amhali vraagt een muntje te leen aan iemand uit het publiek en laat daar meteen op volgen: 'Je krijgt hem echt terug, ik zweer het', waarmee hij een onuitgesproken vooroordeel over Marokkanen blootlegt. Ook in een verhaal waarin hij vertelt dat hij voor het eerst bij zijn Nederlandse schoonouders gaat eten komen Nederlandse vooroordelen en generalisaties voor. Wanneer de schoonvader de deur open doet is het eerste wat hij zegt: 'Hé, het is een Turk!' Vervolgens durft Amhali als Marokkaan niet te lang naar de videorecorder te kijken om geen verkeerde suggesties te wekken. 'Wat een mooi huis', durft hij ook niet te zeggen. En als zijn vriendin bij zijn ouders op bezoek komt betaalt hij zijn familie om hen met bestek te laten eten.

Amhali laat tevens zien dat vooroordelen bij iedereen, Marokkaans, Chinees of Nederlands, voorkomen. Hij beschrijft een situatie waarin een man in de metro wordt lastig gevallen door drie eskimo-hangjongeren. Na veel twijfelen staat Amhali op en zegt daar wat van, waarna de eskimo's bij het volgende station uit de metro verdwijnen. Waar het in deze scène om gaat is in eerste instantie de beschrijving die Amhali geeft van eskimo's, waarbij er allerlei vooroordelen naar boven komen, die haarscherp de mechanismen achter die vooroordelen laten zien. Eskimo's komen hier alleen naartoe

omdat de ijskap smelt, zij hebben allemaal een grote slee en een sneeuwscooter voor de deur en hangen in groepen om het vriesvakje van de Albert Heijn.

Daarnaast geeft Amhali ook blijk van zijn eigen (neo)kolonialistische denkkaders. Als hij in een scène uitlegt dat voor een betere integratie iedereen voor een dagje eens een asielzoeker mee naar het werk zou moeten nemen, dan speelt hij de (onzichtbare) asielzoeker uit met opmerkingen als: ‘Geefje handje maar, geef maar’ en ‘Niet aan dat snoertje trekken, blijf af’, waarmee gesuggereerd wordt dat de betreffende asielzoeker het begrip heeft van een kleuter.

Belangrijk is dat er door Amhali heel bewust de nadruk wordt gelegd op zijn dubbele identiteit. Zo zegt hij: ‘Ik weet nog dat Pim Fortuyn werd vermoord. Ik dacht: als het maar geen buitenlander is. Da’s gek, heel gek, maar dat dacht ik. Ik woon hier al tweedertig jaar. Ik voel me één van ons. Maar mensen denken in hokjes, hè?’ Maar ook op een minder ernstige manier wordt er op zijn dubbele identiteit gewezen. Hij probeert prinses Máxima als mede-nieuwe-Nederlander carnavalskrakers aan te leren. (‘Weetje wat ik wel zou willen zijn, een bloemetjesgordijn, een bloemetjesgordijn.’) Het meest duidelijk komt zijn interculturele identiteit naar voren als hij vertelt dat hij met zijn ex-vriendin alle feestdagen vierde, of die nou joods, islamitisch of christelijk waren: ‘We zeiden op het werk wel eens: wij geloven alles.’

Tenslotte speelt Amhali in *Freefight* met typisch Nederlandse zaken die opvallend zijn in de ogen van de buitenlander, zoals bijvoorbeeld carnaval. Maar ook vertelt hij dat hij bij zijn Nederlandse schoonouders voor het eerst hamlapjes (‘Da’s van een koe, dat mag jij ook, jongen’) en aardappels met jus krijgt. Hij vindt het niet te eten, maar als blijkt dat je van aardappels met jus door te prakken een heel Deltaplan kan bouwen, dan gaat een wereld voor hem open. Bovendien: ‘Smerig, dat eten. Daarom prakken Nederlanders natuurlijk alles.’

Erwin Jans en Geert Opsomer schrijven in hun artikel ‘Intercultureel theater als ontmoeting’ in *Etcetera*: ‘De interculturele ontmoeting moet noodzakelijkerwijs leiden tot een (gedeeltelijk) zelfverlies van de eigen cultuur en betekent niet langer een versterking van de Westerse identiteit via een dynamiek van toe-eigening.’ (Jans en Opsomer, 2002, p. 101.) In de voorstelling van Najib Amhali zou dit zelfverlies bij de toeschouwer kunnen ontstaan, doordat het begrip identiteit geen zwart-wit-gegeven blijkt te zijn. In *Freefight* worden immers culturen op verschillende manieren met elkaar in botsing gebracht. Maar het is uiteindelijk de identiteit van de cabaretier waar al deze botsingen om draaien. Beter gezegd, door zijn dubbele identiteit heeft Amhali die botsingen geïnternaliseerd. Hij jongleert in zijn programma met identiteiten: soms heeft hij het over zichzelf als Marokkaan, dan weer als Nederlander, dan weer als Marokkaanse Nederlander. Soms profileert hij zich als allochtoon die op moet boksen tegen vooroordelen, en soms als autochtoon die de allochtoon vertelt hoe zij (Máxima) moet integreren. Zo komt bij de toeschouwer het begrip van zelf en Ander op losse schroeven te staan. De neokolonialistische, multiculturalistische blik van wij en zij, blijkt niet toepasbaar. Amhali is immers wij en zij tegelijkertijd. Zo ontstaat, zoals Jans en Opsomer suggere-

ren, inderdaad een gedeeltelijk zelfverlies van de eigen cultuur. Deze wordt de toeschouwer immers uit handen genomen en vanuit een vreemde hoek belicht, waardoor vooroordelen en eigenaardigheden binnen de eigen cultuur in de schijnwerpers komen te staan. Omdat Amhali zowel eigen als anders is, is er geen sprake meer van een duidelijke Westerse identiteit die via de voorstelling versterkt of bevestigd zou kunnen worden. De Westerse neokolonialistische denkkaders worden immers onder vuur genomen: 'de Marokkaan' en 'de islam' blijken niet te bestaan.

Dit alles wordt nog versterkt door het feit dat bij cabaret door de toeschouwer anders met identiteit wordt omgegaan dan bij toneel. Het publiek beschouwt de Najib Amhali op het podium als 'echt' en daarmee ook de stellingen die hij inneemt ten opzichte van zijn eigen identiteit en ten opzichte van de toeschouwer. Ook al zal niemand geloven dat Amhali vooroordelen koestert jegens eskimo's; zijn houding tegenover de islam, tegenover vooroordelen of zijn dubbele identiteit zullen als Amhali's eigen worden gezien. De culturele discussie op het podium wordt door de toeschouwer niet als iets fictiefs gezien, maar als voorkomend in de buitenwereld, als waar.

Interculturaliteit werd eerder in dit essay gedefinieerd als een ongehoorzaam multiculturalisme, waarbij culturen niet langer op een vaste plek in het wereldmozaïek blijven zitten. Najib Amhali wenst niet als Marokkaanse Nederlander of als Nederlandse Marokkaan te worden gezien. Hij heeft beide culturen in zich verenigd en ook de botsingen tussen die culturen zijn deel van zijn identiteit. Daarin is hij dus intercultureel en is zijn programma *Freefight* een intercultureel product. Hij laat daarin immers zichzelf (of in ieder geval zijn gespeelde zelf) in al zijn aspecten zien en gebruikt dat om verschillende culturen te laten botsen. Hij switcht continu van rol en laat daarmee aan het publiek zien dat 'wij' en 'zij' niet bestaan. Amhali speelt zo in op het neokolonialistische denkkader van het publiek. Uit het lachen van het publiek om Amhali's opmerking dat hij het muntje zal teruggeven, blijkt de werking van zo'n kader al. Door het denkkader van het publiek zowel te gebruiken als te ondermijnen zou het publiek aan het denken moeten worden gezet over zijn manier van kijken naar de Ander.

De wijze waarop de zaken er op dit moment zowel in de internationale als de nationale politiek voor staan, geeft aan dat het neokolonialistisch denkkader, het multiculturalisme en het globalisme, in het Westerse denken voorlopig een grote rol blijven spelen. Toch tonen de voorstellingen van Amhali, maar ook die van bijvoorbeeld Gerrit Timmers, aan dat kunst een rol kan spelen bij het ondermijnen van denkkaders en het aanbrenge van enige nuance in het denken over de Ander. En dat lijkt hard nodig.

Robbert van Heuven studeerde Theaterwetenschap en Kunst- en cultuurwetenschap. Hij studeerde in 2004 af op een onderzoek naar de verhouding tussen elitaire en populaire kunst. Op dit moment is hij werkzaam als dramaturg. Dit artikel komt voort uit de werkgroep Theater in Context: Interculturaliteit.

e-mail: robbert_van_heuven@hotmail.com

LITERATUUR

- Bleeker, M., 'Verhalen voor een nieuwe wereld.' In: *Atelier D. Krant*, 8, 2003.
- Boone, A., *Het cabaret heeft extra kleur: hoe de culturele achtergrond van cabaretiers zich manifesteert in hun voorstellingen* (Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam). Amsterdam, 2003.
- Epskamp, K., 'Richard Schechner in Nederland: een inleiding', in: K. Epskamp en E. Schra (red.), *Interculturele puzzels, Richard Schechner en het theater in de 21e eeuw*. Utrecht, 2002.
- Jans, E. en Opsomer, G., 'Prospero's offer: intercultureel theater als ontmoeting.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans etc.*, 84, Brussel, 2002.
- Klein Klouwenberg, J., *Rollen in het cabaret: een onderzoek naar het rollenspel van de cabaretier in het Nederlandse cabaret* (Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam). Amsterdam, 1999.
- Kuipers, G., 'De strenge regels van de etnische grap.' In: *Sketch*, 15, 1999.
- Schechner, R., 'Is er nog behoefte aan theater in de 21e eeuw?', in: K. Epskamp en E. Schra (red.), *Interculturele puzzels, Richard Schechner en het theater in de 21e eeuw*. Utrecht, 2002.
- Verbraak, C., 'Ik ben ontzettend Nederlands.' In: *Vrij Nederland*, 42. Amsterdam, 2003.

Projecten

Reversing the Trade Winds:

Some Theoretical and Practical Considerations Regarding Community Theatre in Aruba

Eugène van Erven

One of the most striking climatologic features to the first-time visitor of Aruba must be the constant easterly wind that blows at an average velocity of sixteen knots and provides a welcome relief from the otherwise unbearable dry heat. (Versteeg and Rostain, 1997, p. 8.) The locals say the hottest months are September and October, because then these trade winds disappear. That is, unless the seasonal hurricanes unexpectedly divert from their regular paths of havoc, further west and north, as when ‘Ivan’ struck in 2004. Relief in the windless months comes from daily thunderstorms, which regularly hop across from the South American mainland and produce deafening, torrential downpours that can last for hours and cause widespread flooding in the lower lying poor districts, such as Madiki and Zeewijk. Aruba has no sewage system to speak of, so in these areas the water just sits until evaporated by the sun, usually well after mosquito eggs have had the chance to hatch. And then, on very very rare days, the wind suddenly changes direction. As if by magic, the usual haze on the horizon breaks into an crystalline clarity, revealing the rusty details of the oil tankers that regularly ply these waters, or Mount Christoffel on Curaçao to the south, and, right across from where I live on Aruba’s southwestern shore, the Santa Ana mountains on the Paraguaná peninsula in Venezuela, some thirty kilometres away. You feel less isolated on such days. And you realize how much more Latin American than Caribbean Aruba actually is. You can imagine how Aruba’s first settlers – indigenous sailors from Venezuela – ventured across the water in primitive vessels. They could aim straight for the island, which, on a clear day, was visible to the naked eye. Much like the illegal immigrants nowadays from Venezuela, Colombia and Peru, who come across in small boats and land after dark in the mangroves near my house. And are usually quickly caught by the Aruban Coast Guard.

I am sure that some fancy post-colonial symbolism could be distilled from the ‘windy’ preamble above. At the very least, I am sure it is relevant to community theatre here, which is what I really want to talk about. When I spoke recently to Emerita Emerencia, an excellent Aruban storyteller-performer now based in Toronto, Canada, about the possibility of creating a roaming neighborhood storytelling event from front

porch to front porch, she insisted the trade wind should be included as a character, simply because it is so dominantly present in Aruban daily life. And Rustom Bharucha, the prolific Indian dramaturg and intercultural theorist, who is keen to come to Aruba for more academic interactions, recommended me to forget about post-colonial and globalization theory for the time being and to start simply by documenting how local people, with all their diverse cultural backgrounds, relate to being islanders, to being surrounded by the sea, and to coming to this place from literally everywhere: Africa, Asia, Latin America, North America, Europe. Or, like my mother-in-law, whose grandfather migrated from Barbados to British Guyana and then across the river to Nieuw Nickerie, Suriname, from where ‘ma’ flew in 1942 to Aruba to work as a nanny. In 1972, at age nineteen, her daughter and my wife-to-be moved to Holland, lured by the attractions of the colonial Motherland, where, according to the Dutch schoolbooks she studied in Aruba, everything was supposed to be bigger, better, and faster.

Let me dwell for a few paragraphs on why I think Bharucha’s recommendation to focus on local oral heritage makes so much sense, as I am trying to determine the conditions for making community theatre here on my wife’s native island (which, after more than thirty years in Holland, has become as confusing to her as to me). Bharucha most emphatically expressed his impatience with post-colonial and multicultural discourse in *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, in which he argued that these analyses and concepts may well sound progressive enough in western halls of academia but that they – if heard at all – have relatively little effect in the developing world (or, I might add, in pseudo-developed places such as Aruba). (Bharucha, 2001, p. 8-24.) Criticizing his fellow Parsi Indian, Homi Bhabha, Bharucha observes that ‘in Bhabha’s world, postcoloniality is the hybridity of metropolitan migrancy. Everything happens as if there are no postcolonials left in decolonized space’. (Bharucha, 2001, p. 8.) This observation is also valid for The Netherlands, where the Dutch culture industry has also discovered the market potential of a number of young, third-generation literary and performing artists with a migrant identity (e.g. Hafid Bouazza, Jetty Mathurin, Ali B.). In their wake, a handful of literary scholars now regularly publish on post-colonialism and multiculturalism, although they tend to restrict themselves to the usual big-name authors. (Fokkema and Steenmeijer, 2003.) They make no attempt to connect post-colonialism and multiculturalism to contemporary life in the Netherlands Antilles and Aruba.

Bharucha’s argument is supported by Australian literary scholar Graham Huggan in *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*. Huggan poignantly remarks that ‘the term “post-colonial” only rarely surfaces in the offerings of universities located in so-called Third World countries, providing further ammunition for those who claim that post-colonial theory and criticism are the latest *translatio imperii* for the overdeveloped Western world’. (Huggan, 2001, p. 251.) It is surely ironic that the more relevant ideas and insights from post-colonialism and multiculturalism thus rarely circulate beyond the western academy.

Huggan's observation most definitely applies to Aruba, where the two small institutions of higher learning – the Pedagogical Institute (IPA) and the University of Aruba (UA) – offer no courses in post-colonial, or, indeed, in Caribbean Studies. Not because they don't want to, but because they lack the means and qualified personnel. IPA trains primary school and junior high school teachers; UA trains lawyers, accountants, managers, and upper level hotel personnel. But, both schools are now developing concrete plans to jointly expand into the humanities through distance-learning arrangements with the University of the West Indies, the University of St. Maarten and the University of the Netherlands Antilles, in which Bharucha is also keen to play a part. Thus, in the not too distant future local post-graduate students will no longer have to travel overseas to learn to reflect on what it means to be an Aruban with a Dutch passport in a regional Caribbean and Latin American context.

If we follow Huggan's and Bharucha's thinking, the only real beneficiaries of the post-colonial vogue are not the migrant underclass in western cities, nor those who stayed behind in former colonies, but merely a few hundred artists and intellectuals living in the West. Caught in a symbiotic relationship, these artists and intellectuals, together with the global culture industry, have effectively created a new, post-colonial canon that blocks emerging art forms in both the western and non-western periphery from view.

Who in Holland has ever heard of a site-specific community theatre production with Antillean migrants in abandoned flats in Dordrecht, let alone in the 'Brazil' neighborhood centre in Aruba? Typically, an official Aruban theatre history or directory does not exist. Only a few sources indicate that the first recorded theatrical activity in a western sense dates from the beginning of the twentieth century, when a Dutch teacher named J.H.P. Schrijs apparently directed a religious play at the Juliana primary school. (Rutgers, 1982, p. 1.) Much of the early theatrical activity – and cultural life in general – apparently had a direct connection with the Catholic church, either accompanying Christian holidays or animating fundraisers. (Rutgers, 1996.) It was not until 1924, when the Lago Oil Refinery established itself in Aruba (Alofs and Merckies, 2001, p. 49) that the island started to modernize and conditions became more favorable for secular cultural expressions. For a short time in the 1930s there was even a drama club of English-speaking Lago workers, although nothing is known of the repertoire. The same sources indicate that from 1937 on, the Sociedad Bolivariano produced Spanish-language drama for Aruba's South American populace. And secular Dutch-language plays began to appear after 1941, under the umbrella of the Algemeen Nederlandsch Verbond. But the main breakthrough for drama in Aruba came in 1958, when the 550-seat theatre of the Cas di Cultura was officially opened.

The founding director of the Cas di Cultura wished to program theatre productions in the local creole language, Papiamentu, and this prompted a number of Aruban theatre veterans, who had earlier been active in religious drama or had returned from studying in Holland, to found a secular company called Mascaruba ('the Aruban Mask')

in 1961. This would become the island's most important theatrical outlet for the next forty years. The company produced translations from Shakespeare, Molière, Shaw, and Sophocles as well as original plays by local authors such as Hubert Booy and Ernesto Rozenstand, who had learned to write scripts by translating European classics into Papiamentu. One of Rozenstand's most important plays, *Macuarima* (1970), deals with the heroic resistance of Aruba's indigenous ancestors against the Spanish colonizers. Rozenstand seems to have been one of the more politicized theatre artists in Aruba and admitted to being influenced by the anti-colonial Curaçao rebellion of 1969. (Rutgers, 1982, p. 3.) In 1978, Rozenstand founded his own company, Teatro Experimental di Aruba, so that he could work more collectively on social issues (along the lines of its Colombian namesake, the Teatro Experimental de Cali), a direction in which the more conventional, European-oriented Mascaruba was less interested. In the eighties, Mascaruba's central role in Oranjestad's middle class theatre scene continued, also branching out into youth theatre and an occasional television drama.

Now, at the end of November 2004, Mascaruba is semi-dormant (its last production, *Boy*, dates from 2002). But the space it has vacated is taken up by new groups, such as *Condores en Escena*, a company of Colombian expatriates, and an apparently very dynamic Christian ensemble called *Talentonan di Christo* ('Talents of Christ'), which regularly performs in churches. One of the most active newcomers is a Colombian dancer named John Freddy Montoya, who came to the island in 1997 to perform in hotels with a folklore group and stayed behind. Whenever there is a major event, such as the Kingdom Games, he choreographs the opening and closing ceremonies. Holding a 'Licenciado' degree in Performance from the University of Medellín, Montoya directs the Teatro Experimental Contemporaneo di Aruba, with which he makes attractive movement and design-oriented theatre productions that take place either in the Cas di Cultura or in the adjacent John F. Kennedy School, an abandoned former technical school. He recruits his performers from a dance group he works with, called the Popcorn Dancers, or from kids of all ages who attend the acting classes he teaches for the Instituto di Cultura.

Over the decades, Aruban theatre groups have thus come and gone. Veteran members of Mascaruba, although no longer actively performing, are still influential figures in Aruba's cultural life. And the pioneering educational theatre work of actress Burney Every and her younger colleague Amy Lasten, Aruba's first professionally trained theatre artists, also continues to reverberate. These two women taught in high schools, the teacher-training college, community centers, and directed many experimental shows, themselves performing whenever needed. In the early eighties, Lasten, then still a social worker in Aruba's community centers, also played the joker in a Boal-type forum theatre group called Teatro Foro, which performed outdoors throughout that decade. When she returned from her theatre training in Amsterdam, she was employed as a theatre facilitator for the Aruban Institute of Culture (ICA). She taught drama, trained directors, and organized theatre festivals that also toured the community centers in the outlying districts. Throughout the nineties, she also spearheaded a number of initia-

tives to create theatre with young people at the neighborhood level. Social worker Roland Tromp had also tried this for a while in the mid-eighties. (Tromp, 1985.) None of these enterprises have endured, however, although Amy Lasten continues to be convinced of the importance of making theatre at the community level, which she finds 'extremely difficult work but also very gratifying'. (Lasten, 2004.) And necessary, I would add, in a place where the more painful social issues are seldom discussed in public.

Six months after our arrival in Aruba, my perspective is still fuzzy at best, and constantly shifting, caused in no small measure by having to run around from one relatively unrelated job to another, like most of my colleagues. Yet, if I scan Aruba's theatre scene, Amy Lasten seems as good a resource as any for developing community theatre here. She is currently running a small drama teachers training program at IPA, which will have to become the happy hunting ground for Aruba's future neighborhood-based theatre artists. Inspiring them and committed community participants will not be easy, but the first hesitant steps have now been taken, in the spirit of Bharucha's advice to start by documenting the memories of the oldest people on the island. Since October, two fourth-year IPA students have been interviewing and video recording the elderly of Savaneta, the oldest colonial settlement on the island, which will hopefully set the tone for similar projects in other *barrios*, and will provide indispensable raw material and performers for that still elusive roaming front porch storytelling event.

Eugène van Erven (Ph.D. Vanderbilt University, 1985) is senior lecturer and researcher with a joint appointment at Utrecht University and the Instituto Pedagógico Arubano, where he is working on a cultural identity project. Part of his work includes an annual community theatre project.

e-mail: eugene.vanerven@let.uu.nl

REFERENCES

- Alofs, L. and Merkies, L., *Ken ta Arubiano? Sociale Integratie en Natievorming op Aruba, 1924-2001*. Oranjestad, 2001.
- Arion, F.M. e.a., *Literatuur in Aruba in Caraïbisch Perspectief*. Oranjestad, 2003.
- Ashcroft, B., *Post-Colonial Transformation*. London and New York, 2001.
- Bharucha, R., *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London and New York, 1993.
- Bharucha, R., *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. Delhi, 2001.
- Bharucha, R., *Rajasthan, an Oral History: Conversations with Komal Kothari*. Delhi, 2003.
- Eelens, F., 'Aruba: een Demografische Planeet'. In: *Demos*, 18. Den Haag, 2002. [www.nidi.nl/public/demos/dmo2012.html]
- Fokkema, A. en Steenmijer, M., *Identiteit en Locatie in de Hedendaagse Literatuur*. Amsterdam, 2003.

- Huggan, G., *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*. London and New York, 2001.
- Lasten, A., 'Personal Interview', Aruba, 30 November 2004.
- Rutgers, W., 'Ernesto Rosenstand en het Arubaans Toneel; van het Indiaans verleden naar een sociaal bewust heden', unpublished type script, 21 mei 1982.
- Rutgers, W., 'Toneel als thermometer van de cultuur van een volk.' In: *Amigoe*, 18 april 1986.
- Rutgers, W., 'Enkele bewijzen van vroeg toneel op Aruba: toneel tegen de "drievoudige ledigheid"'. In: *Amigoe* (kerstkatern), 1996.
- Tromp, R., *Kreatief theater als middel tot bewustwording*. Unpublished Thesis, Driebergen, 1985.
- Versteeg, A.H. and Rostain, S. (ed.), *The Archeology of Aruba: The Tanki Flip Site*. Aruba and Amsterdam, 1997.

Theater in Egypte – een uitwisselingsproject

(Naar aanleiding van een gesprek met Mieke Kolk over haar uitwisselingsprogramma Egypte-Nederland)

Lucia van Heteren

(...) the label 'Arab culture' (...) needs to be questioned and rethought. Underlying it is a facile, comforting assumption that deep down all Arabs are basically the same and all possess a single, homogeneous, stable and finished Arab identity. Such an assumption can only lead to stereotypical images and clichés, often borrowed from the Western perception of what constitutes an Arab. This is the trap into which the Arab presentation at Frankfurt (...) fell – the trap of generalisation which Edward Said has designated in the opening chapter of Orientalism as one of 'the features of Orientalist projection: to make out of every observable detail a generalisation and out of every generalisation an immutable law about the Orient nature, temperament, mentality, custom, or type; and above all, to transmute living reality into the stuff of texts'. (Selaiha, 2004.)

In september 2002 werd de eerste aanzet gegeven voor een bilateraal samenwerkingsproject tussen Nederlandse en Egyptische theatermakers, -critici en -wetenschappers. Aan de basis van dit project lag een ervaring van herkenning en tegelijkertijd vervreemding die initiatiefneemster Mieke Kolk had bij het zien van enkele Egyptische theatervoorstellingen. Het Egyptische theater, dat door een Westerling wordt gezien als een uiting van Arabische cultuur, heeft een deel van de Europese cultuur geïnternaliseerd door het centraal stellen van de Westerse canon. Nieuwe theorievorming en politieke strategieën die in het Westen waren ingezet, werden in de eigen theaterpraktijk toegepast. Daarnaast werden de eigen veelal rituele vormen van theater ingevoegd in de producties. Deconstructie verliep hier zodoende op twee manieren: naar voorbeeld van het Westen werden de van oorsprong Westerse klassieke dramavormen opgevoelven, maar met elementen van de eigen cultuur.

Daarnaast boden de voorstellingen die Kolk zag echter ook zicht op de volledig andere sociaal-culturele, maatschappelijke en politieke context, die de pogingen om de vernieuwingen in te bedden bemoeilijkt. Waar in Nederland overheidsbemoeienis in beginsel is beperkt tot het voorwaarden scheppen (door middel van een subsidiestelsel) zonder artistiek-inhoudelijke bemoeienis, volgt de Egyptische overheid een ander beleid. Het theaterveld kent een andere organisatiestructuur, op zowel micro- als macroniveau. Er worden subsidies verstrekt, maar volgens een niet alleen voor buiten-

staanders ondoorgrondelijk systeem. Die vorm van overheidsbemoeienis beperkt zich niet altijd louter tot het verstrekken van subsidies en dit heeft consequenties voor de vormen van Egyptisch theater die gemaakt en gestimuleerd worden. Een afkeurende houding van de overheid ten aanzien van kritische theaterstukken (over politiek, religie, sekseverhoudingen) veroorzaken een verkapte vorm van censuur en een zekere mate van zelfcensuur bij de makers.

De cultuurpolitiek in Egypte zoals deze zich na de Tweede Wereldoorlog heeft ontwikkeld, is hoofdzakelijk volgens de lijnen van gevestigde en onafhankelijke gezelschappen georganiseerd. De eerste ontvangen overheidssubsidies en spelen het zogenaamde 'ijzeren repertoire', ontleend aan de Westerse canon. Steeds meer onafhankelijke theaters willen via experiment eigen richtingen ontwikkelen, aldus Kolk, en komen geleidelijk tot inzicht in nieuwe benaderingen, maar missen voldoende middelen en expertise op artistiek-inhoudelijk en organisatorisch gebied. Voor een groot deel van de niet gesubsidieerde gezelschappen leidt het ontbreken van financiële middelen tot beperking in mogelijkheden, zodat het maken van slechts één productie per jaar voor deze gezelschappen niet ongewoon is. Verder wordt de artistiek-inhoudelijke lacune mede veroorzaakt door het ontbreken van adequate opleidingsinstituten (regieopleidingen, toneel- of theaterscholen, opleidingen voor theaterwetenschap) die de internationale ontwikkelingen van de laatste decennia in hun curricula hebben verwerkt. Bovendien, aldus Kolk, zijn de meeste instituten nog behept met een traditioneel en autoritair bewind.

In Egypte is de theaterhistorische en -theoretische kennis in de loop der tijd vergaard onder invloed van makers en wetenschappers die hun kennis buiten Egypte opdeden. In de negentiende en het begin van de twintigste eeuw golden Libanon en Parijs als toonaangevend voor theatermakers en volgden acteurs, regisseurs en theoretici daar hun opleiding. De keuze voor het Arabische Libanon of het Westerse Parijs bepaalde mede welke invloed mee teruggenomen werd naar Egypte als de opleiding eenmaal voltooid was. Na de Tweede Wereldoorlog reisden studenten naar Engeland en de Verenigde Staten, maar ook naar Oost-Europa en de Sovjet-Unie. Van overheersend belang in die keuzes waren de politieke ontwikkelingen rond de Onafhankelijkheidsstrijd, het proces van dekolonisering en de idealen van een pan-Arabische gemeenschap. De regio kende zo in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw nog een ander soort oproer dan het oproer dat in de jaren zestig in de Europese steden en op de Europese podia plaatsvond, namelijk dat van gewapende conflicten over nationale grenzen tussen de eigen staat en de nieuwe burens. De richting waarin de kunsten zich ontwikkelden in respectievelijk Oost en West divergeerde in deze periode, maar wat gedeeld werd was een streven naar een nieuwe en politieke functie van het theater. Brecht was niet alleen invloedrijk in Berlijn, Parijs en Amsterdam, maar ook in Caïro.

De diversiteit aan theatermodellen die in Egypte ingezet wordt, lijkt binnen het gevestigde theater niet meer verder ontwikkeld te worden. Kolk constateert dat de erfenis van Brecht zeker opgenomen is, maar dat recentere theatertheorievorming en nieuwe

drama-literaire ontwikkelingen, zoals gerepresenteerd door Heiner Müller of Sarah Kane, nog niet echt doordringen. De nieuwe teksten worden uiterst zelden op het repertoire genomen en ook nauwelijks vertaald. Zonder het risico te willen lopen om vanuit een eurocentrische reflex te reageren, constateert Kolk dat het ontbreken van kennis over postdramatisch drama, dat sinds de jaren zestig zijn invloed op de Westerse podia doet gelden, ook niet is opgevuld door een meer op eigen materiaal ontwikkeld theater. Expertise in het lezen en insceneren van deze vorm van actueel drama ontbreekt.

Daarnaast zetten met name enkele onafhankelijke groepen in toenemende mate eeuwenoude orale en epische verteltradities als wortels van de eigen cultuur opnieuw in. Theater wordt door hen, net zoals door theatermakers als Peter Brook en Eugenio Barba, als antropologisch domein verbonden met de vraag naar culturele identiteit. Een van de gezelschappen die in de jaren negentig poogde een nieuwe richting in te slaan was Al Washaw. Deze groep, onder leiding van Hassan Gerretly, werkte met zangers en vertellers, maar ook met zwaarddansers en stokvechters, aan een herleving en instandhouding van oude tradities. Met rituele vormen, vaak met religieuze of folkloristische muziek, streefde Al Warshaw te komen tot een vorm van theater die aansluit bij specifieke uitingsvormen van de eigen cultuur. In enkele decennia groeide het gezelschap uit tot een van de populairste representanten van een Egyptisch theater dat gestoeld was op vormen en verhalen van eigen bodem. Door zijn populariteit bij buitenlandse geldschieters en ambassades wordt het gezelschap inmiddels zwaar gesubsidieerd, maar het lijkt vast te lopen in de artistieke pogingen een eigen bewegingstaal te ontwikkelen. Het steunt steeds meer op folkloristische tendensen en stereotiepe beelden die bij goedwillende buitenstaanders in de smaak vallen en gezien worden als authentiek, aldus Kolk.

Het project

Als gevolg van haar eigen observaties en vragen groeide bij Kolk de behoefte te komen tot een gedachtewisseling tussen Egyptische en Nederlandse theatermakers en -wetenschappers. In het aan het begin van het artikel aangehaalde citaat formuleert de Egyptische theatercritica Nehad Selaiha de valkuilen van culturele ontmoetingen op een wijze die Kolks opvatting over de waarden van uitwisselingsprogramma's ondersteunt. Er bestaat altijd het risico van Westers paternalisme, gebaseerd op foutieve aannames en uitvergroting van elementen die geïnterpreteerd worden als vormen van een specifieke culturele identiteit. In haar poging om een culturele dialoog tot stand te brengen probeert Kolk deze valkuil, die Selaiha over de Frankfurter Buchmesse treffend beschreef, te vermijden. Selaiha was een van de eersten met wie Kolk tot een vruchtbare uitwisseling van ideeën en plannen kwam.

Wat in 2002 startte als uitwisseling tussen individuen, ingekaderd door een financiële ondersteuning van de Nederlandse ambassade in Caïro, breidde zich in vier jaar tijd uit tot een bilaterale uitwisseling tussen Nederlandse en Egyptische theatermakers, -critici en -wetenschappers. In beginsel werden er twee sporen gevolgd: het organi-

seren van masterclasses en het organiseren van congressen.

Het organiseren van masterclasses voor onafhankelijke theatermakers in Caïro had als primair doel theatermakers met elkaars zienswijzen en benaderingen te confronteren. In het begin werd de nadruk gelegd op het uitnodigen van Nederlandse makers en deskundigen in Caïro. Behalve kennisoverdracht beoogden de organisatoren hiermee een vorm van saamhorigheid te creëren tussen theatermakers. In de analyse van Kolk zijn de Egyptische jonge theatermakers in vergelijking met de Nederlandse in hoge mate verstoken van solidariteit en onderlinge saamhorigheid.

Door een vervolgsubsidie van de Nederlandse ambassade in Caïro werden er in de afgelopen vier jaar inmiddels enkele workshops en masterclasses georganiseerd op het gebied van acteermethoden (Frances Sanders), muziektheater (Paul Koek) en kunstbeleid (Jan Zoet), en werden enkele workshops analyse van postmoderne theaterteksten gegeven (Mieke Kolk en Ginka Tscholakowa). In deze workshops beogen zij het bestaande productiemodel te doorbreken dat een groot deel van de Egyptische theatermakers hanteert. Zij confronteren de deelnemers met andere benaderingen van teksten en voorstellingsanalyse en pogen nieuw drama-literair werk aan te dragen. In deze workshops trachten zij tevens te tonen hoe theater sinds de jaren zestig aansluiting vindt bij ontwikkelingen in andere vormen van kunst, van performance art tot muziektheater en opera.

Het tweede spoor, de congressen, is voornamelijk een gezamenlijk initiatief tussen universitaire instellingen. In december 2003 vond het congres *Tragedy as a literary genre within Western and Arabic drama* plaats in Gent, georganiseerd door de universiteiten van Amsterdam, Gent en Caïro. Een tweede congres is in april 2005 gehouden in het Marokkaanse Tanger, aan de Universiteit van Tetouan. Het thema is de incongruentie van komische theatervormen in Oost en West. Een derde congres, over Rituelen als Theater, is gepland voor december 2005 aan de Universiteit van Sudan in Khartoum. Bij de congressen ligt de nadruk meer op de theoretische reflectie dan op de uitwisseling van praktijksituaties.

Een vraag die het project voor Kolk zelf oproept is of er een Europees standpunt wenselijk is ten aanzien van de vraag hoe in uitwisselingen om te gaan met de Ander. Wat beoogt de uitwisseling, wat levert die concreet op en voor wie? Projecten georganiseerd door instituties zijn veelal gekleurd door die organisatie. Kolk vergelijkt: 'Er zijn Franse initiatieven, maar deze beogen Franse auteurs te propageren, Engelse initiatieven concentreren zich vooral op community theatre en sociale projecten. Er zijn Duitse projecten, die net als de Franse vooral aandacht hebben voor de eigen cultuur. Instituten als de Alliance Française, Maison Descartes, of het Goethe Instituut, als toonbeelden van het propageren van de culturele identiteit (met soms de neiging om culturele superioriteit uit te stralen), hebben in de uitwisseling tussen Europese landen onderling aan belang ingeboet. Maar buiten Europa functioneren deze instellingen soms nog wel.'

Veel projecten blijven ook steken wanneer individuele initiatieven niet de overgang maken naar een structureel doorlopend en breder gedragen dialoog. In het project van

Kolk is dat wat bereikt moet worden niet van tevoren in een omschreven doelstelling afgebakend, maar zijn de activiteiten gaandeweg uitgebouwd, en konden theatermakers en -wetenschappers worden betrokken bij die ontwikkeling.

De toekomst van het project – aanknopingspunten voor onderzoek

Voor de nabije toekomst is een projectplan geformuleerd dat Kolks initiatief voor wat betreft de workshops en masterclasses een structurelere basis moet geven. Dit plan bestaat uit een samenwerking tussen het Amsterdamse theater Frascati en het Al Sway Cultural Wheel Center in Caïro. Het plan bestaat uit trainingen in uitvoeringstechnieken en community theatre, individuele uitwisselingen tussen kunstenaars, theater-technische stages en een seminar over esthetiek en sociopolitiek.

Naast de praktische invulling van de discussie tussen twee culturen via workshops en masterclasses vormde het project voor Kolk ook de aanleiding tot gedachtevorming over een modellengeschiedenis. De traditionele benadering van het reconstrueren (en recreëren) van de theatergeschiedenis in chronologische historische periodes, uiteenvallende genres en nationale context en eigenheid, zou vervangen moeten worden door een modellengeschiedenis die loopt langs de lijn van behandeling van, en omgang met dramatische structuur. Een geschiedenis van het drama aan de hand van haar modelleringen kan een intercultureel proces van vergelijking opleveren waarin de verschillen in tijd en plaats de dramatische vormen opnieuw indringend kunnen bevragen.

Lucia van Heteren is als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen, aan de opleiding Kunsten, Cultuur en Media. Zij bevindt zich in de eindfase van haar promotieonderzoek naar de relatie tussen theoretische reflectie (theatertheorie) en praktisch georiënteerde kritische reflectie (theaterkritiek).

Mieke Kolk doceert bij de leerstoelgroep Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Zij publiceerde een aantal boeken over 'vrouwen en theater', waaronder haar dissertatie *Spreken om het leven. Vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater* (1995). Daarnaast schrijft zij over nieuwe vormen van muziektheater in Nederland en België.

LITERATUUR

Kolk, K., 'Tragedy and Hero in Intercultural Perspective; King Oedipus rewritten by Tawfiq al-Hakim (Egypt 1949) and Helene Cixous (France 1977)', in: F. Decreus en M. Kolk (red.), *Rereading Classics in 'East' and 'West'; Postcolonial Perspectives on the Tragic*. Gent, 2004.

Selaiha, N., 'Back on the Silk Road.' In: *Al Ahram weekly*, 714, 2004. [<http://weekly.ahram.org.eg/2004/714/cu1.htm>]

Song of Songs as Polyphony

An Intercultural Experiment in Music, Poetry, Mime and Dance

Rokus de Groot en Saskia Kersenboom

In this contribution, Rokus de Groot and Saskia Kersenboom address the possibilities that an encounter between two disciplines, between dance and music, between Eastern and Western conceptions of thematics, and between past and present, can deliver in performance. Their research of the relationship between South Indian classical dance and western contemporary music has, from their first encounter in 1990, resulted in presentations during experimental workshops and intercultural festivals. In the last fifteen years Kersenboom researched traditional Indian dance, while De Groot studied the characteristics of musical polyphony. In their combined intercultural experiments they merged reconstructions of dance expression with poetic material of, in first instance, the sixteenth century Indian poetess Mirabai, and the lyrics of the biblical 'Song of Songs'. These were both performed with newly composed music, both Eastern and Western. In their contribution, De Groot and Kersenboom describe how their most recent project, *Song of Songs: The Love and Life of Mirabai*, to be performed October 2005, invites the spectator to reflect on the resemblances and differences in interpretation of the themes (love, devotion, the suppression of the self), music (the logic of Indian dance versus Western polyphony and use of instruments), and dance (the combination of the abstract and the figurative). The central focus is their investigation, following Edward Said's ideas on contrapuntal dimension, of four concepts: 1) the existence of difference without domination of one by the other; 2) the non-narrative concept of time; 3) musical dissidence; and 4) transgression.

Introduction

The first project in Holland to connect South Indian classical dance traditions with contemporary Western music and dance was in 1990. At that time, Saskia Kersenboom's proposal to develop an intercultural experiment in music and dance on the basis of Carnatic (South Indian) compositional logic of the padavarnam received a small-scale subsidy. A preview of this experiment was featured in an intercultural festival in The Hague at Korzo Theatre where Shobana Jeyasingh showed Sandhya, a fusion-choreography.

In 1998, during Holland's celebration of the fiftieth anniversary of India as an independent state, Rokus de Groot, together with Dutch, North and South Indian singers and musicians, and the Dutch/South Indian (Tamil) dancer Kalpana Raghuraman, made a tour throughout Holland with a music/theatre production based on the sixteenth century Indian mystic poet Mirabai. In this instance the different traditions, though utilized in one program, were not combined into one composition.

In the same year, Saskia Kersenboom and Rokus de Groot collaborated in starting the follow-up to these productions: *Song of Songs* (after the 'Songs of Solomon' in the Bible). In November 2000 a first version of this music and dance composition was performed in the Beurs van Berlage, Amsterdam, choreographed by dancer Kalpana Raghuraman in collaboration with Saskia Kersenboom, with original music composed by Rokus de Groot, and danced by Kalpana.

After this they did a thorough reworking of the piece. This version premiered in the large hall of the Royal Tropical Institute in Amsterdam in November 2002. The entire performance took around fifty minutes and was introduced by a small program of vocal and instrumental music related to the 'Song of Songs', as well as to Mirabai traditions. Participants were a female dancer and an ensemble consisting of a singer (soprano), and musicians playing the flute (grand, piccolo and bass), archliuto (Baroque bass-lute), percussion, piano and violoncello, guided by a conductor.

Ranvir Shah, chairman of Prakrita, a Chennai based cultural foundation, saw the performance video and decided to invite Kersenboom, Raghuraman, De Groot and the musical ensemble to present the program and give workshops in India, at the October 2005 Prakriti festival. For this new performance another reworking of both music and dance will be made, with the new title *Song of Songs: the Love and Life of Mirabai* (abridged below into the first three words), on the basis of past experience, criticism and reflections on the chain of events since 1990. Indeed, *Song of Songs* is a work in progress, not geared towards premieres, but instead intended as a process of maturation, shared between representatives of different music and dance traditions, as well as representatives of various art and academic disciplines.

Strands of Traditions

The basic theme of the performance is bridal mysticism. East and West meet in the emotional realms of love, devotion and surrender of the self. Marc Chagall's poetic rendering of the biblical 'Song of Songs' is the text. The choreography illustrates the potential of Chagall's poem by references to the love and life of Mirabai, whose *padas* (poems) are still well-known in India today. Mirabai's poetic language evokes that of the Song of Songs.

The music and dance of *Song of Songs* is based on the compositional structure of the Carnatic *padavarnam*. Great *varnams* like 'Mohamana' (*bhairavi*), taught to Saskia Kersenboom by Nandini Ramani, serve as examples and inspiration. However, this inspirational force is completely implicit in *Song of Songs*. No attempt has been made to

make it 'look like' or to create a fusion of styles. The structural layers and the performance dynamics of *varnam* inform the compositional process and the final product on a deep level. The relationship between the participating music practices thus is the inverse of what has been usual in Western classical music up to the twentieth century: instead of an exotic addition, the compositional logic of the Indian dance traditions (*padavarnam*) functions as the foundation of the performance, while its realization in sound is strongly oriented towards Western contemporary music in its choice and use of instruments, polyphony and textural stratification.

Padavarnams organize, focus and direct the artistic flow and audience attention by a very ingenious contrast between the 'abstract' and the 'figurative'. In doing so, the dancing indeed resembles painting, and the term *varnam* (colour) therefore comes as no surprise. The abstract dance sections frame figurative mime as if they were a 'passe-partout' to a colourful painting. In the second half of the *varnam*, these two aspects are offered in a threefold linear succession: abstract dance set to solfeggio, followed by mime to the song text connected to the main melody, and finally, the merging of rhythmical dance patterns, accentuating the main melody of the song while evocative mime makes its poetry explicit and accessible to the audience in a very concrete way. We can find these principles in the work of many modern painters, like Kandinsky (the contrast between abstract and figurative), Chagall (mimetic figurations) and Miró (rhythmical underlining through the use of black borders).

The instrumental music follows the compositional structure of the *varnam* in its divisions of *pallavi*, *anupallavi* and *charana* sections. These three parts organize their internal transitions by the contrast between the abstract dance, the concrete, figurative mime and their fusion, mentioned above. The abstract dance is choreographed by Saskia Kersenboom based on *bharata natyam* (a form of South Indian classical dance). For the *abhinaya* (mime) Raghuraman and Kersenboom took the love and life of Mirabai as their poetic base.

The Intercultural Experiment: Meeting 'the Other' Halfway Musical, Choreographic and Methaphoric Polyphony

One of the guiding concepts of the project is polyphony, both in the specific musical and choreographic sense, and in a metaphorical one. This last concept can be found in the notion of counterpoint as developed in Said's writings. His work offers the possibility of viewing counterpoint as a representation of a humanist community, thus serving as a model of emancipation. In this article the term 'polyphony', which is more encompassing than 'counterpoint' and includes it, will be used.

Musical polyphony requires simultaneous, clearly defined voices, which are simultaneously different. In themselves the voices may be similar or even the same in melodic-rhythmic structure, but for polyphony to arise they are shifted in time in order to overlap (homogenic polyphony). Alternatively, the voices are different in melodic-rhythmic structure (heterogenic polyphony). Ideally there is no hierarchy between

voices, though some may temporarily be more prominent than others. Prominence changes between the participants, and is not lasting.

Two dimensions may be discerned in polyphony: a contrapuntal and a harmonic dimension. The former involves the simultaneity of difference between voices; variety of simultaneous melodic motions is characteristic. At the same time this does not amount to the mere coexistence of the heterogeneous voices. Complementary to the contrapuntal dimension, the harmonic considers how simultaneous voices may sound together in acceptable ways: generally there is a shared (sub)cultural system which consists of norms regarding the acceptable blending of voices, usually at specific normative moments in time (based on metric patterns), as well as the scope of norm transgression. What is harmonically acceptable differs from period to period, from one generation to the other.

In polyphonic music, the relationship between voices is one of mutual responsibility, to use the expression of Pierre Boulez, melodically, rhythmically, harmonically and in timbre. The term 'responsibility' should be heard in its literal sense: 'the ability to respond'. This expresses itself in constantly changing complementarities between voices. Though polyphony is dependent upon voices with a fair degree of identity articulation, their mutual responsibility elicits possibilities of perception which are related to sound processes between them. The voices constantly transform each other, e.g. by the interference of their overtones.

The import of these characteristics of polyphony will be duely assessed in the metaphorical sense during the intercultural experiment *Song of Songs*: how to give shape to the 'harmonic' relationship in the interaction between the participants from Western and Indian traditions? How may polyphony be activated and in what senses? In what ways may their mutual responsibilities be given shape? What processes of meaning may be mutually elicited by the polyphony of traditions? In the experiment notions will be examined that were brought forward by Said in relation to counterpoint: the welcoming of difference without domination; the non-narrative time concept; the concept of dissidence and the notion of transgression.

The welcoming of difference without domination, within a shared 'harmonic' system raises questions such as: is the polyphony of traditions in the *Song of Songs*-project indeed without hierarchy? What about the tension between the Western tendency to fix the music in scores, and the South Indian practice of improvising music, leaving the dancer scope for the real-time shaping of the performance? This is one of the focal points in the present re-composition of *Song of Songs*. The polyphony between different cultural traditions does bring out differences, but common aspects as well. E.g. in mystical interpretations of the biblical 'Song of Songs' such as that by Juan de la Cruz, it is suggested that in love there is no doership. Thus De la Cruz, in his poem 'En una noche oscura' speaks of *amada* and *amado*. Both the participants are 'beloved', there is no differentiation into 'lover' and 'beloved'. This intuition may also be found in many Indian spiritual traditions, especially *advaitic* (non-dualistic) ones. In the 2002 performance of *Song of Songs* this mystical intuition was articulated when the dancer-protagonist repre-

senting Mirabai, finds herself increasingly remote from her beloved, the more she tries to reach him. Only when she discovers the inner silence of being *amada*, can the love transformation take place. This was a moment in that performance of complete silence and stillness. The last line in Chagall's version has been taken by us as pointing to this transformation: 'Je t'entends silencieuse'. In the polyphony between Christian 'Song of Songs' interpretations, Indian spiritual traditions and Chagall's perspective, their voices are meant to respond to each other, in this particular instance in unison, which is actually the rare dissolution as well as enhancement of polyphony.

The second notion, the alternative, non-narrative time concept, was developed by Said in relation to counter-traditions to Western classical music, whether created by Westerners or non-Westerners. It is a concept described by him as allowing time to reflect, to contemplate, and to become joyfully aware of the plethora of possibilities of sonorous relationships. It involves a sense of leisure, commensurate with a certain slowness in the unfolding of sound textures and processes. Said characterized this time concept as also conducive to counterpoint. The artistic agenda of the *padavarnam*, one of the central compositions of the Carnatic tradition in music and dance, blends well with this concept. On the other hand, in Western classical and new music, there has been, and to some extent still is, a prominence of the concept of development and linear time. A challenging question in the *Song of Songs*-project is: what forms of polyphony may be discovered between these very different cultural voices?

The third notion is dissidence. In polyphony, especially in the case of Bach's music, individual voices quite frequently provide moments of dissidence (manifesting as dissonance), when the logic of their melodic motion finds itself in conflict with the prevailing harmonic structure as suggested by (some of) the other voices. The roles of either emphasizing or countering harmonic structures shift constantly between voices. The project *Song of Songs* involves the research of allocating these different roles, e.g. to the three spheres of music, choreography and text.

Finally the notion of transgression. Polyphony thrives when articulated with well-defined melodic, rhythmic or even timbric identities. At the same time the richness of syntactical relationships between simultaneous voices results in multiple mutually elaborative and transformative effects. These effects often make the clarity of voice definition less evident. This grants the listener ample opportunity to develop 'nomadic abilities' of attention across voices. Polyphony stimulates perceptive transgression, which actualizes itself in the mobilizing of perspectives regarding the sound textures. In *Song of Songs* this transgressive aspect of polyphony is developed in the music through the interaction between Western methods of dynamic instrumentation and Carnatic ways of cyclical time structure.

The Intercultural Ground: Exteriority Versus Interiority

The project *Song of Songs* combines two deeply divergent worlds that run the risk of turning inward, to the point of hermetic closure. No ideological, political or artistic

agenda can force intercultural experiments to be mutually interactive. This requires the freedom of curiosity, choice and 'risk'. This intercultural experiment thrives on the attitude of 'exteriority' so beautifully suggested by Levinas in his 'Totalité et infini – essai sur l'exteriorité' (1984). Instead of 'reducing the unknown to the known', let us attempt, to 'break open the known to the unknown' and allow 'the Other' a twofold passage like the double exposure in the photograph, the painting (*varnam*, Chagall), the consonance of different polyphonic voices in music and the communion of love through the language of mime.

Song of Songs respects cultural borders, but transcends them by celebrating internal contrasts. This spirit of risk, and of reaching beyond the known, informs its ongoing experiment and confrontation with the 'Other', this time in India in October 2005.

Rokus de Groot, composer, is a professor of Musicology in the Music Studies Department, University of Amsterdam.
e-mail: r.degroot@uva.nl

Saskia Kersenboom, choreographer and dancer, is a senior lecturer in Linguistic Anthropology and guest-lecturer in the Music Studies Department, University of Amsterdam.
e-mail: s.c.kersenboom@uva.nl

REFERENCES

- Alston, A.J., *The Devotional Poems of Mirabai*. Delhi, 1980.
Bahadur, K.P., *Mira Bai and Her Padas*. New Delhi, 1998.
Barenboim, D. and Said, E.W., *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*. New York, 2002.
Boulez, P., *Boulez on music today*. Transl. S. Bradshaw and R.R. Bennett. London, 1971.
Brodsky, J., *Less than One*. Middlesex, 1987.
Chagall, M., *Die großen Gemälde der Biblischen Botschaft*. Stuttgart/Zürich, 1986.
Groot, R. de, *Verliefd op de Donkere. Leven en liederen van Mirabai*. Abcoude, 1998.
Kersenboom, S.C., *Nityasumangali, Devadasi Tradition in South India*. Delhi, 1984, 1987, 1992, 2002.
Kersenboom, S.C., 'Anthropology as Performance.' In: *Etnofoor*, 2. Amsterdam, 1986.
Kersenboom, S.C., *Word, Sound, Image, the Life of the Tamil Text*. Oxford, New York, 1995.
Kersenboom, S.C., 'Songs of Love, Images of Memory', in: A. Hobart and B. Kapferer (ed.), *Aesthetics of Performance*. New York, 2004.
Kersenboom, S.C., 'The Crack in the Mirror', in: I. Petterson-Viswanathan and D. Soneji (ed.), *Performing Pasts*. Wesleyan, 2005.
Levinas, E., *Totalité et infini, essai sur l'exteriorité*. The Hague, 1984.
Said, E.W., *Musical Elaborations*. London, 1992.

Said, E.W., *Representations of the intellectual*. New York, 1994.

Said, E.W., 'From Silence to Sound and Back Again: Music, Literature, and History',
in: E.W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, 2002.

Turner, V., *From Ritual to Theatre*. New York, 1982.

Turner, V., *The Anthropology of Performance*. New York, 1988.

Onderzoeksverslagen

See Me, Feel Me, Think Me: The Body of Semiotics

Maaïke Bleeker

Processes of semiosis cannot be isolated from the human subject involved in them, nor from the cultural systems that generate them. The theoretical intimacy of the terms 'signification', 'subject,' and 'symbolic order' has, as Kaja Silverman observes (*The Subject of Semiotics*, 1983) long been apparent to readers of Freud and Lacan, but has remained less obvious to semioticians who trace their lineage to De Saussure. His static, structuralist approach, focused on categorization and classification, fails to account for the relationship between what appears as a sign, and the subject who reads what appears as a sign.

In order to overcome these limitations, a shift in focus is required away from the sign and its relative position within the total system of signs, to the relationship between the sign and the perceiver of the sign. This shift is all the more important in respect to contemporary theatre, where conventional structures of theatrical representation are deconstructed, leaving only the broken ruins of what once was the representation of a coherent, unitary and continuous stage world. This transition involves profound changes in the aesthetic logic of the theatrical event, changes that also manifest themselves in a new way of addressing the audience. The new theatre evokes intense experiences that often are not easily explained in terms of signs and referents. Often, this theatre addresses the spectator as a sensible body, rather than a decoding mind. In doing so, the theatre presents a challenge, not only to its audiences but also to theatre theory. It raises the question of how to account for the spectator as a body/subject.

In the epilogue to my PhD dissertation (*The Locus of Looking: Dissecting Visuality in the Theatre*, 2002) I indicated how Silverman's 'subject of semiotics' might be developed into a model of the subject of semiotics as a body. I approached the spectator-body in the theatre through a 'dissection' or deconstruction of vision. I demonstrated how the body is involved in what seems to be 'just looking' on the part of a disembodied I/eye.

This brought me to a preliminary version of a model wherein the spectator is a body positioned to function as a perceiving 'I' through various 'perceptual systems' simultaneously. The research I am proposing here will represent the next step in my process of dissection by 'fleshing out' this model.

Understanding the senses as perceptual systems allows for a rethinking of the subject of semiosis as the locus for the intertwining of various systems. In turn, these systems simultaneously probe the world around the body/subject through sight and hearing, as well as through proprioception and kinesthetics. How this happens will depend both on bodies' physical capacities of engaging with the world, and on the ways in which these bodies are marked by culture. At this point, my project concurs with the cri-

tique of the disembodied I/eye as developed by Jonathan Crary and Martin Jay, among others. Such critiques have shown us that the disembodied I/eye is in fact an effect of culturally specific modes of looking performed by bodies conditioned to see in culturally specific ways. The question, then, is how to elaborate these ideas towards a model of the subject of perception that includes the other senses as well.

In this project, theatre will play a twofold role. First, a selection of theatre performances will serve as what I call my 'theoretical objects'. Theatre, functioning as what Barthes has called a 'cybernetic machine' addressing the audience through different senses simultaneously, provides a kind of experimental setup through which to explore the ways in which the body is involved in our perception and understanding of the world around us. At this point, special attention will be paid to research in dance and dance theory as it explores the relationship between moving bodies, perception, and cultural meanings. Secondly, newly gained insights into the role of the body in processes of semiosis will be used to rethink key concepts of theatre theory. For example: theatrical presence, identification and alienation, catharsis, and dramaturgy. Finally, thinking in a way that takes the implications of this body/subject into consideration will contribute to a more general understanding of what Rob van Kranenburg and I have termed 'corporeal literacy'. This is the ability of the body to perceive, read and make sense. Corporeal literacy is a strategic term with which we want to make space for interaction and collaboration between researchers and artists from various backgrounds.

Maaïke Bleeker is an Assistant Professor in Theatre Studies, University of Amsterdam. Recently, she started this new research project, funded by the Netherlands Organisation for Scientific Research (NWO). For the past ten years she has worked with various directors, choreographers and visual artists as a dramaturge.

e-mail: m.a.bleeker@uva.nl

KEY PUBLICATIONS

- Bleeker, M.A., 'Disorders that Consciousness can Produce. Bodies Seeing Bodies on Stage', in: M. Bleeker, S. Debelder, K. Deboo, L. van de Dries and K. Vanhoutte (ed.), *Body Check: Relocating the Body in Contemporary Theatre*. Amsterdam, 2002.
- Bleeker, M.A., 'Dramaturgy as a mode of looking.' In: *Women and Performance*, 26, p. 139-172. New York, 2003.
- Bleeker, M.A., (ed.), *MASKA: Vision and Visuality in the Theatre*, 2-3, Spring 2003.
- Bleeker, M.A., 'Look Who is Looking! Perspective and the Paradox of Post-Dramatic Subjectivity.' In: *Theatre Research International*, 1, p. 29-41. Cambridge, 2004.
- Bleeker, M.A., 'The A, B, C's of différance: Jan Ritsema and the Relationality of Theatrical Presence', in: J. de Bloois, S. Houppermans and F.W. Korsten (ed.), *Discernments. Deleuzian Aesthetics/Esthetiques deleuziennes*. Amsterdam, 2004.

De retoriek van het *tableau vivant*, het toernooi, de slagorde, de paradesoet en het vuurwerk in de intocht van Karel V en Filips in 1549

Stijn Bussels

Mijn doctoraatsonderzoek concentreert zich op de performances van de Antwerpse intocht van Karel V en Filips in 1549: de *tableaux vivants* langs de officiële intochtroute, de paradesoet met de vorsten en stedelingen, de slagorde die deze stoet begeleidde en de toernooien en het vuurwerk na de eigenlijke intocht. Deze werden benoemd als ‘spektakel’, dat nu onder de noemer ‘podiumkunsten’ valt. Deze predramatische theatervormen kwamen pas bij de opkomst van de theaterwetenschap met Max Herrmann (1923, eerste leerstoel in Berlijn) in de belangstelling. Hij plaatste de *tableaux* binnen de opvoeringstraditie van de rederijkers en keek niet enkel naar de iconografische betekenis, maar ook naar de lichamen, de houdingen en gebaren, de kostuums, het decor et cetera. Naar de opvoering kortom.

In mijn onderzoek staat slechts één intocht centraal, om mij zo maximaal te kunnen focussen op wat het organiserende stadsbestuur vertelde over de Habsburgers, zichzelf en hun relatie, maar ook op de middelen en strategieën die werden aangewend om maximaal te overtuigen. Hiervoor ga ik uit van de vijf fasen van creatie en interpretatie uit de handboeken retorica die in de vroegmoderne tijd grote populariteit genoten. Dat zijn de *inventio* van de argumentatie, de *dispositio* of ordening, de *elocutio* of het verwoorden van de geordende argumenten, de *memoria* of het onthouden van de redevoering en de *actio* of de opvoering. Elke fase wordt in één hoofdstuk besproken.

Het eerste hoofdstuk vertrekt vanuit het kader van de standaardvragen uit de *inventio*. Voor de *laudatio* van een persoon moet bijvoorbeeld zijn afkomst worden gepeild, zijn karakter en daden. Toegepast op de intocht kom ik uit op het belang dat binnen het discours werd gehecht aan de daden en het karakter van de Habsburgers. De specifieke invulling wees op het ideaalbeeld van de humanistische vorst zoals dat werd ontwikkeld in Erasmus’ *Institutio principis Christiani*. Deze representatie sluit aan bij Foucaults *gouvernementalité*, waarbij de vorst naar voren wordt geschoven als een deel van zijn gebied en niet als een Machiavellistische heerser over zijn bezittingen.

Het tweede hoofdstuk start met de opbouw van de redevoering in vier delen (de inleiding, de uiteenzetting, de bewijsvoering en het slot) op basis waarvan de opeenvolging van *tableaux vivants* en triomfbogen langs de intochtroute geordend was. Met deze volgorde bouwde de stad een betoog op dat haar relatie met de vorst niet alleen bevestigde, maar ook vorm gaf. Dit gaat ook op voor de intocht in haar geheel. Van de stadsgrenzen tot het vuurwerk is de intocht een overgangsritueel. De prins werd erkend als de heerser en de relatie met de stad werd tot stand gebracht. Hierdoor is de intocht een ‘performatief ritueel’. Deze benadering sluit aan bij recent antropologisch onderzoek, maar ook bij het onderzoek naar het vroegmoderne ritueel.

Het derde hoofdstuk vertrekt vanuit de *elocutio* of de relatie tussen *res* en *verba*. Ener-

zijds wordt de renaissancestijl en het triomf- en het riddermotief besproken. Deze passen uitstekend in het propageren van de imperiale droom van Karel om het Romeinse keizerrijk te evenaren, zelfs te overtreffen. Anderzijds wordt gefocust op het gebruik van de *comparatio* of vergelijking, de allegorie en de *enargeia* of aanschouwelijkheid in de *tableaux*.

Het vierde hoofdstuk gaat uit van de *memoria*. Vooreerst maken de retoricci duidelijk dat het geheugen kan worden gevoed vanuit het bekende. Dit biedt de mogelijkheid na te gaan hoe werd ingespeeld op ‘algemene’ kennis. Daarnaast werden de verslagen vorm gegeven als herinneringsalbums. Deze dienden het vorstelijke en stedelijke prestige, maar vormden ook een beperking op de herinnering, aangezien de verklaring van het spektakel werd overheerst door het stadsbestuur. Tenslotte kunnen de *tableaux vivants* en de triomfbogen worden gekoppeld aan de retorische *ars memorativa* waar aan denkbeeldige beelden in vaste plaatsen een heel discours kan worden opgehangen om zo te memoriseren.

Het vijfde hoofdstuk vertrekt vanuit de *actio*. Hier kunnen gelijkenissen worden getraceerd tussen de *tableaux vivants* en de retorische emotieleer, het *decorum* en de bewegingsgrammatica. Daarnaast wil ik nagaan hoe de redenaar aan zijn optreden de nodige waardigheid, ‘mannelijkheid’, respect et cetera kon verlenen en hoe dit gebeurde in de Antwerpse opvoeringen. Hierbij staan de kledij, de houdingen en gebaren en de proxemie centraal. Concreet ga ik eerst na hoe boodschappen en emoties werden overgebracht met vaste gebarenschema’s. Daarna ga ik na hoe het lichaam als een ‘betekenaar’ werd ingezet en hoe die inzet correspondeerde met contemporaine opvattingen over lichamelijkeheid. Tot slot focus ik op het onthullen en verhullen van het lichaam en op de visies rond (half)naakt op scène en in het dagelijkse leven.

Stijn Bussels is een licentiaat theaterwetenschappen en sinds 1 oktober 2001 als aspirant van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen verbonden aan de vakgroep Kunst-, Muziek en Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent. Zijn promotieonderzoek is voltooid. Het proefschrift is verdedigd in het voorjaar van 2005.
e-mail: stijn.bussels@ugent.be

RELEVANTE PUBLICATIES

- Bussels, S., ‘De traditie van de *tableaux vivants* bij de plechtige intochten in de Zuidelijke Nederlanden (1496-1635).’ In: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 115, p. 151-168, 2002.
- Bussels, S., ‘Hoe de hoogste machthebber van de Nederlanden een stroman wordt: De Brusselse intrede van aartshertog Matthias in 1578.’ In: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 3-4, p. 151-168, 2002.
- Bussels, S., ‘Wat droeg Max Herrmann bij tot het onderzoek met betrekking tot de *tableaux vivants*?’, in: S. Bussels, C. Stalpert en B. Van Oostveldt (red.), *Liber Amicorum Prof. dr. Jaak van Schoor: Meester in vele kunsten*. Gent, 2003.
- Bussels, S., ‘Eva ontploft! Genesis en gender in een vuurwerk over het paradijs en de

zondeval in de Antwerpse intrede van Karel V en zijn zoon Filips in 1549.' In: *Verslagen van het Centrum voor Genderstudies – UGent*, 13, p. 31-65. Gent, 2004.



De bevuling van de verbeelding – Transgressieve theatraliteit in het theater aan het eind van de twintigste eeuw (werktitel van het proefschrift)

Thomas Crombez

In het onderzoek poog ik het filosofische idee van transgressie (zoals uitgewerkt door Georges Bataille, Jacques Lacan en Julia Kristeva) toe te passen binnen de theaterwetenschap. Aanvankelijk leek dat evident. Al sinds Aristoteles weten dramatheoretici dat transgressie centraal staat in het theater. Wij lezen bijvoorbeeld bij Julius Caesar Scalliger (1561):

De stof van de tragedie is verheven en verschrikkelijk, zoals bevelen van koningen, slachtpartijen, gevallen van wanhoop, zelfmoorden, verbanningen, het beroofd worden van familieleden, oudermoorden, gevallen van incest, branden, gevechten, het uitsteken van ogen, gewezen, geschrei, klaagzangen, begrafenissen, grafredes en lijkzangen.

Het leek mogelijk om welbepaalde vormen van transgressie gedurende de theatergeschiedenis te beschrijven. Bijvoorbeeld: de afwisseling van het tonen en commentariëren van ernstige vergrijpen in de Griekse tragedie, bijna op de manier van een rechtszaak; de maniëristische 'horrorvitines' van menselijke ellende in het renaissance-drama; het zich naar binnen keren van het geweld in het naturalisme als ook de dramatiek van na de Tweede Wereldoorlog (Albee, Osborne, Norén). Zou het dan ook niet mogelijk zijn om de vormen van de transgressie in hedendaags theater (met name in het werk van Sarah Kane en Romeo Castellucci) binnen deze geschiedenis te beschrijven?

Het grote probleem in deze geschiedenis ontstond bij de historische avant-garde, die zichzelf nadrukkelijk begrijpt als *schending van de toneelwetten*. Twee verschillende sets van wetten kwamen dus boven elkaar te staan: enerzijds de feitelijke wetten, zeden en normen waarvan de transgressie getoond wordt, anderzijds de toneelwetten die precies dat eerste tonen van transgressie reguleren, maar op hun beurt door de avant-garde worden overtreden. Doordat Kane en Castellucci onmogelijk buiten de context van de historische avant-garde kunnen worden gezien, moest in dit onderzoek met deze dubbele transgressie rekening worden gehouden.

Voor het onderzoek naar de twee soorten van theatrale transgressie werd een ingang gevonden in het werk van Antonin Artaud, die sinds zijn overlijden bekend staat als de theatrale transgressor bij uitstek. Aan de hand van Artaud werd gepoogd beter te begrijpen wat het betekent om de wetten van de samenleving en van het toneel te overschrijden, sterker nog: wat het betekent *de transgressie te veralgemenen*. De ver-

schillende modaliteiten waaronder Artaud deze veralgemeende transgressie in de praktijk heeft gebracht werden onderzocht. Het resultaat was dat het theater, indien het de aspiraties van de avant-garde in volle eerlijkheid wil verwezenlijken, op de vernietiging van zichzelf lijkt uit te draaien. Artauds theaterpraktijk toont echter aan dat deze vernietiging zich niet volledig doorzet. Na de verschillende ingrepen van *destructieve metatheatraliteit* blijft een 'theater' over, dat echter vreemd en atheatraal is. Dit theater is misschien enkel te benoemen met Brechts woord 'thaeter'.

De aandacht van het onderzoek is daarna verschoven naar het beschrijven van dit atheatrale theater. Dat heeft een *typologie van de theatrale transgressie* opgeleverd. Deze typologie werd opgesteld aan de hand van Artauds neergeschreven theaterprojecten, maar ook aan de hand van wat hij concreet op scène heeft verwezenlijkt. Daarmee is nadrukkelijk afgeweken van de sinds Susan Sontags en Jacques Derrida's opstellen over Artaud algemeen aanvaarde these dat hij zijn projecten nooit zou hebben verwezenlijkt, dat die in essentie zelfs onverwezenlijkbaar waren. De typologie omvat drie kenmerken. Allereerst werd het 'thaeter' naar aanleiding van Artauds maniëristisch drama (*Les Cenci*) en dito *mise-en-scène* als een theater van de vervreemding beschreven, in de zin dat het een beproeving vormt voor het publiek. Ten tweede bleek het, gebruik makend van Müllers Artaudcommentaar, een 'antimedisch' theater dat elke reiniging (catharsis) schuwt, maar het dramatisch conflict aanwakkert tot een onverzoenlijke felheid. Een derde kenmerk was de permanente onvrede met literaire en theatrale eigenlijkheid. Voortdurend komt in Artauds werk het streven naar voren om zich de werken van anderen, of de heersende conventies in het algemeen, toe te eigenen en deze te vervormen.

Deze drie kenmerken vormen samen een 'ideaaltype' waaraan het theater van Sarah Kane en van Romeo Castellucci zal worden getoetst; een toetsing die hopelijk ook zal uitdraaien op het bijstellen van het ideaaltype zelf.

Op de allerverste horizon van de huidige onderzoeksopzet ligt de vraag naar geweld. Wanneer op het 'toneel' van de hedendaagse journalistiek te horen is: 'De regio is normaal vrij veilig. Maar het geweld in Afganistan lijkt zich de jongste tijd te verspreiden' (VRT-nieuws, 10 juni 2004: 'Elf Chinezen gedood in Afganistan'), dan wordt in deze ene zin het geweld geabstraheerd van het gebeuren. De wapens, de kogels die de lichamen binnendringen, de onrechtvaardigheid, de haat, de angst, het bloed, het zweet, worden allemaal samengeperst in die ene uitdrukking: 'het geweld'. Zou de specifieke gestalte van de transgressie in het hedendaagse theater misschien te begrijpen zijn als een filosofisch onderzoek naar 'de transgressie' of 'het geweld'?

Thomas Crombez is sinds 2002 als aspirant van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek-Vlaanderen verbonden aan de vakgroep Theaterwetenschap van de Universiteit Antwerpen. Zijn promotieonderzoek bevindt zich in de middenfase en zal in mei 2006 worden afgesloten.

e-mail: thomas.crombez@ua.ac.be

website: www.ua.ac.be/thomas.crombez

RELEVANTE PUBLICATIES

- Crombez, T., 'Strange Images of Death. Wreedheid en verbeelding in Shakespeares Macbeth.' In: *Documenta. Mededelingen van het documentatiecentrum voor dramatische kunst Gent*, 19, p. 171-182. Gent, 2001.
- Crombez, T., 'De terugkeer van Koning Ubu.' In: *Documenta. Mededelingen van het documentatiecentrum voor dramatische kunst Gent*, 19, p. 183-185. Gent, 2001.
- Crombez, T., Daelemans, J. en Herzeele, B., 'De seksuologie als vrolijke wetenschap. Annie Sprinkle's Herstory of Porn.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 21, p. 59-61. Brussel, 2003.
- Crombez, T., 'De groteske komedies van Aristofanes.' In: *Documenta. Mededelingen van het documentatiecentrum voor dramatische kunst Gent*, 21, p. 3-28. Gent, 2003.
- Crombez, T. en Hillaert, W., 'Theater van de verwondering. De Tragedia Endogonia van de Societas Raffaello Sanzio.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 21, p. 42-45. Brussel, 2003.



Een exploratief onderzoek naar geluidsdramaturgie

Christoph De Boeck

Dit onderzoek werd gekenmerkt door consistentie en diversiteit. Consistentie omdat het methodologische deel is opgebouwd rond het thema of de lijn van de omwentelingen van het geluidsmedium in de loop van de twintigste eeuw. Deze (technologische) vernieuwingen hebben immense gevolgen gehad voor de manier waarop wij omgaan met onze geluidswereld en voor (de status van) het begrip 'geluid' zelf. Diversiteit omdat ik mijn verhaal samenstel uit vele verschillende contexten en velden; de belangrijkste aanbeveling van mijn rapport is een materie als geluidsdramaturgie interdisciplinair te benaderen.

In mijn projectaanvraag formuleerde ik mijn onderzoekshypothese als volgt: kan er een dramaturgische structuur worden afgeleid uit een geluidsontwerp binnen een theatrale context (of die theatraliteit nu het gevolg is van een geluidsinstallatie, een opvoering of een andere performatief significante omgeving)? Hoe bespreek je een klankontwerp? De uitdaging van dit onderzoek bestond er hoofdzakelijk uit dat het een exploratief onderzoek was. Eerst en vooral was het de bedoeling uit te zoeken of er literatuur bestond rond geluid en theatraliteit, of geluid en dramaturgie, of geluid en performativiteit. De eerste taak was het zoeken naar een discours dat de specificiteit van het sonore in relatie brengt met het theatrale.

Mijn bevindingen na twee jaar onderzoek zijn menigerlei. Ten eerste biedt niet één bepaalde filosofische stroming of wetenschappelijk paradigma de meest geëigende methode om een dramaturgische structuur van geluid te ontleden. Ten tweede lijken filosofie en in het bijzonder fenomenologie of enige poststructuralistische nalatenschap

mij niet de aangewezen ontsluiters van de lichamelijkheid van geluid. Het probleem lijkt zich te situeren in de eeuwenoude culturele traditie om klank een mythische of sacrale status toe te dichten. Filosofen blijken bij het benaderen van het geluidsmedium gemakkelijk te vervallen in poëzie of zelfs (religieuze) bezinningsmomenten wanneer zij klank opnemen in hun midden. Die opname bedoel ik letterlijk: de fysieke eigenschappen van het medium worden gemetaforiseerd en geabsorbeerd in een existencialistisch, metafysisch of psychoanalytisch discours. De specificiteit van klank wordt daarbij ingewisseld voor een abstracte hoedanigheid in een spel van tekens. Geluid stelt dan als medium niets meer voor binnen de gelanceerde oppositionele waarden. Deze in de culturele menswetenschappen dominante benadering is niet gepast voor een exploratief onderzoek dat pooft te begrijpen hoe en waarom de akoestische lichamelijkheid zo 'anders' is dan die van de lichamen (objecten) die we gewend zijn te zien en die we begrijpen in termen van een uitsluitend visueel georiënteerd discours.

In verschillende fasen van mijn onderzoek heb ik mij beziggehouden met disciplines als fysica, musicologie, technologische cultuurgeschiedenis, bio- en psychoakoestiek en culturele studies. Ik kwam tot de conclusie dat om de lichamelijke kenmerken of de waarde van die kenmerken te kennen, ik moest starten op een meer algemeen niveau dan fysica of akoestiek, aangezien in de menswetenschappen de analyse van betekenisoverdracht centraal staat. Daarom ben ik in mijn verslag begonnen met een bespreking van akoestische communicatietheorie (Truax, R. Murray Schafer) en aansluitend een mediumanalyse binnen een meer artistiek-culturele context (Kahn, MacLuhan, Hartmann) om het studieobject dichter te benaderen. Ik wilde niet alleen een wetenschapsobject (geluidsdramaturgie; klankbeeld of -ontwerp) afbakenen, maar ook een veld. Al gauw bleek immers dat niet alleen in theatervoorstellingen gesproken kon worden van een dramaturgie van geluid, maar ook in andere vormen van performance en installaties. Aangezien er geen werken waren die rechtstreeks het onderwerp van geluidsdramaturgie behandelden, wilde ik nagaan welke de lichamelijke kwaliteiten van geluid zijn, om daarna uitspraken te kunnen doen omtrent de performativiteit van geluid. Wat doet dit medium precies als het wordt aangewend in de kunsten? Om dat te achterhalen moest eerst worden ontdekt hoe het medium functioneert en wat de culturele geschiedenis ervan is, zowel in zijn natuurlijke gedaante als energieverplaatsing door een drukgolf, als in zijn technologische reproducties (mechanische, magneto-elektrische en elektronische fasen). Daaruit blijkt steeds weer het belang van het performatieve aspect.

Dit methodologisch parcours kan nu samengevat worden als een mediumanalyse met rizomatische vertakkingen naar cultuurgeschiedenis, musicologie, psychoakoestiek, fysica en communicatietheorie. In mijn eindrapport wordt duidelijk dat interdisciplinariteit de enige methode is om geluid in de podium- en installatiekunsten te bestuderen. Zeker de performativiteit van het sonore is een kwestie die bekeken moet worden vanuit meerdere hoeken, omdat geluid als medium al performatief is door zijn fysieke hoedanigheid. Dramaturgie van geluid is het meest fascinerend wanneer het performatieve aspect van sonoriteit wordt uitgespeeld. Op dat moment zorgt het

onderdompelende of penetrerende effect van geluidsgolven ervoor dat toeschouwers deel uitmaken van het spektakel of de installatie, terwijl zij tezelfdertijd het werk bekijken en analyseren. De modern-wetenschappelijke traditie van de cartesiaanse verdeling in subject en object wordt in die zin aangetast door artistieke tendensen.

Christoph De Boeck is in 2001 gepromoveerd aan de Universiteit Antwerpen. Voor dit onderzoek was hij van februari 2002 tot september 2004 als postdoctoraal onderzoeker verbonden aan het Aisthesis onderzoekscentrum van deze universiteit. Hij creëert geluid en muziek voor eigentijdse dans-, performance- en theaterproducties (www.audiostore.org).
e-mail: info@audiostore.org

RELEVANTE PUBLICATIES

- De Belder, S., De Boeck, C., Tachelet, K. en Vanhoutte, K., 'Culturele schizofrenie: de technologische conditie van het theater', in: E. Mathijs en W. Hessels (red.), *Waarheid en Representatie*. Brussel, 2000.
- De Boeck, C., 'Ghostbusting. Brecht en het spectrale lichaam', in: *Geënceneerde Lichamen. Theoretische verkenningen van het lichaam in de podiumkunsten*. Brussel, 1999.
- De Boeck, C., 'Het oor van David Lynch.' In: *De Witte Raaf*, 17, p. 25-27. Brussel, 2003.
- De Boeck, C., 'Een Genetisch Rapport – de genesis van “closer”.' In: *Etcetera, Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 22, p. 44-47. Brussel, 2004.



Naar een symbiose van theorie en praktijk? Een samenwerking tussen universitair en hoger kunstonderwijs

Els Degryse

Dit onderzoeksproject ging uit van de Hogeschool Antwerpen, departement Dramatische Kunst, Muziek en Dans en reikt een hand naar de Universiteit Antwerpen, afdeling Theaterwetenschap met het oog op een betere en permanente samenwerking. Het betreft een onderzoek van zes maanden (september 2004-maart 2005) dat resulteerde in een eindrapport op basis waarvan verder onderzoek mogelijk is.

Het doel van het onderzoek is het helder en gedetailleerd in beeld brengen hoe theorie en uitvoeringspraktijk in de theateropleidingen te Antwerpen (theaterwetenschap, toneel, kleinkunst, woordkunst, theaterkostuumontwerpen) zich tot elkaar verhouden, en hoe zij beter gecoördineerd kunnen opereren. De achterliggende hypothese is dat door de vooralsnog geringe samenwerking tussen de verschillende docenten veel kansen op vruchtbare ideeënuitswisseling blijven liggen, en dat de opleidingen naar het voorbeeld van de professionele kunstwereld sterk kunnen profiteren van structurele en inhoudelijk betere communicatie.

Voor de Hogeschool Antwerpen maakt dit project deel uit van de realisatie van de masteropleiding en de verdere academisering. Dit veronderstelt het verder ontwikkelen en ondersteunen van wetenschappelijk onderzoek in de kunsten en de ontwikkeling van de kunsten an sich, waarop dit project zich specifiek richt.

Voor het realiseren van zowel de lange- als kortetermijndoelstellingen moet de Hogeschool toenadering tot de universiteit zoeken. Steunend op de langere traditie van systematisering van het onderwijs aan de universiteit betekent deze toenadering voor de hogeschool dé mogelijkheid om de aanwezige potentie zowel bij docenten als studenten ten volle te benutten. Daarnaast geldt dat de artistieke praktijk haar relevantie dreigt te verliezen bij het negeren van theoretische analyses en wijzigende contexten van haar praktijk. Input van buitenaf is bovendien nodig om de eigen kritische attitude te voeden en de kritische functie van kunst te waarborgen.

De vraag om toenadering wordt door de universiteit positief onthaald. Net zoals kunst niet zonder context beoefend kan worden, kan een universitaire studie als theaterwetenschap niet zonder de theaterpraktijk. Bovendien wijzen huidige tendensen op het inschakelen van academisch onderzoek bij artistieke praktijken en vice versa. De onderzoeksgroep Aisthesis van de Universiteit Antwerpen organiseerde onder andere in november 2004 een colloquium over de interactie tussen theorie en praktijk binnen het artistieke proces. Dit onderdeel van het project wil specifiek hierop inspelen, aangezien een nauwe band met de realiteit niet alleen de relevantie van wetenschap en opleiding garandeert, maar ook het gevaar voor abstrahering vermindert.

Dit project wil radicaal ingaan tegen hokjesdenken op inhoudelijk niveau, waardoor ook de structurele ontgrenzing aan belang wint. Het stelt zich tot doel een bijkomend argument te worden tegen de kortzichtigheid en regressie waardoor zowel hogeschool als universiteit logge systemen worden in plaats van laboratoria waar experiment en een wetenschappelijke onderbouwde programma op systematische wijze samengaan.

Dit onderzoek bestaat uit twee fasen. De eerste fase bestaat uit een pedagogisch-didactisch veldonderzoek, waarbij de focus ligt op didactische onderwijsvormen die de interactie tussen theorie en praktijk bevorderen (laboratorium, workshop, stage, seminarie et cetera). Hiermee wordt nagegaan (i) in welke mate theorie een onderdeel van de praktijk is, (ii) in welke mate theorie afzonderlijk of parallel aan de praktijk nuttig is en (iii) in welke mate het overschrijden van de hulpfunctie van theorie ten opzichte van de praktijk nuttig of noodzakelijk is. Er wordt een status quaestionis opgesteld in het licht van de nood aan interactie tussen theorie en praktijk, die tijdens de tweede fase van het onderzoek wordt toegepast.

In de tweede fase worden de resultaten van het pedagogisch-didactisch veldonderzoek van het theateronderwijs in Antwerpen scherp gesteld aan de hand van een toetsing aan een aantal buitenlandse modellen. Daarbij behoort de symbiose tussen theorie en praktijk tot één van de doelstellingen van het onderwijsprogramma. The Applied Theatre Studies (Drama, Theatre, Media) aan de Justus-Liebig Universiteit van Giessen pleit uitdrukkelijk voor een opleiding waarin praktijk en theorie worden geïntegreerd.

Ook het Trinity College te Dublin is reeds ver gevorderd met de inhoudelijke en structurele symbiose van praktijk en theorie. Tot slot zijn ook de Toneelschool van Maastricht en DasArts te Amsterdam referentiepunten in de zoektocht naar onderwijsmodellen waarbij de interactie tussen theorie en praktijk centraal staat.

Aan de hand van de resultaten van het pedagogisch-didactisch veldonderzoek en het voorbeeld van buitenlandse instellingen wordt een waaier gepresenteerd van interactiemogelijkheden afgestemd op het kunstonderwijs aan de Hogeschool. Hierbij wordt bovendien een permanente en continue samenwerking met zowel de Universiteit Antwerpen als de kunstpraktijk beoogd. Zo zal beter ingespeeld kunnen worden op de structurele hervormingen in het kader van de Verklaring van Bologna en kan meer garantie geboden worden voor een snellere en efficiëntere overgangperiode, waarbij vorm en inhoud op elkaar afgestemd zijn. Dit onderzoek biedt een unieke kans voor het theateronderwijs, aangezien zowel op het vlak van structuur, inhoud als mentaliteit gestreefd wordt naar een duurzame interactie tussen theorie en praktijk.

Els Degryse is voor de uitvoering van dit onderzoek als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de Hogeschool Antwerpen, Departement voor Dramatische Kunst, Muziek en Dans.
e-mail: elsdegryse@yahoo.com



Theater en educatie – Een studie naar het vak Culturele en Kunstzinnige Vorming 1 (CKV1) in het Nederlandse middelbaar onderwijs

Cock Dieleman

Sinds het schooljaar 1999-2000 is er een nieuw vak in het middelbaar onderwijs: Culturele en Kunstzinnige Vorming (CKV). Het vak is onderverdeeld in CKV1, 2 en 3. CKV1 is een verplicht vak in de bovenbouw van havo/vwo, CKV2 en 3 maken onderdeel uit van het profiel Cultuur en maatschappij en kunnen binnen de andere profielen als keuzevak gelden. Sinds het schooljaar 2003-2004 is het vak CKV ook een verplicht onderdeel in het vmbo.

CKV1 is het meest vergaand en het meest ambitieus. Het heeft de ambitie om kunst toegankelijker te maken en het bezoeken van culturele activiteiten, ook op langere termijn, te stimuleren. Het is (ook internationaal) uniek door de interdisciplinaire benadering en de samenwerking tussen scholen en culturele instellingen. De meeste activiteiten vinden buiten de bekende omgeving van de school plaats en dat vraagt om een specifieke benadering en begeleiding vanuit de culturele instellingen. CKV1 is een typische exponent van de tweede fase en het studiehuis, waarmee het gelijktijdig is ingevoerd. Het staat voor een ervaringsgerichte didactische aanpak en richt zich sterk op de

zelfwerkzaamheid van leerlingen, die worden geacht een eigen gefundeerde keuze uit het culturele aanbod te maken.

Aan de invoering van CKV1 is veel aandacht besteed en zowel scholen als culturele en bemiddelende instellingen hebben het vak omarmd. Diverse subsidieregelingen vanuit de overheid hebben de ontwikkeling van het vak verder gestimuleerd. In korte tijd is er veel gepubliceerd, door de landelijke en regionale pers, instellingen als de Stichting Leerplan Ontwikkeling (SLO) en Cultuurnetwerk. Vooral *Momentopnames CKV1. Eindrapportage CKV1-volgproject* van Cultuurnetwerk (2003) biedt waardevolle informatie over waardering en inrichting van het vak door leerlingen en docenten, en het effect van CKV1-onderwijs op (latere) cultuurdeelname.

Een probleem dat tot nu toe weinig aandacht heeft gekregen is dat de theatrale podiumkunsten een nieuwe factor in het onderwijsaanbod vormen. De traditionele kunstvakken richtten zich vooral op muziek en beeldende vorming en de verschillende talensecties hielden zich met literatuuronderwijs bezig. Hierbinnen kwam toneel wel in het onderwijsaanbod voor, maar niet als theatrale uitvoering. Slechts op een zeer beperkt aantal scholen werd drama als vak aangeboden.

Nu het vak CKV1 is ingevoerd en de theatrale podiumkunsten een belangrijk deel van het aanbod uitmaken, is de vraag naar de competentie van de docenten gerechtvaardigd. Minder dan tien procent van de docenten heeft een onderwijsbevoegdheid op het gebied van drama of dans en in de praktijk wordt het vak vooral gegeven door docenten beeldende vorming, muziek, Nederlands en vreemde talen. Dit verklaart deels de problemen bij de keuze van culturele activiteiten. Hebben deze docenten een beeld van het aanbod aan theater-, muziektheater- en dansvoorstellingen? Want als de docent al niet weet wat hij tot de culturele canon kan rekenen, hoe moet de leerling dit dan weten?

Mijn promotieonderzoek beoogt het krachtenveld te analyseren van de verschillende actoren die zich met de theatrale podiumkunsten binnen CKV1 bezighouden, zoals docenten, leerlingen, schooldirecties, culturele instellingen, aanbieders van leermiddelen, bemiddelende instanties, overheid, onderzoekers en publicisten. Centrale vraag is hoe de verschillende actoren tegen CKV1 aankijken. Wat is volgens hen de belangrijkste doelstelling van het vak, hoe vinden zij dat het vak ingericht moet worden, welke plaats moeten de theatrale podiumkunsten binnen CKV1 innemen en hoe moet er tussen de verschillende actoren samengewerkt worden?

Een tweede belangrijke vraag betreft de in de exameneisen geformuleerde voorwaarde dat culturele activiteiten 'van erkende kwaliteit' moeten zijn. Wordt die erkende kwaliteit inderdaad nagestreefd en wat wordt er onder verstaan? Welke factoren beïnvloeden de definitie of de beoordeling van kwaliteit? Is er sprake van een uitwisseling van standpunten? Is er een discours over de vraag of binnen de podiumkunsten over een canon gesproken kan worden en welke voorstellingen daartoe gerekend mogen worden?

Voor het onderzoek wordt bestaande literatuur over kunsteducatie, over podium-

kunsten en publiek, over de ontwikkeling van het Nederlandse toneelbestel en over de ontwikkeling van het Nederlandse onderwijs geraadpleegd. Voor de verdere analyse gebruik ik de resultaten van lopende onderzoeken en van bronnenmateriaal, zoals beleidsstukken, adviesnota's, leermethoden, examenprogramma's, onderwijsprogramma's van docentenopleidingen, educatieve programma's van culturele instellingen en bemiddelende instanties. Na bestudering wordt bekeken welke gegevens voor het voorgestelde onderzoek ontbreken en waar aanvullende gegevens noodzakelijk zijn. Deze moeten door eigen onderzoek verkregen worden. In eerste instantie lijken enquêtes en/of interviews daarvoor de meest geëigende methode.

Cock Dieleman is sinds 1991 als docent verbonden aan de opleiding Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam en was van 1999 tot 2005 hoofd Educatie van het Zuidelijk Toneel en ZT Hollandia. Zijn promotieonderzoek bevindt zich in de beginfase.

e-mail: c.dieleman@uva.nl



Interculturalisatieprocessen in de kunsten

Nelly van der Geest

In 2001 startte de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU) een debat over interculturalisatie van het beeldend curriculum, het Curryproject. In dit project werd onderzocht hoe diversiteit binnen een kunstcurriculum vorm gegeven kan worden. Zodra de betrokken docenten over motieven achter interculturalisatie begonnen te spreken, stak de spraakverwarring de kop op. Ik ontwikkelde vanuit observatie van diverse kunstpraktijken en literatuurstudie een vijftal ideaaltypische visies op diversiteit. Die vijf denkwijzen bleken ook buiten de uitvoerende kunst in de wereld van het kunstmanagement handzaam te zijn. Giep Hagoort gebruikt deze als brillen om te begrijpen vanuit welke visie bepaalde kunstmanagers opereerden en hoe zij hun visie en hun strategie om diversiteit te bevorderen konden aanscherpen. Dit leidde ertoe dat binnen het onderzoeksgebied Cultureel Ondernemerschap van het lectoraat Kunst en Economie (HKU) naast globalisering het aandachtsgebied 'interculturele processen in de kunsten' een speerpunt werd. Binnen dit kader voer ik mijn promotieonderzoek uit, gericht op het theoretisch onderbouwd beschrijven van interculturalisatieprocessen in het kunstenveld.

Interculturalisatieprocessen zijn sinds de jaren tachtig aanwezig in de kunsten in Nederland. Oorspronkelijk is gedacht dat dit inhaalprocessen zouden kunnen zijn. Echter voortgaande mondialisering in de kunsten, blijvende immigratiestromen met dientengevolge steeds nieuwe publieksgroepen en het proces van integratie van Euro-

pa zelfvragen om een nieuwe vorm van diversiteitsmanagement als onderdeel van innovatief handelen in de kunsten. In dit proces spelen thema's een rol als explicitering van zowel Europese identiteit als van lokale identiteiten, de maatschappelijke plaats van kunst en de invloed van het integratiedebat op het kunstenveld.

Het specifieke van een interculturalisatieproces is dat artistieke en sociale doelstellingen gelijktijdig een rol spelen. De verschillende spelers in het krachtenveld geven die twee doelstellingen een wisselend gewicht. In het kunstenveld zijn interculturalisatieprocessen op twee manieren ontstaan. In de eerste plaats worden in grotere organisaties in de periferie initiatieven ontwikkeld. Het doel daarvan kan zijn de interculturalisatie van de eigen organisatie of het realiseren van een diverser marktaandeel. Deze onderdelen van de organisatie komen over het algemeen van initiatiefnemers die buiten de hiërarchische verhoudingen vallen. Zij werken daardoor meestal vanuit een overtuigingsstrategie en kiezen voor een inhoudsgerichte aanpak. In de tweede plaats ontstaan interculturalisatieprocessen doordat er kunstproducenten zijn die zich expliciet op inter- of biculturele doelen richten en interculturele kunstproducten produceren.

Een aantal organisaties met een interculturele agenda is sinds de jaren negentig in het kunstenveld actief en staat nu op het punt om dat proces professioneler te managen. Het doelbewust managen van die processen zal tot een professionalisering van dit specifieke onderdeel van de sector leiden en kan mogelijk een uitstraling hebben op de manier waarop kunstinstellingen zonder of met een beperkte interculturele agenda zich in de toekomst zullen positioneren in het veld. Mijn onderzoek beperkt zich tot instellingen die een interculturele missie geëxpliciteerd hebben. Het wil een bijdrage leveren aan inzichten hoe interculturalisatieprocessen in de kunsten werken en hoe organisaties uit het interculturele segment van het kunstenveld deze processen in de kunsten professioneler kunnen gaan managen.

Op basis van casestudies van twee theatergroepen en twee musea breng ik het proces in kaart van deze kunstinstellingen, die zich profileren met een interculturele agenda. Ik heb gekozen voor: Theater RAST, Theatergroep DOX, het Wereldmuseum Rotterdam en het Amsterdams Historisch Museum. De reden dat voor casestudies is gekozen is dat interculturalisatie nog te vaak als eendimensionale emancipatiestrategie wordt gezien. Het interculturele veld zelf is echter op zoek naar een integraal, maar intercultureel concept van vernieuwing en actualisering van de kunsten en kunstorganisaties.

De vijf denkwijzen, zoals ik deze beschreven heb in een artikel in deze bundel, zijn een rol blijven spelen in het onderzoek. In de interviews met zakelijk en artistiek leiders vraag ik hun zich te positioneren ten opzichte van de vijf visies en aan te geven hoe die positie in hun missie en werkwijze een rol speelt.

In het levendige integratiedebat dat de maatschappelijke context van het interculturalisatieproces in de kunsten vormt, reageren interculturele kunstorganisaties en kunstenaars met een dubbele culturele bagage op ontwikkelingen en zij beïnvloeden met hun praktijk de actualiteit. Er tekenen zich in dat integratiedebat enkele discoursen af,

waaraan die vijf denkwijzen te koppelen zijn. In mijn artikel 'Dromen en vertogen' werk ik dit verder uit.

Nelly van der Geest is sinds 1996 directeur van het Centrum voor Interculturele Studies (CIS) van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Zij is in 2003 gestart met dit promotieonderzoek, met begeleiding vanuit de Universiteit Maastricht en de Universiteit Utrecht.

e-mail: nelly.vandergeest@central.hku.nl

RELEVANTE PUBLICATIES

Geest, N. van der en Zijlmans, K. (red.), *Curry, het interculturele kunstdebat*. Utrecht, 2002.

Geest, N. van der en Beltman, M., *Curry Werkboek*. Utrecht, 2004.

Geest, N. van der, 'Een onstuitbaar hart, september 1981, Rufus Collins geeft zijn eerste les bij Stipt.' In: R. Buikema en M. Meijer (red.), *Kunsten in Beweging 2*. Den Haag, 2004.

Geest, N. van der (red.), *Pitch junior Theater werk- en fotoboek*. Amsterdam, 2005.



Duitslandbeeld en Duitse ideeën in de schouwburg: 'Duits' toneel in Nederland (ca. 1750-1840)

Klaartje Groot

Mijn onderzoek is gewijd aan de Duitse invloed op het Nederlandse toneel in de periode 1750-1840. Ik onderzoek de inhoud en de receptie (aantal opvoeringen, publieke belangstelling, waardering in de pers en genootschappelijke behandeling) van Duits toneelrepertoire in origineel en vertaling dat in Nederland is opgevoerd en uitgegeven. Het toneel als cultureel medium had in de vroegmoderne tijd een grote reikwijdte. Zowel toneelteksten zelf als de opvoeringen ervan behoorden tot de 'wegen der beschaving' die in deze periode door burgers werden bewandeld. Het toneel was zowel een constituent van het Duitslandbeeld als een kanaal waarlangs Duitse ideeën het lees- en schouwburgpubliek bereikten. Dit werd versterkt door de toenemende acceptatie van het genre vanwege zijn bijdrage aan de algemeen beschaafde standaardtaal en het praktische gegeven dat toneel in proza eenvoudig vertaalbaar was. Onder de permanente, massale stroom van vertalingen, kwamen dan ook veel dramateksten voor.

Zeer specifiek was de Duitse invloed via het zogenoemde burgerlijk drama van vooral Kotzebue en Iffland, dat zijn theoretische basis vond in Lessings *Hamburgische Dramaturgie*. Het was burgerlijk in de zin dat de universeel-historische en doorgaans heroïsch-elitaire personages uit de Frans-klassieke toneelspelen werden vervangen door eigentijdse, herkenbare medemensen, die getoond werden in hun private leven. Niet hun maatschappelijke status, maar hun menselijke waardigheid en verantwoordelijkheid vormden het onderwerp van dit toneel. Daarbij paste – in de lijn met het gebruik

van proza – een natuurlijke dialoog. Vaak kenmerkten de stukken zich ook door sentimentaliteit.

Aan het Duits-burgerlijke drama werd bovendien het vermogen toegekend het publiek moreel te vormen. Uit de aard en populariteit van dit repertoire als lees- en opvoeringstekst kan worden afgeleid hoe in Nederland over de thema's burgerlijkheid, menselijkheid, natuurlijkheid en gevoeligheid werd gedacht, in hoeverre men deze als typisch Duits beschouwde en er zijn Duitslandbeeld aan ontleende. In dit verband komt tevens de afgrenzing ten opzichte van enerzijds de eigen, Nederlandse identiteit en anderzijds het Frankrijkbeeld aan de orde.

Voor de aantallen opvoeringen en toeschouwers worden schouwburgarchieven geraadpleegd. De aandacht richt zich niet alleen op Amsterdam en de positie van het Duits toneel daar, maar ook op het theaterleven daarbuiten. Voor gegevens over de verspreiding van het Duitse toneelrepertoire in druk worden bibliotheekcatalogi en fondslijsten onderzocht. Uitgangspunt vormen de vermeldingen van edities en vertalingen in Worp (1904), Balk (1927) en Spoelstra (1931). Dit deel van het onderzoek is er mede op gericht om na te gaan wat de populariteit was van Duits toneel als leestekst. De analyse richt zich met name op de voorwoorden. Aanvullend worden uit de onderzochte periode de door De Groot (1980) bibliografisch ontsloten toneeltijdschriften en -almanakken onderzocht en wordt onderzoek verricht naar Duitslandbeeld en Duitse ideeën in enkele toneelgenootschappen die vanaf omstreeks 1760 in de Republiek ontstaan.

Dit project vormt een onderdeel van het NWO-project 'De culturele impact van de Duitstalige landen in Nederland tussen 1750 en 1840: hun weerslag in de letteren, het literaire bedrijf en de gedrukte media' onder leiding van A.J. Hanou, B.A.M. Ramakers en G.C.A.M van Gemert. Er zijn vier deelprojecten, gericht op de algemeen-culturele tijdschriften, de genootschappen, de schouwburg (het toneel) en de individuele schrijvers en de uitgeverwereld. De vier projecten hangen met elkaar samen doordat zij zo veel mogelijk uitgaan van hetzelfde corpus van algemeen-culturele tijdschriften, dat per deelproject specifiek wordt aangevuld. De tijdschriften waarvan wordt uitgegaan zijn: *Algemeene Konst- en Letterbode* (1788-1862), *De Recensent, ook der Recensenten* (1806-1852), *Schouwburg van in en uitlandsche Letter- en Huishoudkunde* (1805-1810), en *Boekzaal der geleerde Wereld* (de gehele achttiende en negentiende eeuw). De verkregen gegevens uit mijn deelonderzoek worden aangevuld met gegevens uit dit gezamenlijke tijdschriftonderzoek, het genootschapsonderzoek en het onderzoek naar de uitgeverwereld.

Klaartje Groot is sinds september 2003 als aio verbonden aan de vakgroep Nederlandse Taal en Cultuur van de Rijksuniversiteit Groningen. Haar promotieonderzoek bevindt zich in het tweede jaar.

e-mail: k.e.groot@rug.nl



Theaterkritiek en theaterwetenschap

Lucia van Heteren

Een eerder onderzoek naar de beoordeling van theatervoorstellingen door Nederlandse en Vlaamse theatercritici genereerde de focus van mijn huidig onderzoek: de relatie tussen theaterkritiek en theatertheorie.

Sinds 1987 wisselden zeven tot negen critici maandelijks van gedachten over belangwekkende voorstellingen, met als doel deze te selecteren voor het jaarlijkse Theaterfestival. In een onderzoek dat ik in 1998 afrondde heb ik gekeken naar de argumentatiemethoden van theatercritici. Welke argumentatievormen hanteren zij om analyse van een oordeel over theatervoorstellingen te onderbouwen? Welke argumenten waren doorslaggevend voor een individueel positief of negatief oordeel? Welke argumenten waren dominant op het moment dat theatercritici in de context van een maandelijks ontmoeting met collega-critici hun oordeel moesten verdedigen tegenover hun *peers*? Met een model, gebaseerd op opvattingen van Van Eemeren over argumentatietheorieën en categoriseringsmodellen van literatuurwetenschappers als Mooij (1979) en Boonstra (1979), werden de soorten argumenten geanalyseerd (realistische, emotivistische, morele, structurele, intentionele en vernieuwingsargumenten). Een van de conclusies was dat, hoe positief de structurele elementen van een voorstelling ook beoordeeld werden, één basale emotie (geraakt, gekwetst, verveeld zijn enzovoort) ook bij professionele beoordelaars een dergelijke positieve structurele analyse onderuit kon halen. Ook kon niet aangetoond worden dat theatercritici een specifieke voorkeur voor vernieuwingen hadden, wat in het publieke debat nog wel eens als klacht aan het adres van kunstcritici te horen is.

De twee vooronderstellingen waarvan ik impliciet uitgegaan was (dat een positief oordeel volgt als critici een positieve analyse van de structurele elementen van een voorstelling geven; en dit eveneens bij een positieve analyse van vernieuwings-elementen) konden niet hard gemaakt worden. Voor het komen tot uitspraken over het vernieuwende in een voorstelling, dan wel over structuralistische elementen als coherentie en consistentie, lijkt kennis van theaterhistorische en voorstellingstheoretische benaderingen zinvol. Een van de terugkerende discussies tussen de Nederlandse en Vlaamse theatercritici betrof dan ook de noodzaak van een voorstellingstheoretische onderbouwing van analyse en oordeel. Het al dan niet gebruik maken van theoretische benaderingen leidde tussen de critici tot controversen.

Mijn huidige onderzoek richt zich op deze discussie en de relatie tussen analyse en oordeel in het werk van Nederlandse theatercritici tussen 1980 en 2000. Hierbij staat de vraag naar de functionaliteit van theaterwetenschappelijke analysemodellen voor meer praktijkgerichte beoordelingsinstanties als de theaterkritiek centraal.

In het eerste deel schets ik de problematiek van de kunstkritiek. Als domein is de kunstkritiek op verschillende manieren in subdomeinen te onderscheiden. Het eerste

subdomein loopt langs de lijn van traditioneel van elkaar gescheiden kunstdisciplines (beeldende kunst, literatuur, muziek, theater enzovoort). Deze subdisciplines krijgen in de praktijk concreet vorm in dag-, week- en vakbladen. Maar deze disciplines zijn in de twintigste eeuw, en zeker sinds de jaren zestig, elkaars grenzen danig aan het overschrijden, met alle gevolgen voor de kunstcritiek van dien. Verder heeft er zich een steeds verdergaande subdisciplinering voltrokken. Zo bestaan er inmiddels binnen de theaterdiscipline dans, bewegingstheater, performance, mime, muziektheater, jeugdtheater, opera enzovoort als deelgebieden, die echter vaak ook weer onder andere disciplines gecategoriseerd kunnen worden (bijvoorbeeld opera onder muziek). De categorisering is vaak afhankelijk van beslissingen op institutioneel niveau. Dit maakt het er voor de criticus niet makkelijker op.

Een tweede subdomein wordt bepaald door de vorm van kritiek. Afhankelijk van welk categoriseringsmodel gehanteerd wordt kan dit zijn: journalistieke, essayistische en wetenschappelijke kritiek; of: recensie, kritiek en wetenschappelijke analyse. Bestaande opvattingen over de functie en waarde van kunstcritiek variëren van het informeren van potentiële lezers en toeschouwers, het analyseren van het werk, het geven van interpretatie en oordeel, tot alle combinaties in wisselende dominantieverhoudingen van voorgenoemde elementen. Elke kunstdiscipline kent haar eigen discussies over welke elementen in een kritiek moeten domineren, haar voor- en tegenstanders van een impliciet en expliciet oordeel, maar vooral haar discussies over de wijze waarop dit in de dagelijkse praktijk daadwerkelijk gebeurt. Deze verschillen in opvattingen leiden met regelmaat tot mediadiscussies over vermeende crises in deze of gene kunstcritiek.

Na de analyse van de problematiek rond de kunst- en theatercritiek heb ik gekeken naar de theorievorming met betrekking tot analyse van voorstellingen. Voorstellingstheorie is een problematisch concept, al was het alleen al doordat het begrip theorie vaak ook gehanteerd wordt voor *opvattingen* en *benaderingen*. Ook bij het inzicht krijgen in de stand van zaken met betrekking tot voorstellingstheorieën speelt de afbakening van kunstdisciplines en de verschuiving van domeinen een rol. Parallel aan de groei van subdomeinen in de kunsten zelf formuleren ook universitaire instellingen met enige regelmaat nieuwe domeinen, waarvoor nieuwe theorievorming ontstaat (zoals Dance Studies en Performance Studies). De theaterwetenschap als universitaire discipline waar de meeste theorievorming voor theater plaats zou moeten vinden, maakt gebruik van object- en procesbenaderingen uit allerlei disciplines. Door middel van het destilleren van essentiële kenmerken uit theorieën die in meer dan vijf theaterhandboeken vermeld zijn, heb ik een model gemaakt waarmee het werk van een cohort Nederlandse theatercritici werkzaam tussen 1980 en 2000 is geanalyseerd. De uitkomsten voor wat betreft de vragen hoe de relatie tussen theorie en praktijk tot uiting komt worden begin 2006 gepubliceerd.

Lucia van Heteren is als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen, bij de opleiding Kunsten, Cultuur en Media. Haar

onderzoek bevindt zich in de eindfase en analyseert de relatie tussen theoretische reflectie (theatertheorie) en praktisch georiënteerde kritische reflectie (theaterkritiek).

e-mail: l.d.m.e.van.heteren@rug.nl

RELEVANTE PUBLICATIES

Heteren, L. van, *Theater, kritiek, jury en publiek. De totstandkoming van het kwaliteitsoordeel bij theater*. Groningen, 1998.

Heteren, L. van, 'Scenography in the twenty-first century. Theatre as an autonomous form of art – the images as vital element', in: A. Altena, J. de Boer, K. Herzog, L. van Heteren en P. Leijdekkers (red.), *Final Presentation 2004*. Groningen, 2004.

Heteren, L. van, 'Theatertheorie: doel op zich of middel tot een kritischer theaterkritiek?' In: *Boekman 58/59: Kunst en wetenschap*, 16, p. 158-164. Amsterdam, 2004.

Heteren, L. van, 'Doeners en denkers'. In: *Boekman 58/59: Kunst en wetenschap*, 16, p. 203-204. Amsterdam, 2004.



Mime: de ontwikkeling van een unieke Nederlandse theatervorm

Marijn de Langen

Dit onderzoek is gericht op de beschrijving en analyse van de ontwikkeling van ruim vijftig jaar mime in Nederland. Ontstaan vanuit de modernistische bewegingsleer van Etienne Decroux en geïnspireerd door Amerikaanse moderne dans en performance art, door beeldende kunst en moderne muziek, groeit mime in Nederland vanaf 1950 uit tot een eigenzinnige discipline, die verschilt van meer traditionele (panto)mime in het buitenland. Vanaf het avant-gardistische begin, met groepen als Mime-theater Will Spoor, BEWTH, Perspekt, Waste of Time en Griftheater, maakt de mime een grote ontwikkeling door. Een belangrijke stimulans hiervoor vormde de oprichting van de mime-opleiding aan de Theaterschool van Amsterdam in 1968, vanaf dat moment de grootste 'leverancier' van nieuwe mimegroepen en solisten. Groepen als Bambi, Suver Nuver en solisten als Boukje Schweigman zijn vaandeldragers van de huidige mime.

Het onderzoek gaat uit van de vooronderstelling dat de geschiedenis van een theaterdiscipline wordt gevormd door de voorstellingen die zij heeft voortgebracht. De rode draad in de uiteindelijke publicatie wordt gevormd door de analyse van een serie essentiële voorstellingen: voorstellingen die een dusdanige invloed hadden op theatermakers binnen en buiten de mime, binnen en buiten Nederland, dat zij als een keerpunt kunnen worden beschouwd. Dat kan zijn omdat een nieuwe esthetiek aangeboord werd, omdat de benadering totaal verfrissend was, omdat de voorstelling shockeerde of uitgefloten werd, omdat de grenzen van het genre werden opgerekt et cetera. Door

bronnenonderzoek en interviews wordt onderzocht welke voorstellingen zo'n historische keerpuntfunctie hadden.

Bij de bestudering van deze voorstellingen staat de analyse van de dramaturgische principes die eraan ten grondslag liggen centraal. De dramaturgie van mime-voorstellingen is verre van klassiek; hoe analyseer je een voorstelling waarin niet het woord, maar het lichaam de belangrijkste drager van betekenis is? Handvatten voor het beschrijven van de werking van deze principes worden al doende ontwikkeld, waarbij gebruik wordt gemaakt van recente theorievorming (Lehmann, Roesner e.a.). Naast het creëren van voorstellingsanalytische kennis wordt op deze manier langzamerhand een geschiedenis van de poëtica, de dramaturgie van de mime beschreven. En daarmee worden periodes in de geschiedenis van de discipline onderling vergelijkbaar: welke dramaturgische principes werden door de oudere generaties toegepast en gelden deze principes nog steeds voor de jongeren?

De beschrijving van een serie keerpunten roept tegelijkertijd het beeld op van een 'schaduwgeschiedenis': de geschiedenis van de vraag 'wat is mime?' Deze vraag heeft het genre opvallend genoeg vanaf zijn ontstaan in Nederland begeleid. Wat is mime? Wat impliceert die vraag? En welk antwoord werd er in de loop der tijd op gegeven?

Mimers van nu blijken goed te passen in de huidige interdisciplinaire theaterwereld. Zij hebben als vanzelf een affiniteit met de postmoderne dramaturgie, die een grote nadruk legt op compositie, montage en ritme. Maar profileren zij zich nog wel als mimer, zoals de avant-gardisten in de jaren zestig en zeventig expliciet hebben gedaan, of noemen zij zichzelf bijvoorbeeld liever 'acteur', 'fysiek acteur' of 'theatermaker'? In hoeverre heeft mime een levende geschiedenis, met een jargon, een filosofie et cetera, waar mimers van nu zich aan verbinden? Of is mime een genre dat langzaam en organisch opgaat in andere theatervormen?

Er zijn dus in feite drie soorten geschiedenis die in dit onderzoek een rol spelen: de feitingeschiedenis, de dramaturgische geschiedenis en de identiteitsgeschiedenis. Zoals duidelijk moge zijn, zijn deze drie onlosmakelijk met elkaar verbonden, maar in een analyse wel van elkaar te onderscheiden.

Het project is momenteel in de fase van het bronnenonderzoek. Er is een enorme hoeveelheid materiaal. Er zijn verschillende archieven, meer of minder samenhangende, persoonlijke of publieke: van gezelschappen, stichtingen (bijvoorbeeld het Nederlands Mimecentrum), festivals (Moving Mime Festival) et cetera. Ook zijn reeds verschillende interviews afgenomen.

In 2008 bestaat de mime-opleiding veertig jaar en in dat jaar zullen de resultaten van het onderzoek gepubliceerd worden. Het ligt in de bedoeling om op de grondvesten van het historisch onderzoek een proefschrift te schrijven.

Marijn de Langen is sinds 2002 als docent verbonden aan de mime-opleiding van de Hogeschool voor de Kunsten Amsterdam en sinds 2004 als gastdocent aan

de leerstoelgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam. Vanaf 2004 werkt zij een dag in de week aan dit onderzoek in opdracht van het lectoraat Kunsttheorie en onderzoek van de HKA.
e-mail: mdlangen@xs4all.nl

RELEVANTE PUBLICATIES

Langen, M. de, 'Das komponierte Theater im Experiment.' In: *Theater der Zeit*, 9, p. 32-33, 2001.



Op zoek naar de verbeelding van tijd – Een onderzoek naar de wijze waarop audiovisuele media in live performance kunnen worden ingezet voor de representatie van tijd

Sigrid Merx

In toenemende mate wordt in het theater gebruik gemaakt van de diverse toepassingsmogelijkheden van nieuwe media. Met mijn onderzoek beoog ik inzicht te geven in de dramaturgische mogelijkheden om met deze nieuwe technologieën tijd te verbeelden in de live performance. Daarbij staat de serie voorstellingen *Op zoek naar de verloren tijd* van theatermaker Guy Cassiers centraal.

De theatertaal van Guy Cassiers wordt gekenmerkt door een interesse in het samenspel en de spanningsverhouding tussen tekst, beeld en geluid. De inzet van onder andere (live) video in de performance speelt hierbij een belangrijke rol.

De voorstellingen zijn gebaseerd op de romans van Marcel Proust, wiens werk mede opgevat kan worden als een literair vormgegeven filosofie van tijd, in het bijzonder van herinnering en geheugen. De belangrijke rol die de ervaring van tijd speelt in zijn werk, maakt juist dit project van Cassiers tot een interessant en relevant object van onderzoek. Er wordt aannemelijk gemaakt dat digitale technieken zich bij uitstek lenen voor het verbeelden van de ervaring van tijd en de reflectie op tijd, veel meer dan voor het verbeelden van tijd als een (causaal) handelingsverloop.

Het onderzoek naar de representatie van tijd door audiovisuele digitale media in het theater wordt ingebed in een cultuurhistorisch kader van moderniteit. Hierbij wordt met name ingegaan op de wijze waarop technologische en culturele ontwikkelingen eind negentiende en begin twintigste eeuw hebben bijgedragen aan veranderende ervaringen van tijd en ruimte.

In navolging van John Jervis worden twee dimensies van moderniteit onderscheiden: de ervaring van moderniteit en de reflectie op moderniteit. De ervaring van moderniteit is geenszins noodzakelijkerwijs gebonden aan een specifieke historische periode of stroming en wordt in dit onderzoek dan ook in verband gebracht met de ervaring van tijd zoals die zowel in het werk van Proust als in het werk van Cassiers tot uitdrukking

wordt gebracht. De reflexieve dimensie van moderniteit verwijst naar moderniteit als een ‘project’. In dit onderzoek wordt verondersteld dat het ‘moderne project’ het hart vormt van de Westerse samenleving van de laat negentiende eeuw.

Vanuit deze brede context van moderniteit wordt vervolgens ingezoomd op het domein van de kunst. Centraal staat daarbij hoe binnen het Franse filmesthetische debat van de jaren tien en twintig van de twintigste eeuw zowel in de esthetische filmpraktijk als in de reflectie op die praktijk een nieuw bewustzijn van tijd tot thema gemaakt werd en in reflectie op dat bewustzijn gethematiseerd werd. In dit debat staan de ervaring van tijd en de cinematografische mogelijkheden om deze te verbeelden centraal. Het werk van Proust kan ook in verband worden gebracht met deze zoektocht van filmmakers/theoretici naar een nieuwe verbeelding van tijd. Het onderzoek probeert aan te tonen hoe beiden geïnteresseerd zijn in hoe het innerlijk menselijk bewustzijn veruiterlijkt kan worden in beelden.

Het feit dat de deelnemers aan het filmesthetisch debat nadrukkelijk de relatie leggen tussen film en literatuur, vormt een belangrijk argument om de representatie van moderniteit bij Proust te ‘lezen’ vanuit dit debat. Tegelijkertijd biedt een cinematografische lezing van het werk van Proust aanknopingspunten om de ‘Proust theaterserie’ van Cassiers op een dusdanige wijze te onderzoeken dat recht gedaan kan worden aan de rol van de digitale technologie in deze serie.

Kenmerkend voor het filmesthetisch debat tenslotte, is dat dit debat vanuit een creatieve wisselwerking tussen theorie en praktijk werd gevoerd. Dit samenspel van praktijk en reflectie, van erinstaan en erbuiten, wordt in dit onderzoek kenmerkend geacht voor ‘moderniteit’.

Bij het bestuderen van het werk van Cassiers wordt vooral gekeken naar de inhoudelijke verwantschap met Proust (en de moderne literatuur) en het filmesthetisch debat. Naar theatervoorstellingen en -theorieën uit de eerste twee decennia van de vorige eeuw wordt verwezen voor zoverre er sprake is van theater waarin de aandacht voor de verbeelding van de ervaring van de tijd centraal staat en de dramatische handeling wordt doorbroken.

Het werk van Cassiers wordt in dit onderzoek geplaatst tegen de achtergrond van een levendig debat dat binnen de performance en media studies gevoerd wordt rond de concepten ‘liveness’ en ‘mediatization’ (Auslander, Bolter en Grusin). Binnen dit debat wil ik aandacht vragen voor de specifieke rol die het hedendaagse theater kan vervullen in de huidige informatiemaatschappij. Mijn stelling is dat theater als live performance in staat is om andere gemediatiseerde vormen niet alleen te gebruiken (multimediaal), maar ook te enceneren en daardoor een ruimte kan zijn waarin zowel het creëren als het reproduceren getoond wordt. Theater kan de ruimte tussen vergeten en herinneren kritisch exploreren, maar het kan die ruimte ook inzetten vanuit de intentie ruimte te maken voor de verbeelding van de toeschouwer, die juist in datgene wat *niet* getoond wordt zijn eigen beeld creëert en zo zijn eigen herinnering vorm geeft.

Sigrid Merx is sinds 2002 als junior docent en onderzoeker aan de Universiteit Utrecht verbonden, bij het Instituut voor Media en Re/presentatie. Haar promotieonderzoek bevindt zich in het tweede jaar.
e-mail: sigrid.merx@let.uu.nl

RELEVANTE PUBLICATIES

- Merx, S., 'Guy Cassiers, Proust en het gebruik van video', in: *Proust 2: De kant van Albertine, script en werkboek*. Amsterdam, 2003.
- Merx, S., 'Lava Lounge. An adventure of the senses.' In: *Body Space & Technology*, 1, 2003. [<http://www.brunel.ac.uk/bst/3no1/Reviews/sigrid%20merx.htm>]
- Merx, S., 'Bewogen beelden', in: *Proust 3: De kant van Charlus, script en werkboek*. Amsterdam, 2004.



Theater en technologie

Kurt Vanhoutte

Mijn onderzoek bouwt voort op de ontleding in mijn proefschrift van de relatie tussen theater en technologie. Focus was destijds de representatie van het lichaam in de spiegel van de nieuwe media. Uitgangspunt was de vaststelling dat het dominante theaterwetenschappelijke discours de digitalisering van onze cultuur te zeer denkt in termen van opposities. De vermeende 'ontlichaamde' effecten van het digitale heten dan tegengesteld te zijn aan de aura van het materiële lichaam. In het kielzog van die tegenstelling blokkeerden tendentieuze begrippen als authenticiteit, abjectie, subversie, het sublieme, het libidineuze of zelfs de avant-garde de methodologische toegang tot de technologie. Mijn proefschrift was in zekere zin één grote poging die blokkade op te heffen. Ik nam daarbij de kortst mogelijke weg door de filosofische bronteksten te analyseren aan de basis van de theaterwetenschap. Ik heb in dat licht aangetoond dat de grenzen van het kunsttheoretische betoog over theater, lichaam en technologie grotendeels samenvallen met de hermeneutische cirkel van het post-structuralisme.

De frictie tussen kunst en technologie, lichaam en machine bleek meer specifiek een gevolg van de zagezegde verdringing van het materiële lichaam, minder door de technologische conditie zelf dan door het ideologische verzet tegen die conditie in de naweeën van mei '68. Tenslotte schoof ik het allegoriebegrip in de geest van Walter Benjamin en – recenter – Fredric Jameson naar voren als een theoretische figuur om theater en technologie samen te denken, zonder in elkaar uitsluitende paradigma's te vervallen. Het corpus bestond uit theater (onder meer Guy Cassiers), eerdere radicale performances (onder meer Romeo Castellucci) en dans (onder meer Thierry Smits).

Mijn huidige onderzoek is tegelijk een verbreding en een verdieping van die bevindingen. Ik tracht na te gaan in welke mate technologie aanleiding geeft tot nieuwe vormen van theatraliteit. Ik gebruik met opzet het begrip theatraliteit en niet theater. Ik stel met name vast dat innovaties op dit gebied niet zozeer in het gevestigde toneelveld als wel daarbuiten ontstaan, in semi-autonome circuits, niet in het laatst in het schemergebied tussen de kunsten dat doorgaans als beeldende kunst wordt aangeduid. Het betreft, grof geschetst, de zone tussen videokunst, installatiekunst en theater.

Niet gehinderd door het klassieke toneelparadigma zetten deze performances nieuwe media niet in als illustratie van een dramaturgisch concept. Zij gaan op zoek naar het performatieve potentieel van de techniek als zodanig, en lijken zo het wezen van de technologie zelf tot spreken te willen brengen. Dit is een belangrijk accentverschil, dat tegelijk de verdieping van mijn vorig onderzoek markeert.

Steeds meer jonge kunstenaars lijken de eigenheid van de machine als theoretisch en praktisch beginpunt van hun creaties te nemen. Hun werk vertrekt vanuit de mogelijkheden van digitale technieken om uit te komen bij hybride kunstvormen die bij uitstek theatraal blijken. Dit soort projecten wordt meestal geboren uit de directe samenwerking met techno-wetenschappers (informatica, robotica, biogenetica, geluidsingenieurs et cetera). Van deze artistieke praktijk op de grens van kunst en wetenschap maak ik een soort theoretische cartografie.

Een cartografie veronderstelt een gedurige wisseling tussen een vogelperspectief en een perspectief van binnenuit. Mijn onderzoek wil zich precies op het kruispunt van beide bewegingen zien. Om die reden engageer ik mij in twee samenwerkingsverbanden, die mij zowel een macroscopisch als een microscopisch beeld van het artistiek-technologische veld opleveren.

Wat dat laatste betreft werk ik mee aan de projecten van CREW, een theatergezelschap rond beeldend kunstenaar Eric Joris en auteur Peter Verhelst. De groep maakt sinds 1998 experimentele voorstellingen op de grens van theater en technologie. De projecten ontstaan in een netwerk van bevriende kunstenaars en universitaire onderzoekers uit zowel de alfa- als de bètawetenschappen. De inzichten in dit kader krijgen zowel een academische als een artistieke vertaling: in congressen en publicaties, maar ook in beslissingen die genomen worden ten aanzien van de opvoeringen.

Die blik van binnenuit combineer ik met een bredere onderzoeksofzet. Daarvoor werd een onderzoekscentrum opgericht: het Digitaal Platform. Dit gebeurde op initiatief van het Steunpunt AudioVisuele Kunsten en het Steunpunt Beeldende Kunsten Vlaanderen en in samenwerking met het Vlaams Theater Instituut. Centraal staat de studie van nieuwe vormen van theatraliteit voor zover deze ontstaan in een technologische omgeving of door de huidige stand van de techniek worden aangedreven.

Door nadrukkelijk te vertrekken vanuit de praktijken van kunstenaars zelf probeer ik het beeld scherp te stellen van de inzet van technologie in kunst en cultuur van Nederland en Vlaanderen. Welke technologie wordt precies gehanteerd en waarom, en hoe verhoudt die omgang met media en technologie zich met de interesses en het oeuvre van een kunstenaar? Welke middelen kiest men precies en wat zijn de consequenties er-

van voor het ontwikkelen, realiseren en publiek maken van een werk? Welke financiële middelen en welke technische ondersteuning zijn daarbij noodzakelijk? En vooral: tot welke ervaringen leidt dit, zowel op het vlak van de ontwikkeling, de creatie als de perceptie door een publiek? Aan de hand van deze vragen wil ik abstracte begrippen die gangbaar zijn in het discours omtrent multimediale kunst een meer nauwgezette theoretische invulling geven (immersie, uitwisseling, interactiviteit, platform, netwerking et cetera).

Kurt Vanhoutte is in 2001 gepromoveerd aan de Universiteit Antwerpen. Sinds 2003 is hij als universitair docent verbonden aan de opleiding Kunsten, Cultuur en Media van de Rijksuniversiteit Groningen. Zijn onderzoek bevindt zich in de middenfase en koppelt empirisch onderzoek aan theoretische reflectie.
e-mail: kurt.vanhoutte@pandora.be

RELEVANTE PUBLICATIES

- Vanhoutte, K., 'Allegories of the Fall: Corporeality and the Technological Condition in Theatre', in: M. Bleeker, G. De Belder, K. Debo, L. van de Dries and K. Vanhoutte (red.), *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Arts*. Amsterdam en New York, 2002.
- Vanhoutte, K., 'Het lichaam als inzet: de theoretische weddenschap van het theater', in: L. Van den Dries e.a. (red.), *Verspeelde werkelijkheid: verkenningen van theatraliteit*. Leuven, 2002.
- Vanhoutte, K., 'Machines op het middaguur – werkverslag van Philoctetes/Man-o-War.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 21, p. 49-54. Brussel, 2003.
- Vanhoutte, K., 'The virulent body of Philoctetes: Integrating Performance Art and Technology', in: R. Ascott (red.), *Consciousness Reframed*. Perth, 2003.
- Vanhoutte, K., 'Performatieve technologie: het perspectief van CREW.' In: *Proscenium. Driemaandelijks tijdschrift voor theatertechniek, theaterarchitectuur en scenografie*, p. 13-22. Gent, 2004.



Zintuiglijke intimiteit in hedendaagse podiumkunsten

Katleen Van Langendonck

Dit project is een zoektocht naar theoretische ontsluiting van zintuiglijke intimiteit in de hedendaagse podiumkunsten. De focus ligt op wat men 'intiem en zintuiglijk ervaringstheater' kan noemen, met drie belangrijke kenmerken en onderzoeks-topics:

1. Relatie toeschouwer-acteur: door een extreme aandacht voor (het lichaam van) de toeschouwer wordt het voyeuristische theatermodel omgekeerd: de acteur wordt voyeur en de toeschouwer wordt niet alleen participierend, maar vaak ook exhibitio-

- nistisch. Er is sprake van verschillende gradaties van participatie en vrijheid van de toeschouwer, van manipulatie tot overgave.
2. Zintuiglijkheid en intimiteit: in een poging dicht op de huid van de toeschouwer te komen, in extreme intimiteit met de acteur, primeert de ervaring. Meestal gaat het om een totaalervaring van synesthetische sensaties. De focus ligt op de 'ondergewaardeerde' zintuigen, die intimiteit eisen/uitlokken: de smaak-, geur- en vooral tastzin.
 3. Dit theater wordt vaak 'feminien' genoemd. Vervallen we hier in het traditionele onderscheid tussen 'hogere' 'mannelijke' en 'lagere' 'vrouwelijke' zintuigen? Of staat femininiteit voor subversiviteit? Gaat het om een nieuw soort seksualiteit, in een hernieuwde relatie van zelf/ander en privé/publiek?

Om te beginnen wordt de beperking van bestaande theaterwetenschappelijke modellen, met name de semiotiek, aangetoond. Het lichaam wordt in de semiotiek wel als een betekende kracht beschouwd, maar enkel om te kijken naar wat áchter dat lichaam zit, namelijk het personage. Met de pure ervaringscategorie lijkt de semiotiek het moeilijk te hebben. Vervolgens wordt onderzocht of een combinatie van de fenomenologie van Maurice Merleau-Ponty enerzijds, en poststructuralistische gender- en queertheorieën van Luce Irigaray, Julia Kristeva en Judith Butler anderzijds, tot een meer accurate theoretisering kunnen leiden.

Het gebruik van de fenomenologie van Merleau-Ponty lijkt onmisbaar om de ervaringscategorie te bestuderen. Merleau-Ponty neemt die ervaring immers nog serieus en wil het hebben over de voorwetenschappelijke wereld, over het prereflexief bestaan. Het intentionele lichaam staat centraal in zijn theorie. Het lichaam als subject én object, het 'corps vécu'. In mijn onderzoek focus ik op drie concepten. Ten eerste het 'lichaamsschema', 'le corps propre', dat open en dynamisch is, en waarbij de eigenheid van een lichaam eerder door de situatie bepaald wordt dan door vaste fysieke eigenschappen. Ten tweede zijn notie van 'intercorporeïté', van het belang van de ander die tot mijn wereld behoort en ook voelend is. Ten derde zijn concept 'chair', prominent in zijn latere werk, waarmee hij het begrip 'subject' vervangt om het anonieme van het voelen te benadrukken.

In een terugkoppeling van de filosofie van Merleau-Ponty naar de podiumkunsten, worden de standaardwerken van Bert O. States (*Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater* (1985)) en Maxine Sheets-Johnstone (*The phenomenology of dance* (1979)) als vertrek- en afzetpunt gebruikt.

Met de filosofie van Merleau-Ponty kunnen de twee eerste centrale begrippen worden uitgewerkt, maar zij blijkt ontoereikend om het over het feminiene te hebben. De fenomenologie probeert wel de dualiteit tussen geest en lichaam te herdefiniëren, maar gaat hierbij uit van een universeel, maar in feite mannelijk lichaam.

Om de derde onderzoeksvraag te beantwoorden gebruik ik de theorieën van onder andere Irigaray. In het hedendaagse discours wordt Irigarays theorie vaak met de grond

gelijk gemaakt, omdat deze nog uitgaat van een geloof in een absoluut, onherleidbaar verschil tussen mannen en vrouwen. Maar ook zonder achter de doelstellingen van haar theorie te staan kan men haar begrippenapparaat gebruiken voor een nieuwe manier van kijken naar subjectiviteit en corporealiteit: haar pleidooi voor een diffuse lust; voor een geslacht dat twee is, als metafoor voor de tussenruimte, de speling. Voor het tactiele, het denken in nabijheid, in vloeibaarheid, in intensiteiten in plaats van identiteiten. Bovendien stelt Irigaray het spel boven het serieuze. Een kunstwerk moet ons volgens haar onze zintuigen weer doen ervaren. Niet doorheen een catharsis, maar via een vormgeving van de ruwe ongeordende driftenwereld doorheen metamorfoses.

Irigaray analyseert het latere werk van Merleau-Ponty over 'chair'. Zij stelt dat Merleau-Ponty het zien toch nog een bevoorrechte positie toekent ten opzichte van het tactiele. Bovendien kent zij het begrip 'chair' van Merleau-Ponty 'vrouwelijke' eigenschappen toe.

Hoe en waar kunnen deze op het eerste gezicht erg verschillende theorieën elkaar aanvullen? Aan Elizabeth Grosz ontleen ik de hypothese dat lichamen nooit ahistorische, preculturele, natuurlijke objecten zijn die daarna beschreven, gemarkeerd worden door externe sociale, cultuur-historische invloeden. Zij worden door die invloeden gevormd; zij zijn steeds al culturele, raciale, seksueel specifieke lichamen. Hier ligt een mogelijkheid om de theorieën van Irigaray, Kristeva en Butler te verzoenen met die van Merleau-Ponty. Om Merleau-Ponty als een voorloper eerder dan een tegenstander van de poststructuralisten te beschouwen.

In een terugkoppeling van deze theorieën naar het theater gebruik ik de noties van 'spel' en 'framing' (Huizinga, Gadamer, Goffman). Als casestudie bestudeer ik het werk van drie theatermakers: de Colombiaan Enrique Vargas en zijn Teatro de los Sentidos, de Belgische schrijver/theatermaker Peter Verhelst en de Duitse choreograaf Felix Ruckert. Deze drie vormen van zintuiglijk ervaringstheater kennen elk verschillende gradaties van participatie en vrijheid, van manipulatie en overgave, elk met verschillende lichaamsideologieën – van een geloof in een utopisch, bevrijd lichaam tot een performatief, normoverschrijdend, libidineus lichaam – en, daarmee samenhangend, een andere visie op seksualiteit.

Katleen Van Langendonck is sinds 2002 wetenschappelijk assistent aan de Universiteit Antwerpen, Departement Letterkunde, Theaterwetenschap. Haar promotieonderzoek bevindt zich in het tweede jaar. Naast haar onderzoek geeft zij les over dans en gender en coördineert zij de opleiding Master Na Master Theaterwetenschap.

e-mail: katleen.vanlangendonck@ua.ac.be

RELEVANTE PUBLICATIES

Van Langendonck, K., "Ik ben geen feministe." Interview met Julia Kristeva.' In: *Kunst en Cultuur*, 29, p. 21-24, 1996.

Van Langendonck, K., 'De extase van de toeschouwer. Over "Het Sprookjesbordeel"'

- van Peter Verhelst.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 20, p. 27-31. Brussel, 2002.
- Van Langendonck, K., 'The role of the artist is to disappear. Over de labyrinten van Enrique Vargas.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 21, p. 29-32. Brussel, 2003.
- Van Langendonck, K., 'Geslacht, sekse en gender in het oeuvre van Anne Teresa De Keersmaeker.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 22, p. 19-24. Brussel, 2004.
- Van Langendonck, K., 'On feminists who do not call themselves feminists', in: *B-Book. After B-Visible*. Gent, 2004.



Tranen om het alledaagse – Het verlangen naar natuurlijkheid en de encensering van burgerlijke identiteit in drama en theater in de Oostenrijkse Nederlanden

Bram Van Oostveldt

De achttiende eeuw wordt op alle vlakken gekenmerkt door het verlangen naar natuur en natuurlijkheid. Ondanks de uiteenlopende en soms erg verschillende invulling van dit verlangen laat het zich globaal lezen als een laboratorium waarin een maatschappij in verwarring en verandering zichzelf tracht vorm te geven. Het is vooral de burgerlijke cultuur die aan de hand van dit verlangen haar eigen identiteit encenseert en die deze identiteit – hoopvol en soms angstig, maar altijd hartstochtelijk – lijnrecht plaatst tegenover de 'onnatuurlijkheid' en 'gekunsteldheid' van de hofaristocratie. Deze studie onderzoekt hoe dit verlangen naar natuurlijkheid zich manifesteert in het achttiende-eeuwse burgerlijke drama en theater. Hoe komt dit verlangen zowel thematisch als formeel tot uitdrukking en welke strategieën en technieken gebruikt men hiervoor? Deze vragen worden onderzocht aan de hand van drama- en theatertheoretische geschriften uit de Oostenrijkse Nederlanden.

De studie bestaat uit drie delen. In het eerste deel 'Het verlangen naar natuurlijkheid: filosofie en esthetica', wordt een mentaal landschap onderzocht waarin het achttiende-eeuwse denken over natuur en natuurlijkheid plaats kon vinden. Die mentale ruimte wordt ge(re)construeerd aan de hand van een vergelijkende analyse van artikelen over natuur en natuurlijkheid uit de *Encyclopédie* van Diderot en D'Alembert. Hieruit blijkt hoe de epistemologische ommezwaai van een rationalistisch-mechanistische benadering van de natuur naar een empirisch-evolutionistische benadering ook zijn uitdrukking krijgt in de esthetische benadering en ervaring van de natuur. Die esthetische verschuiving laat zich lezen in het verloop van een idealistische mimesisopvatting volgens de 'belle nature' naar een veeleer 'realistische' mimesisopvatting volgens de 'nature vraie'.

Die verschuiving brengt echter ook haar eigen problematiek met zich mee. In haar

streven om de werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen vindt de burgerlijke esthetica uit het midden van de achttiende eeuw een strategie om haar artistieke productie voor te schotelen als ‘echt’ en ‘natuurlijk’. In zijn afwijzen van cultuur en geschiedenis schept het verlangen naar natuurlijkheid echter ook verwarring over de grenzen van de representatie, waarbij het verschil tussen feit en fictie, tussen ‘werk en werkelijkheid’ onduidelijk en volgens Rousseau in zijn *Lettre à Mr. d’Alembert* (1758) zelfs bedreigend wordt.

In het tweede deel van deze studie onderzoek ik hoe die esthetische verschuiving, haar verborgen ideologie evenals haar problemen, zich vertalen in het burgerlijke drama. Centraal staat hier de Brusselse opvoering van Diderots *Le père de famille* (1758) in de Muntchouwburg (1761). De dramatekst wordt hier geconfronteerd met een uitgebreide anonieme recensie. Deze recensie parafraseert op een verrassend scherpe manier Diderots dramatheoretische opvattingen zoals hij die neerschreef in zijn *Entretiens sur le fils naturel* (1757) en *De la poésie dramatique* (1758). Hierbij is niet alleen de thematische verwerking, de dramatisering van alledaagse gebeurtenissen, het punt waardoor de anonieme auteur Diderots drama als een model van natuurlijkheid beschouwt. Meer nog bewondert hij het formele kenmerk van de dramatekst behandeld als tableau. In die visualisering van het drama, die vooral tot uiting komt in de uitgebreide neventekst, plooit het drama zich naar binnen en distantieert het zich van de lezer/kijker.

De idee om de representatie voor werkelijkheid te laten doorgaan komt het sterkst tot uitdrukking in de voorschriften voor de opvoering zelf. In het derde deel van mijn studie analyseer ik drie Zuid-Nederlandse acteertraktaten uit het derde kwart van de achttiende eeuw: Francis de La Fontaines *Verhandeling over de Reedenvoering* (1751), Jean Nicolas Servandoni D’Hannetaires *Observations sur l’art du comédien* (1772) en Charles Joseph de Lignes *Lettres à Eugénie sur les spectacles* (1774). In navolging van Maaïke Bleeker maak ik hier een onderscheid tussen speelstijl – als datgene wat de (ideële) kijker percipieert – en acteermethode – als datgene wat de praktijk van de acteur zelf is. Daar waar de drie auteurs pleiten voor een gelijklopende ‘natuurlijke’ speelstijl, lopen hun opvattingen over de acteermethode echter uiteen tussen een methode van inleving en een methode van afstand. De la Fontaine pleit voor de methode van inleving, waarbij de acteur de emoties die hij representeert ook daadwerkelijk zelf moet voelen. In die vertroebeling tussen echt en gespeeld schuilt echter ook een ethisch gevaar. Zo waarschuwt Rousseau er in zijn *Lettre* voor dat de inlevende acteur in zijn voortdurende rollenspel steeds bedreigd wordt door werkelijkheidsverlies en zo op den duur het goede en ware niet meer dreigt te herkennen. Tegenover deze ‘gevaarlijke’ methode van inleving ziet D’Hannetaire de natuurlijke speelstijl alleen gerealiseerd door de acteur-kameleon die slechts uiterlijk overeenkomt met het personage dat hij representeert zonder diens emoties ook daadwerkelijk te voelen. D’Hannetaires opvattingen zijn dan ook een echo van Diderots beroemde *Paradoxe sur le comédien* (ca. 1770), waarin hij stelt dat alleen de koele, verstandelijke acteur in staat is tot een sublieme acteerprestatie die het publiek tot tranen toe beweegt.

Met zijn *Paradoxe* mag Diderot dan de grenzen tussen feit en fictie scherp getrokken hebben, uiteindelijk gebeurde dit slechts ten aanzien van de schepper van het kunstwerk en niet van de kijker. In de methoden om een natuurlijke speelstijl te realiseren blijft de toeschouwer ronddwalen in het schemerige gebied tussen schijn en zijn, waarbij hij steeds wordt uitgenodigd de fictie voor feit aan te nemen.

Bram van Oostveldt is als assistent verbonden aan de Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent. Hij is op 18 februari 2005 cum laude gepromoveerd op het beschreven onderzoek.

RELEVANTE PUBLICATIES

Oostveldt, B. van, *The Theatre de la Monnaie and the Theatre Life in the 18th Century Austrian Netherlands*. Gent, 2000.

Oostveldt, B. van, 'Spreken is zilver en zwijgen is goud. Het hoofd in de achttiende eeuwse acteetheorie en -praktijk', in: S. Bussels, M. Hermans, C. Stalpaert, R. Renenberg en B. van Oostveldt (red.), *Meester in vele kunsten: Liber Amicorum Jaak van Schoor*. Gent-Antwerpen, 2003.

Oostveldt, B. van, 'French Influence on the Acting Style of the Rhetoricians in the Southern Netherlands in the Second Half of the Eighteenth Century', in: E. Déti (red.), *Le spectateur européen/The European Spectator*. Montpellier, 2000.

Oostveldt, B. van, 'Donderdag 3 september 1761: Diderots *Le Père de famille* voor het eerst opgevoerd in de Munt', in: J. van Schoor, C. Stalpaert en B. van Oostveldt (red.), *Performing Arts in the Austrian 18th Century: New Directions in Historical and Methodological Research*. Gent, 1999.

Oostveldt, B. van, 'Arcadië tussen herinnering en utopie: Jean Jacques Rousseau, *Mimi* in 't hofen het verlangen naar natuurlijkheid.' In: *Tijdschrift Werkgroep Achttiende Eeuw*, te verschijnen.



De frequentie van verbeelding: een perceptuele-narratieve studie van de relaties tussen geluid, opvoeringstekst en performatieve ruimte

Pieter Verstraete

Mijn onderzoek richt zich op de lacunes in de theorievorming rond experimenteel en hedendaags muziektheater. De relevantie is tweevoudig. Enerzijds wil het beantwoorden aan de vraag naar een theorie als instrument voor analyse en onderzoek. Het bestaan van deze vraag werd recent tijdens de werkgroep muziektheater binnen de FIRT-conferentie in Sint-Petersburg nogmaals bevestigd. Anderzijds wil het ook het nieuwe muziektheater dat zich de laatste twintig jaar als een soort onderstroom binnen het theaterlandschap in Vlaanderen en Nederland heeft ontwikkeld, op de internationale

kaart zetten. Veel van die multidisciplinaire voorstellingen genieten internationale bekendheid, maar nog niet voldoende academische aandacht.

De focus van mijn onderzoek is in eerste instantie geluid, een ruimer begrip dan muziek. Onder geluid vallen ook noties als stilte, ruis, stem, infra- en ultrageluid. Het onderzoek wil een aanzet zijn om de verbeeldingsprincipes van muziektheater en ‘audiotheater’ vanuit het auditieve in kaart te brengen. Daarmee vormt het een pendant van het veel sterker getheoretiseerde onderzoek van het visuele en visualiteit in de theaterwetenschap. De opzet is om een theoretisch model te ontwikkelen, dat zowel de perceptie als de semiosis en narrativiteit van geluid conceptualiseert. Daarbij verbindt het voornamelijk poststructuralistische theorieën met (psycho-)akoestische principes om de ontwikkeling van geluidssignaal over teken en klankbeeld tot de grotere performatieve/muzikale – vaak rizomatische – vertelstructuren vanuit de interpretatiestrategieën van de luisteraar te duiden. Binnen die opzet gaat er ook aandacht naar andere disciplines als muzieksemiologie (‘narratologische musicologie’ naar onder andere Jean-Jacques Nattiez), (cognitieve) verteltheorie (onder andere ‘Possible Worlds Theory’), *auditory scene analysis* (Albert S. Bregman), ecologische en culturele geluidstudies (R. Murray Schaffer, Douglas Kahn), filosofie van het sono-teken (Gilles Deleuze), fenomenologie van de stem en geluidsdramaturgie.

In tweede instantie spitst het onderzoek zich toe op de specifieke verbindingen die geluid kan aangaan met ruimte en tekst. In dit opzicht wil het de kloof tussen de scenografische theorieën van Adolphe Appia en de huidige opvoeringspraktijk overbruggen. Het voorgestelde model tracht in het bijzonder de verhoudingen en ‘intercodes’ tussen geluid, performatieve ruimte en tekst analyseerbaar te maken. Om die interrelaties te doorgronden zal in de marge ook interactieve installatiekunst besproken worden. Muziektheater is dan ook een theatervorm die zich moeilijk laat definiëren en die, volgens Eric Salzman en W. Anthony Sheppard, vaak het midden houdt tussen concert-theater, ‘immersive’ installatiekunst, multimedia-performance, monodrama et cetera. De theorie moet daarom vooral een grammatica ontwikkelen om de textuur en het klanklandschap van een muziektheatervoorstelling of interactieve geluidsinstallatie te kunnen bespreken. Aandachtspunten zijn daarbij steeds de narratieve, performatieve, fysieke en haptische kwaliteiten van geluid.

Naast ruimte en tekst vormt tijd het bindend element, maar het is tevens de blinde vlek. Het tijdsaspect in muziektheater laat zich moeilijk conceptualiseren. Momenteel ga ik na in welke mate ritme en pulsatie aanleiding kunnen geven tot narratie. Deze muziektheoretische begrippen van tijd lenen zich goed voor het bespreken van de verbindingen tussen tekst, ruimte en geluid in de lichamelijke ervaring en verbeelding van muziek. De vraag die ik me daarbij stel is: in welke mate kan geluid een belichaamd teken van narratie zijn? De literatuur over akoestische muziek (Barry Truax, Michel Chion) in zowel de cognitieve psychologie als muziek- en filmstudies vormt daarbij een aanzienlijke bron van informatie. Deze vraagstelling valt enigszins buiten een structuralistische semiotiek. Muziektheater toont dat narratie niet altijd in clusters van betekenisgeving kan worden ondergebracht. Mijn interesse gaat uit naar hoe ‘sound

events' in theater betekenis kaders proberen te doorbreken vanuit een doordachte geluidsdramaturgie of 'sound plot'. De grenzen aan het luisteren zullen in die vraagstelling aan politieke, culturele en esthetische kwesties worden gekoppeld. Als sluitstuk van het proefschrift wordt de theorie aan een aantal casestudies getoetst. Het corpus bestaat uit voorstellingen van onder andere Walpurgis (en Ictus), Het Muziek Lod, Transparant, Tirasila en ZT Hollandia en het Clod Ensemble als enige niet-Belgische theatergroepen.

Pieter Verstraete is sinds 2004 als promovendus verbonden aan de leerstoelgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam. Zijn onderzoek bevindt zich in de beginfase en wordt uitgevoerd binnen het onderzoeksinstituut ASCA. Het onderzoek startte hij in 2003 als doctoraatsstudent met een onderzoeksbeurs aan de Johannes Gutenberg Universiteit van Mainz.

e-mail: p.m.g.verstraete@uva.be

website: home.medewerker.uva.nl/p.m.g.verstraete

RELEVANTE PUBLICATIES

Verstraete, P., 'Eric Sleichim's *Men in Tribulation*, a total theatre of sound and extended voice.' In: *E-View*, 2004. [<http://comcom.uvt.nl/e-view/04-2/pagina2.htm>]

Verstraete, P., 'Resonances of Audience Space. Ambience as Interface', in: C. Balme en M. Wagner (red.), *Beyond Aesthetics: Performance, Media, and Cultural Studies*. Trier, 2004.



Het drama van verlangen – Een lacaniaanse kijk op de verhouding tussen politiek en theater

Katrien Vuylsteke-Vanfleiteren

De laatste jaren besteden theatermakers en -theoretici in Vlaanderen en Nederland veel aandacht aan het politieke theater. Zij proberen de relatie tussen 'politiek' en 'theater' opnieuw te omkaderen. Opvallend is dat zij allen vertrekken vanuit eenzelfde punt. Hoe zij ook proberen de verhouding tussen politiek en theater te herdefiniëren, het politieke ideologische vormingstheater van de jaren zestig en zeventig blijft voor de meesten het referentiepunt. Het is niet de opzet van dit onderzoek het politieke karakter van het vormingstheater te weerleggen, maar om te proberen een niet-ideologisch uitgangspunt voor de verhouding tussen politiek en theater te vinden. De vragen die ik hierbij stel zijn: Is er nog sprake van politiek theater wanneer er, zoals in het hedendaagse theater, geen duidelijk omlijnbare ideologische context meer aanwezig is? Is er eenzelfde 'politieke' noemer te vinden waardoor én het politieke ideologische vormingstheater van de jaren zestig en zeventig én het niet-ideologische of het zogenaamde apoli-

tieke theater van de jaren tachtig en begin jaren negentig aan eenzelfde politieke analyse onderworpen kunnen worden? Met andere woorden, wat is de politieke dimensie van het hedendaagse theater?

Om op deze vragen een antwoord te formuleren ga ik om te beginnen terug naar wat elke onderzoeker het politieke theater bij uitstek noemt: het politieke vormingstheater. Daarna doe ik een beroep op Louis Althusser om het ideologische aspect van het politieke theater te omkaderen. Vervolgens baseer ik me op de theorie van Claude Lefort om de verhouding tussen politiek en theater te herdefiniëren. Lefort maakt in zijn theorie over politieke regimes een onderscheid tussen ‘de politiek’ en ‘het politieke’. Dit onderscheid maakt het mogelijk om, toegepast op het theater, een grondige en formele analyse te maken van het politieke theater, los van welke ideologie ook.

Het politieke omschrijft Lefort als de mogelijkheidsvoorwaarde van de politiek. Het duidt op het onoplosbare conflict dat aan de basis ligt van elke politieke handeling, dus ook van het politieke drama. Het menselijke aspect, de drijfveren van de machthebbers en het volk zijn geen onderdeel van Leforts onderzoek. Zijn politieke theorie bevat geen instrumentarium om de verhouding tussen de personages, de verhouding tussen de toeschouwer en de voorstelling, of de theatermaker en de voorstelling verder te analyseren. Vandaar dat ik in dit onderzoek ook een beroep doe op de psychoanalytische theorieën van Sigmund Freud en Jacques Lacan. Deze theorieën hebben een uitgebreid instrumentarium om deze verhoudingen te analyseren.

Zowel Freud als Lacan kunnen moeilijk als politieke auteurs omschreven worden. Toch zijn beiden niet apolitiek. Freud heeft bijvoorbeeld verschillende teksten geschreven waarin de ontwikkeling van de sociale organisatie in een samenleving centraal staat. In deze teksten gaat hij op zoek naar de mogelijkheidsvoorwaarden van een samenleving. Hij beschrijft er de verschillende individuele en collectieve processen die binnen een samenleving werkzaam zijn. De vergelijking tussen Freuds maatschappijanalyses en Leforts analyse van de politieke regimes levert een vergelijkbaar resultaat op. Beide theorieën zien een onoplosbaar conflict als mogelijkheidsvoorwaarde voor een samenleving. Freud gaat hierin nog een stap verder. Op individueel niveau ziet hij het onoplosbare conflict als iets wat inherent is aan de werking van de menselijke psyche.

Lacans oeuvre bevat, in tegenstelling tot dat van Freud, geen ‘politieke’ teksten. Hij maakt ook geen onderscheid tussen het individuele en het collectieve niveau. Het politieke aspect in zijn oeuvre ligt in zijn subjecttheorie. Ook hij plaatst het onoplosbare conflict – de castratie genoemd – centraal in zijn subjecttheorie. Hij gaat in zijn analyse hierover nog een stap verder dan Freud. Hij ziet het conflict als de mogelijkheidsvoorwaarde voor de genese van het subject, meer nog: het conflict constitueert het subject. Het subject zal er steeds naar verlangen om dit conflict op te heffen. Maar de opheffing van het conflict betekent tevens de dood van het subject. Lacan noemt dit het drama van het verlangen.

Aan de hand van de theorieën van Yannis Stavrakakis, Slavoy Zizek en Kaja Silverman wordt de verhouding tussen psychoanalyse en politiek verder uitgewerkt. Om verder de

link te maken met het medium theater doe ik een beroep op onder andere Herbert Blau, Antonin Artaud en Jacques Derrida.

De politieke dimensie van het hedendaagse theater is aanwezig in een theatervoorstelling wanneer ruimte wordt gegeven aan de mogelijkhedenvoorwaarden van het drama. De toeschouwer wordt geconfronteerd met het onoplosbaar conflict dat hem constitueert. Dit wijst de toeschouwer tevens op zijn fantasmatische omgang met het drama van het verlangen. De politieke dimensie van het theater ligt niet in het tonen van conflicten met een politieke of ideologische inhoud, maar ligt precies in het tonen van de constante decentrerende aanwezigheid van het drama van het verlangen. Met andere woorden, een theatervoorstelling kan wel een politieke inhoud hebben, maar heeft daarvoor nog geen ruimte voor de politieke dimensie, voor de mogelijkhedenvoorwaarden van het drama. Aan de hand van de theatervoorstellingen *Diep in het bos* (Muziek Lod), *Aars!* (Het Toneelhuis) en *Asem* (Het Toneelhuis) ga ik op zoek naar de politieke dimensie binnen de voorstelling.

Katrien Vuylsteke-Vanfleteren is als assistent verbonden aan de afdeling Dramatische Kunst RITS (EHB) Brussel. Daarnaast werkt zij aan een proefschrift binnen de Universiteit van Amsterdam. Het onderzoek is in de eindfase.
e-mail: katrienvv@pi.be

RELEVANTE PUBLICATIES

Vuylsteke-Vanfleteren, K., 'Genet: een pleidooi voor naaktheid op de scène.' In: *Etcetera. Tijdschrift over theater, dans, etc.*, 19, p. 33-36. Brussel, 2001.

Vuylsteke-Vanfleteren, K., 'Het Toneelhuis: publiek domein. Of hoe de publiekswerking concreet omgaat met de politieke vraag naar een publieksverbreding.' In: *Theater en Educatie*, 9, p. 49-55, 2003.

Vuylsteke-Vanfleteren, K., 'Ken je vijand! The Spanish Prisoner, een film uit 1997 van David Mamet', in: R. Geerts, K. Tindemans en K. Vanhaesebrouck (red.), *Willen jullie in zo'n wereld leven. David Mamet in Vlaanderen en de wereld*. Brussel, te verschijnen.

Vuylsteke-Vanfleteren, K., 'The Breathing Lessons of Dora Garcia: lessons in feminine sexuality', in: R. Vanderbeeken (red.), *What are you doing? Essays on video Art*. Te verschijnen.



Een onderzoek naar het functioneren van theaterruimtes in relatie tot de receptie van voorstellingen

Marlieke Wilders

In dit promotieonderzoek onderzoek ik de mogelijke verschillen in receptie van voorstellingen in twee categorieën theatergebouwen. Daarbij richt ik mij op gebouwen in

Nederland uit de periode vanaf 1990 die te categoriseren zijn als 'belevingsgebouwen', in vergelijking met gebouwen uit de jaren zestig en zeventig die niet of in mindere mate zogenoemde 'belevingsprincipes' in zich dragen. Daarbij beperk ik mij tot gebouwen die vanaf hun realisatie hebben gefunctioneerd als theater. Gebouwen die later deze functie toegewezen hebben gekregen, laat ik buiten beschouwing.

Veranderingen in het ontwerp van het theatergebouw komen voort uit een veranderende visie van theatermakers, beleidsmakers, opdrachtgevers en architecten op het functioneren van theater als kunstvorm, in samenhang met publieksgedrag en -behoeften. Veranderingen in het functioneren van de kunsten in de samenleving hebben gevolgen op distributieniveau, in het bijzonder voor het ontwerp van het theatergebouw. De vraag is of veranderende ontwerpen, die zijn gebaseerd op nieuwe uitgangspunten met betrekking tot dit functioneren, andere theaterervaringen teweegbrengen dan eerder gerealiseerde gebouwen.

In de bouwboom die zich in de jaren tachtig en negentig op internationaal niveau in de museumwereld heeft voorgedaan lijkt zich halverwege de jaren negentig in Nederland een accentverschuiving voor te doen naar de bouw van filmcomplexen en gebouwen voor de podiumkunsten. Bij het ontwerp van nieuwe theaters bestaat een hernieuwde aandacht voor de sfeer van het gebouw. Deze moet aansluiten op de primaire functie van het gebouw: de theatergebeurtenis. Maar er wordt ook gestreefd naar een 'totaalervaring' waarin het ontwerp van het gebouw een grotere rol gaat spelen en niet alleen de zaal zelf, maar ook secundaire ruimtes en het exterieur de volle aandacht krijgen. In beschrijvingen van nieuwe of verbouwde theatergebouwen keert een aantal kernwoorden terug: toegankelijkheid, feestelijkheid, theatraliteit, esthetiek, transparantie, zichtbaarheid, openbaarheid, publieke ruimte, multifunctionaliteit, secundaire ruimtes, commercialisering.

Voor musea zijn ontwikkelingen in het ontwerp ten gevolge van transformaties in het maatschappelijk functioneren van de beeldende kunsten al eerder en uitgebreider beschreven. Zo wijst Diane Ghirardo in *Architecture after Modernism* (1996) op de invloed van het winkelcentrum en het themapark op het museum en het museumontwerp vanaf de jaren tachtig. Dit is eveneens voor bibliotheken, concertzalen en theaters het geval, alhoewel volgens Ghirardo in mindere mate. Vanaf de bouwboom ontstond er volgens Ghirardo een nieuw type museum dat valt te karakteriseren als 'de culturele shopping-mall'. Daarnaast onderscheidt Ghirardo een museumtype dat gekenmerkt wordt door het spektakel dat wordt opgeroepen door de architectuur van het museum zelf. Dit type is een samengaan van de reeds bestaande typen 'het museum als heiligdom' en 'het museum als culturele shopping-mall'. Ondanks de nadruk op de architectuur, het theaterle en de esthetische aanblik, is dit museum ingericht om dezelfde esthetische ervaringen mogelijk te maken als die door de bezoeker gezocht worden in het 'museum als heiligdom'. Tegelijkertijd draagt het de kenmerken van het 'museum als culturele shopping-mall' in zich, gericht op consumptie en een uitvergroete (semi-)openbaarheid. Dit type museum vertoont naar mijn mening grote overeenkomsten met het 'nieuwe' type theater dat vanaf de tweede helft van de jaren negentig in Nederland gerealiseerd wordt.

Evenals musea lijken theatergebouwen inmiddels ook geconformeerd te zijn aan de 'beleveniseconomie', waarin consumptie, beleving, totaalervaringen en disneyficatie centraal staan. Volgens Joseph Pine II en James Gilmore in *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage* (1999) bestaat de nieuwste economische orde uit het aanbieden van belevenissen. Een belevenis bestaat uit vier domeinen: amusement, leren, ontsnapping en esthetiek. Pine en Gilmore wijzen er op dat de meeste aangeboden belevenissen echter slechts elementen uit één of enkele domeinen bevatten en daardoor 'onvolledige gebeurtenissen' zijn. Een theatergebeurtenis (theatrical event) bevat elementen uit alle vier domeinen en is daarmee een rijke belevenis bij uitstek. Andere auteurs wijzen op een reeds transformerende beleviseconomie. Diane Nijs en Frank Peters wijzen in *Imagineering. Het creëren van beleveniswerelden* (2002) op de behoefte aan werkelijke, authentieke en waardevolle ervaringen. Susanne Piët benadrukt in *De emotiemarkt. De toekomst van de beleviseconomie* (2003) de behoefte aan zelfverwerkelijking en de bereidheid tot investering van de consument, aspecten die bij de receptie van een theatervoorstelling gerealiseerd kunnen worden.

De architectonische aspecten van hedendaagse theaters dragen in het belevenismodel bij aan de elementen amusement, ontsnapping en esthetiek. Het gebouw speelt derhalve een belangrijke rol in de theatrical event, hier komen de waardevolle kunstervaring en behoefte aan een totaalervaring samen. Gebouwen die voldoen aan de zogenoemde 'belevensprincipes' zouden derhalve een andere theaterervaring bij de theaterbezoeker teweeg moeten brengen en wellicht beter aan de verwachtingen en behoeften van de belevensconsument voldoen, dan gebouwen die niet of in mindere mate 'belevensprincipes' in zich dragen.

Door vergelijkend onderzoek probeer ik inzicht te verkrijgen in mogelijke verschillen in receptie en toets ik bovenstaande veronderstelling. Uit genoemde categorieën selecteer ik een aantal middelgrote zalen in middelgrote steden met een vergelijkbare positie in het distributiesysteem. Vervolgens selecteer ik een aantal producties en doe ik receptieonderzoek bij de voorstellingen hiervan, in de verschillende gebouwen. Voor de uitvoering van het receptieonderzoek ontwikkel ik een instrument waarmee de receptie in relatie tot de verschillende ruimtes in het theater bekeken kan worden. Een aantal methodologische kwesties dient nader uitgewerkt te worden.

Marlieke Wilders is sinds 2003 als docent verbonden aan de opleiding Kunsten, Cultuur en Media van de Rijksuniversiteit Groningen. Het onderzoek bevindt zich in de beginfase.

e-mail: m.l.wilders@rug.nl

RELEVANTE PUBLICATIES

Wilders, M., *Cultuurparticipatie onder jongeren in Europa. Een onderzoek naar mogelijke oorzaken voor verschillen in cultuurparticipatie onder jongeren in Vlaanderen, Finland, Italië en Nederland* (Doctoraalscriptie Kunst en Kunstbeleid). Groningen, 2002.

Wilders, M., *Het stadshart als podium van stedelijk leven. Een stedenbouwkundig-architectonisch*

onderzoek naar de rol van culturele voorzieningen bij vernieuwing van de binnenstad (Doctoraalscriptie Kunst- en Architectuurgeschiedenis). Groningen, 2003.



De naoorlogse Nederlandse theatergeschiedenis

Rob van der Zalm

Op afzienbare termijn zal bij het Theater Instituut Nederland een database beschikbaar komen die een volledig overzicht biedt van professionele theaterproducties in Nederland vanaf 1940. Die database is internationaal gezien uniek in haar soort en biedt ongekende mogelijkheden om onderzoek te gaan doen naar – wat ik maar zal noemen – het repertoire van een natie.

Om te beginnen maakt die database het mogelijk om grote bewegingen binnen het naoorlogse Nederlandse theater in kaart te brengen. Wat mij daarbij in de eerste plaats interesseert is de vraag hoe het (toneel)repertoire er sinds 1945 heeft uitgezien en welke verschuivingen er in de loop van zestig jaar zijn waar te nemen. In concreto gaat het hierbij om vragen als: Hoeveel toneel is er de afgelopen decennia gemaakt? Hoe verhouden de verschillende genres zich tot elkaar? Hoe is de verhouding tussen nieuw geschreven stukken en canon geweest? Hoe verhielden Nederlandse stukken zich tot buitenlands repertoire? Daarnaast kan gekeken worden naar de meest gespeelde schrijvers en stukken (en de meest gedanste/gezongen choreografen/opera- en musicalcomponisten). Als het algemene beeld duidelijk is, wordt het mogelijk om de belangrijkste naoorlogse gezelschappen hierbinnen te positioneren. Zo zou de vraag of de Haagsche Comedie inderdaad ‘lichter’ repertoire speelde dan de Nederlandse Comedie eindelijk definitief beantwoord kunnen worden.

Deze repertoire-analyse biedt vervolgens de mogelijkheid om het Nederlands toneel in een bredere cultureel-maatschappelijke context te plaatsten. Het theater dat sinds 1940 gemaakt is kan iets duidelijk maken over de samenleving waarin het functioneerde. Wisselingen in repertoire kunnen de voorbode, het gevolg of een afspiegeling zijn van bredere culturele omslagen. Betekenisvol zouden dan met name stukken zijn die nu uit ons theatrale geheugen verdwenen zijn. Immers, als het waar is dat in het werk van de grote, klassieke schrijvers universele waarden tot uitdrukking komen, dan kan het ook waar zijn dat het werk van mindere goden iets duidelijk maakt over waarden die specifiek met een bepaalde periode of plaats verbonden zijn. In dat licht is het goed om niet alleen over deze periode van zestig jaar te kijken naar wie de populairste schrijvers en wat de populairste (soort) stukken zijn geweest, maar om dat ook voor kortere periodes van vijf of tien jaar te doen.

Naast het onderzoek naar de grote bewegingen in de naoorlogse theatergeschiedenis en de inkadering in een cultureel-maatschappelijke context, zou onderzoek naar een

beperkt aantal individuele producties moeten staan; producties die de Nederlandse theatergeschiedenis hebben beïnvloed. Middels een enquête wordt gepeild of die producties er inderdaad zijn. Deze enquête wordt gehouden onder een groot aantal betrokkenen: mensen die sinds 1945 binnen het Nederlandse theaterveld actief zijn geweest (van acteurs tot directeuren; van critici tot technici). Hun wordt de vraag voorgelegd welke producties uit de naoorlogse periode zij als sleutelproducties beschouwen. Dit moet als resultaat een beperkte selectie opleveren, waar vervolgens nader onderzoek naar kan worden gedaan. Op basis van beschikbaar bronnenmateriaal, maar ook door interviews met de betrokkenen van destijds, wordt allereerst beschreven wat er op het podium te zien en te horen is geweest. Maar ook de totstandkoming, de receptie destijds en de sporen die de betreffende sleutelproductie uiteindelijk in het Nederlands theaterlandschap heeft nagelaten zijn onderwerpen die daarbij aan de orde moeten komen.

Via het onderzoek naar sleutelproducties komt nog een ander soort onderzoek binnen het gezichtsveld: dat van de oral history. In 1997 is het Theater Instituut Nederland gestart met de serie *De geschiedenis verteld/t*. Deze serie bestaat uit een reeks lange, zorgvuldig voorbereide, op video opgenomen interviews met theatermakers die net na de Tweede Wereldoorlog debuteerden en die een belangrijke rol hebben gespeeld in het naoorlogse Nederlandse toneel. Zij vertellen in die interviews onder andere wat de sleutelproducties in hun carrière waren. Maar daarnaast stellen zij zaken aan de orde waarover in knipsels en recensies niets of maar heel weinig is terug te vinden. Dit soort informatie van achter de schermen en uit de repetitielokalen is uiteindelijk onontbeerlijk bij het in kaart brengen van de naoorlogse Nederlandse theatergeschiedenis.

Dit zijn meer de contouren van een onderzoek dan concreet uitgewerkte plannen. Voor 2005 staat in ieder geval de genoemde enquête gepland. Daarnaast hoop ik binnen afzienbare termijn in het kader van de repertoire-analyse een redactie samen te kunnen stellen waarin theaterwetenschappelijke, cultuurwetenschappelijke en statistische expertise vertegenwoordigd is. Verder mag iedereen die zich bezighoudt (of zich wil bezighouden) met de Nederlandse theatergeschiedenis – of het nu als scriptieschrijver, stagiair of als professionele onderzoeker is – zich van harte uitgenodigd voelen om zich te melden. Ik zal graag met hem of haar meedenken.

Rob van der Zalm promoveerde in 1999 op de enceneringsgeschiedenis van Ibsen in Nederland. Hij is als deskundige op het gebied van Nederlandse theatergeschiedenis verbonden aan het Theater Instituut Nederland en als universitair docent aan de leerstoelgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam. Het onderzoek is een samenwerkingsproject van Theater Instituut Nederland en de UvA en bevindt zich in de opstartfase.
e-mail: r.g.c.vanderzalm@uva.nl

RELEVANTE PUBLICATIES

Zalm, R. van der, 'Kritieken zijn geen meneer!' In: *Documenta. Mededelingen van het docu-*

- mentatiecentrum voor dramatische kunst Gent, 16, p. 275-284. Gent, 1998.
- Zalm, R. van der, *Ibsen op de planken. Een enceneringsgeschiedenis van het werk van Henrik Ibsen in Nederland. 1885–1995*. Amsterdam, 1999.
- Zalm, R. van der, Shireen Strooker, theatermaker. *Portretten van Nederlandse theatermakers*, 3. Amsterdam, 2001.

Index

Begrippenindex

A

abhinaya 102
actio 112
allochtoon 8, 9, 26, 31, 35-39, 42, 44,
46, 54, 70-71, 73-75, 79, 81-84
Ander 8, 26, 40-41, 69, 75, 82-84,
95-96, 134, 146
argument 14, 17, 22, 44, 60, 62, 65,
72, 90, 111, 118, 125, 130
-culinary argument 14
argumentatie 44, 111, 125
-argumentatiemethode 125
-argumentatievorm 125
ars memorativa 112
assimilatie / assimilation 16, 36, 37, 81
authenticiteit / authenticity 10, 22, 23,
97, 131, 144
autochtoon 8, 13, 30-31, 37, 39, 40-42,
46, 54, 69, 71, 73, 75-77, 81-82, 84
autonomie / autonomy 18, 26, 127, 132
avant-garde 47, 53, 93, 113-114, 127-128,
131
-historische avant-garde 113

B

beleid 11, 35-37, 41-42, 45, 47, 76, 95,
98, 121, 143-144
belevenis 143-144
-beleveniseconomie 144
-belevenisprincipes 143-144
beoordeling 11, 35-36, 38, 41-45, 120,
125
bewegingsgrammatica 112

bewegingstaal 97
bharata natyam 102
body 24, 67, 109-110, 131, 133
broncultuur 51
burgerlijk 123-124, 136-137
-burgerlijk drama 123, 136-137
-Duits-burgerlijk 124

C

cabaret 9, 38, 79, 81-86
canon 27, 91, 95-96, 120, 145
catharsis 110, 114, 135
cognitieve psychologie 139
community centre 92
community theatre 11, 89-91, 93, 98-99
communicatie 7, 16, 19, 49-53, 55, 71,
76, 116-117
-communicatietheorie 116
comparatio 112
contrapunt 100, 103
conventie 37, 114
-conventioneel 75, 92, 109
corpus 124, 131, 140
corporealiteit / corporeality 110, 133-135
-corporeal literacy 110
criticus 10, 11, 35, 43-45, 47, 50, 95, 97,
125-126, 146
-kunstcriticus 125
-theatercriticus 11, 35, 43-45, 97,
125-126
crossover 20-21, 30
cross-cultureel 26, 55
culturalisme

-biculturalisme 23, 122
 -interculturalisme 8, 49-50, 52-53,
 55-57, 80, 82
 -monoculturalisme 8, 18
 -multiculturalisme / multiculturalism
 5, 8-9, 14-20, 23, 33, 48, 53, 76, 78,
 80-82, 85, 90
 cultuur / culture 11, 16, 18, 19, 22, 30,
 37, 40, 42, 45, 48-50, 52-53, 55-58,
 70-71, 75, 80-81, 84-85, 90-92, 95,
 97, 99, 119, 124, 126, 131-133,
 136-137, 144
 -cultural meaning 110
 -cultural system 103, 109
 -culturele diversiteit 29, 35-37, 39,
 41-42, 47, 76
 -culturele en kunstzinnige vorming
 (CKV) 119-120
 -culturele identiteit 10, 25, 32, 36,
 38-40, 42, 45-46, 56, 69, 71, 81, 84,
 97, 98
 -culturele instelling 119-121
 -culturele traditie 30, 42, 116
 cybernetic machine 110

D

dans / dance 12, 20, 30, 50, 57, 86, 92,
 100-102, 104, 110, 117, 120, 126-127,
 131, 134-135
 -dance theory 110
 deconstructie / deconstruction 20, 73,
 75-76, 95, 109
 decontextualisering 53
 decorum 112
 devotie / devotion 100-101, 105
 dialectisch 49
 differentiedenken 10, 27
 discipline 9, 18, 38, 43
 -subdiscipline 126
 dispositio 111
 diversiteit 11, 26, 28-30, 35-37, 39,
 41-42, 47, 72, 75-76, 96, 115, 121-122

doelcultuur 51-52
 dramaturgie / dramaturgy 19, 47, 51-52,
 67, 90, 110, 115-116, 123, 128-129,
 132, 139-140
 -dramaturgische structuur 115
 -geluids-dramaturgie 115-116, 139, 140

E

elocutio 111
 emancipatie / emancipation 25, 28-29,
 53, 73, 102, 122
 -emancipatiedenken 27-29
 -emancipatiefase 25
 emotie 112, 125, 137, 144
 -emotioneel 29-31, 39-41, 44-45, 51
 -emotivistisch 44, 125
 enargeia 112
 essentialisme 38
 -essentialistisch 11, 20-21, 23, 35, 70, 73
 esthetiek / aesthetics 18, 23, 27, 29, 32,
 43, 53, 99, 105, 109-110, 127, 130,
 134, 136-137, 140, 143-144
 etniciteit / ethnicity 14, 16, 21, 25, 41,
 46, 54, 56
 ethnographic 23
 eurocentrisme 16, 18, 52, 69, 71, 74-75,
 97
 existentialistisch discours 116
 expressie / expression 17, 21, 26, 39, 51,
 56, 66, 91, 100, 103
 -zelf-expressie / self-expression 19

F

femininiteit 134
 -feminien theater 134
 fenomenologie / fenomenology 115,
 134, 139
 fundamentalisme 71, 81
 -fundamentalist 17, 81

G

geheugen 112, 129, 145

geluid 12, 115-117, 139
 -geluidsdramaturgie 115-116, 139-140
 globalisering / globalization 7, 13, 34,
 50, 58-60, 73-74, 76, 80, 82, 85, 90,
 93, 121
 gouvernementaliteit 111

H
 harmonic 103-104
 hegemonie 40, 42, 50, 65-66, 74-76
 -hegemonisch 49, 57, 70, 74, 77
 herinnering 112, 129-130, 138
 hermeneutiek 55, 71, 131
 hip hop 15, 20-21
 homogeen / homogenous 7, 21, 95
 homogeneity 18
 humanistisch 27, 49-51, 78, 102, 111
 hybriditeit / hybridity 18, 76, 90, 132

I
 iconography 24
 -iconografische betekenis 111
 ideaaltype 27, 114
 -ideaaltypisch 11, 27, 121
 identificatie / identification 30, 44, 66,
 77, 110
 identiteit / identity 9-11, 14-16, 18-19, 21,
 25, 27, 30-32, 38-48, 55-57, 59, 66,
 69-71, 75, 77-78, 81, 83-85, 90, 93,
 95, 97-98, 103-104, 110, 122, 124,
 128, 135-136
 -culturele identiteit / cultural identity 10,
 25, 32, 36, 38-40, 42, 45-46, 56, 69,
 71, 81, 84, 97-98
 -identiteitskunst 25
 ideologie / ideology 8, 20, 40, 52, 137,
 141
 immigrant 14-16, 26, 36-37, 39, 41,
 45-46, 48, 56, 69, 71-73, 89
 -immigrantencultuur 71
 imperialism 20, 57
 -imperialistisch / imperialistic 49-50, 57

individueel 26, 31, 40, 73-74, 125, 141
 individualiteit 26
 informatie 30, 120, 139, 146
 -informatiemaatschappij 130
 informatica 132
 installatie 139
 -installatiekunst 116, 132, 139
 institutie 69, 98
 -institutioneel 35, 69, 126
 integratie / integration 13, 27-30, 32, 37,
 41-42, 45, 53, 72, 75, 80-81, 84, 93,
 121, 122
 intentie 35, 37, 40-41, 44-45, 54, 130
 -intentioneel 44, 125, 134
 interculturalisme 8, 49-50, 52-53, 55-
 57, 80, 82
 interculturaliteit 9, 12, 26, 27, 52, 80, 85
 -intercultureel 8, 9, 13, 27, 30, 49-50,
 76, 80-81, 83-86, 99, 122
 -interculturalisatieproces 33, 121-122
 interdisciplinair 12, 115, 119, 128
 -interdisciplinariteit 116
 inventio 111
 ironie / irony 20, 23-24, 71, 82, 90
 islam 21, 53-55, 67, 71, 74-75, 83-85
 -islamofobie 74

K
 kinesthetic 109
 kolonialisme / colonialism 20, 73, 81,
 84-85, 90, 96
 kritiek 10, 43, 47, 52, 73, 126-127
 kunst 26-31, 37, 41-42, 49, 54, 69-71,
 74, 76, 79, 85, 115, 118-119, 121-122,
 127, 131-133, 135, 142, 144, 147
 -kunsteducatie 120
 -kunstkritiek 125, 126
 -kunstzinnig 32, 119
 kunstenaar 11, 25-29, 31-33, 35, 40-42,
 45-46, 49, 55, 69-79, 99, 122, 132
 -kunstenaarspraktijk 26-28

L

laboratorium 54, 118, 136
laudatio 111
lichaam 28, 51, 112, 117, 128, 131,
133-135, 139
-lichaamsschema 134
-lichamelijkheid (zie ook: corporeality)
12, 112, 116
-materiële lichaam 131

M

maniëristisch 113
-maniëristisch drama 114
memoria 111-112
metafysisch discours 116
metafoor / metaphor 9, 23, 52, 135
-metaforisch / metaphorical 102-103
-metaforiseren 116
migrant 8, 16, 36, 39, 69, 73, 90, 91
-migrantengemeenschap 69
migratie / migration 7, 16, 23, 32, 39, 46
-arbeidsmigratie 36
mime 12, 102, 105, 126-128
-pantomime 126
mimesis 136
minderheid / minority 8, 16, 21, 26, 29,
30, 42, 54, 70-71, 74, 76-78, 82
mobility 16
modaliteit 114
modernisme 26, 134
-modernistisch 127
moderniteit 73, 129-130
monocultuur / monoculture 8, 18
montage 128
moraal / moral 58, 61-64
-moralisme 10
moreel 124
multicreativiteit 11, 69, 75-78
multiculturalisme / multiculturalism
8-9, 14-20, 23, 33, 48, 53, 76, 78,
80-82, 85, 90
-multiculturaliteit 11, 69, 74, 76, 78, 80

-multicultureel 7-8, 11, 13, 26, 27,
35-39, 41-45, 51-52, 54, 56-57, 69,
75-79, 81, 123, 149
multidisciplinair 45, 139
muziek / music 12, 15, 21, 23, 30-31, 47,
57, 97, 100-105, 112, 117, 119-120,
126, 127, 139
-muziektheater 98-99, 120, 126, 138-139
mythisch 116
mythologiseren 53

N

nationalisme / nationalism 21, 71
-nationalistic 21
naturalisme 113
-naturalistic 19
normen 7-10, 81, 113

O

object 17, 35, 37, 71, 110, 116-117, 126,
129, 134-135
opera 40, 51, 53-54, 60, 64, 75, 78, 98,
126, 145

P

pada 101, 105
padavarnam 100-102, 104
pedagogisch / pedagogical 16-18, 91,
118-119
perceptie / perception 39, 40, 43, 58, 95,
103-104, 110, 133, 139
performance 15, 20-21, 49, 50, 56-57,
59-64, 66-67, 92-93, 100-106, 110-111,
116, 117, 126, 129-132, 139-140
-performance art 98, 127, 133
-performatief 9, 47, 111, 115-116, 132-133,
135, 138-139
-performativiteit 115-116
pluralisme 15, 17, 23
-pluralist 17, 23
podiumkunst 30, 31, 42, 79, 81, 111, 117,
120, 133, 134, 143

poëtica 51, 128
 politiek 8, 10, 12, 26, 28-29, 32, 35-36,
 39-41, 43, 46, 50, 53-54, 56-57,
 69-72, 74-77, 85, 95-96, 99, 140-142
 -politiek theater 140
 polyphony 12, 100, 102-105
 postkoloniaal / postcolonial 11, 24, 26,
 39, 46, 50, 71-73, 75, 90, 99
 -postcolonial theory 90
 postmodernisme / postmodernism 18,
 31
 -postmoderne denken 31-32, 128
 poststructuralisme 115, 131, 134-135,
 139
 psychanalytisch 73, 116, 141
 proxemiek 112

R

realistisch 44, 81, 125, 136
 relativisme 8, 10
 redenaar 112
 rederijkers 111
 referent 109
 reflectie 35, 37, 40-41, 43, 46, 58, 60,
 63, 65-66, 91, 98-101, 104, 106, 127,
 129-130, 133-134
 representatie / representation 9, 14-15,
 18, 23, 36, 53-54, 58-59, 64-66, 70,
 74, 102, 106, 109, 111, 117, 129-131, 137
 retorica 111-112
 ritme / rhythm 14, 102-104, 128, 139
 ritueel 51, 111
 -performatief ritueel 111
 -vroegmodern ritueel 111

S

sacraal 116
 segregatie / segregation 22, 41, 45
 semiosis 109-110, 139
 semiotiek 69, 109, 134, 139
 spektakel 111-112, 117, 137, 143
 stand-up comedy 31

structuur / structure 23, 25, 31, 44-45,
 56, 59, 99, 101-102, 104, 115, 119
 -structureel 44, 98-99, 117-119, 125
 -structuralistisch 44, 109, 125, 139
 subalterne kunstenaar 69-71, 74-76
 subject 16, 25, 82, 109-110, 117, 134, 141
 sublieme 131, 137
 symbool / symbole 21
 -symbolisch / symbolic 65, 74-76, 89
 -symbolic order 109
 -symbolisch kapitaal 74
 syncretism 9, 15, 18, 20-24
 synesthetische sensatie 134

T

tableau vivant 111-112, 137
 technologie 7, 12, 50, 80, 115-117,
 129-133
 teken / sign 15, 18, 19, 21-22, 65, 109,
 139
 theaterkritiek 12, 35, 41, 43, 45, 99,
 125-127
 theatraliteit 57, 113-115, 132-133, 143
 -metatheatraliteit 114
 -theatraal 9, 12, 35, 38-39, 45, 47,
 51-52, 57, 113-115, 120, 132, 143, 145
 theorie 12, 52, 99, 116-119, 125-130,
 134-135, 138-141
 -theorievorming 27, 95-96, 126, 128,
 138
 -voorstellingstheorie 126
 tijd 7, 9-12, 26-27, 39, 43, 96-97, 99,
 111, 114, 120, 123, 128-130, 139
 toeschouwer 31, 35-36, 38-41, 43, 45,
 82, 84-85, 117, 124, 126, 130,
 133-135, 139, 141-142
 tolerantie 8, 36, 65, 71
 toneel 10, 30, 32, 34, 51, 53-54, 56-57,
 75-76, 79, 81, 85, 94, 96, 113-114,
 117, 119-121, 123-124, 132, 145, 146
 -toneelbestel 48, 121
 -toneelrepertoire 123-124

transformatie / transformation 20, 93,
104, 143
transgressie / transgression 12, 77, 100,
103-104, 113-114
transition 102, 109
typologie 114

U

universalisme 10, 49, 50, 55-56, 74
-universeel 11, 25-28, 30, 32, 35, 80,
123, 134, 145
-strategisch universalisme 56
utopie 49, 78, 138
-utopisch 54, 135

V

variety 20

varnam 101-102

vaudeville 20

verbeelding 9, 10, 27, 113, 115, 129-130,
138-139

Verfremdungseffekt 19

vernieuwing 43, 47, 95, 122, 145

-vernieuwingsargument 44, 125

videokunst / video art 31, 101, 132, 142

voortgangdenken 26

vormingstheater 140-141

W

waarden 7-11, 32, 35-37, 49, 80-81, 95,
97, 116, 141-142, 145

Z

zintuiglijk 133-135

Namenindex

(Namen van: auteurs, makers, gezelschappen, instellingen. Titels van voorstellingen en teksten staan cursief)

A

Aars! 142
Adams, David 43, 47
Albee, Edward 113
Aïsjā 9, 10, 49, 51, 53-54, 56-57, 75
Akim, Fatih 23
d'Alembert, Jean 136-137
Algemeen Nederlandsch Verbond 91
Ali B. 90
Alliance Française 98
Alofs, L. 91, 93
Alston, A.J. 105
Al Sway Cultural Wheel Center 99
Althusser, Louis 141
Al Washaw 91
Amhali, Najib 9, 38, 79, 81-85
Amsterdams Historisch Museum 122
d'Ancona, Hedy 37, 42, 47
Andromache 65
Antigona 10, 58, 60, 64-66, 68
Appadurai, Arjun 83
Appia, Adolphe 139
Arion, F.M. 93
Aristoteles 113
Artaud, Antonin 52, 113-114, 142
Aruban Institute of Culture (ICA) 92
Asem 142
Ashcroft, B. 93
Astaire, Fred 20

Auslander, Philip 130
Austerlitz, Frederick 20
Aziza A. 21

B

Bach, Johan Sebastiaan 104
Bahadur, K.P. 105
Bakr, Abou 54
Balk, J. 124
de Balie 25
Balme, Christopher 9, 14, 24, 36, 140
Bambie 127
Barba, Eugenio 52, 97
Barthes, Ronald 110
Bataille, Georges 113
Beier, Karin 15, 19
Benjamin, Walter 131
Beurs van Berlage 101
BEWTH 127
Berlin in Berlin 15, 22, 24
Bhabha, Homi 90
Bharucha, Rustom 50, 52-53, 55, 57, 90, 91, 93
Blau, Herbert 142
Bleeker, Maaïke 7, 10, 12, 58, 67, 83, 86, 109, 110, 133, 137
Boal, Augusto 92
Boheemen, Christel van 72, 78
Bolter, Jay David 130
Boone, Anita 82-83, 86
Boonstra, H.T. 125
Booy, Hubert 92
Borg, L. ter 29, 33

Botman, M. 28, 33
Bouazza, Hafid 90
Boulez, Pierre 103, 105
Boy 92
Brecht, Bertolt 96, 114, 117
Bregman, Albert 139
Brodsky, J. 105
Brogt, Janine 68
Brook, Peter 9, 10, 49, 51-53, 55, 57, 67, 97
Buck-Morss, S. 58, 60, 65-67
Buikema, Rosemarie 33, 36-38, 41, 46-48, 123
Bush, George W. 66
Bushell-Mingo, Josette 19
Bussels, Stijn 12, 111-112, 138
Butler, Judith 134-135

C

Caglar, Ayse 21, 24
Carrière, Jean-Claude 51-53
Cartel 21, 22
Cas di Cultura 91, 92
Cassiers, Guy 129-131
Castellucci, Romeo 113-114, 131
Catharina the Great 64
Cechov, Anton 19
Les Cenci 114
Çetin, Sinan 22, 24
Chagall, Marc 101-102, 104-105
Chaudhuri, U. 56-57
Children of Heracles 10, 58-64, 66-67
Chion, Michel 139
Chrabia, Driss 53
Cixous, Hélène 99
La civilisation, ma Mère! / De beschaving mijn moeder 53
Clash of Civilizations 7, 13, 49
Clod Ensemble 140
Colpe, Carsten 18, 24
Condores en Escena 92
Corneille, Pierre 65

Cosmic Illusion 38, 44
Crary, Jonathan 110
CREW 132-133
Crombez, Thomas 12, 113-115
Cruz, Juan de la 103
Cultuurnetwerk 120
Czypionka, Hansa 14

D

De Boeck, Christoph 12, 115, 117
Decroux, Etienne 127
Degryse, Els 12, 117, 119
Deleuze, Gilles 110, 139
De Nieuw Amsterdam 30, 34, 38
Derrida, Jacques 114, 142
Diderot, Dennis 136-138
Dieleman, Cock 12, 119, 121
Diep in het bos 142
Dito Dito 77
Djebar, Assia 53, 54
Doorn, H.W. van 37
De Doorspeler 38
Dörrie, Doris 14
DOX, Theatergroep 32, 34, 122
Draaijer, Hildegard 34

E

Eelens, F. 93
Eemeren, Frans van 125
Els Inc. 28, 34
Emanuels, Frida 46
Emerencia, Emerita 89
Encyclopédie 136
Enwezor, Okwui 29, 33-34
Epskamp, Kees 13, 80, 86
Erasmus 111
Erci E. 21, 22, 24
Erven, Eugène van 11, 89, 93
Euripides 59-63, 67
Every, Burney 92

F

Filips 111, 113
 Fokkema, A. 90, 93
 de la Fontaine, Francis 137
 Foucault, Michel 82, 111
 Frascati theater 99
 Freefight 9, 79, 83-85
 Freud, Sigmund 109, 141

G

Geest, Nelly van der 10-11, 25, 29, 33,
 121, 123
 Gegen die Wand 23
 Geissler, Heiner 17
 Gembloux 77
 Gemert, G.C.A.M. van 124
 Gerretly, Hassan 97
 Gesluerde monologen / Veiled Monologues 38,
 67
 Ghirardo, Diane 143
 Gilmore, James 144
 Goethe Instituut 98
 Göktürk, D. 22, 24
 Gölpinar, Ö. 36, 47
 Golyardi, F. 32, 33
 Grantsaan, Gillion 26, 28, 32-33
 Grey Wolves 21
 Griftheater 127
 Groot, Klaartje 123-124
 Groot, Rokus de 12, 100-101, 105
 Grotowski, Jerzy 19, 52
 Grusin, Richard 130

H

Haagse Comedie 145
 Habsburgers 111
 Haffou, Nezha 10, 11, 69, 78
 Hagoort, Giep 33, 121
 Hamburgische Dramaturgie 123
 Hanou, André 125
 Happy Birthday, Türke 14, 17
 Hartmann, Frank 116

Herrmann, Max 111-112

Heteren, Lucia van 11, 12, 35, 44-47, 95,
 99, 125-127
 Heuven, Robbert van 9, 79, 85
 Hillhorst, P. 32-33
 Een Hindoe op het Leidseplein 25, 34
 Huggan, Graham 90-91, 94
 Huntington, Samuel 7, 13

I

Iffland, August Wilhelm 123
 Ilias 55
 In de Schaduw van mijn Vader 32, 34
 Interart 45, 46
 Irigaray, Luce 134-135
 Islamic Force 21

J

Jameson, Fredric 131
 Jans, Erwin 9, 10, 13, 49, 57, 78, 84, 86
 Janssen, Susanne 44, 47
 Jantjes, Gavin 27, 33
 Jay, Martin 110
 Jervis, John 129
 Jeyasingh, Shobana 100
 John en Joanna 30, 34
 Jongerentheater 020 32
 Joris, Eric 132
 Jouwe, N. 33
 Jungermann, Remy 31

K

Kahn, Douglas 116, 139
 Kamp, Atatürk 32
 Kandinsky, Wassily 102
 Kane, Sarah 97, 113-114
 Karel V
 Karsh, E. 46, 48
 Kersenboom, Saskia 12, 100-102, 105
 Klein Klouwenberg, Jasper 81, 86
 Kleist, Heinrich von 65
 Koek, Paul 98

Kolk, Mieke 11, 12, 95-99
Kooi, Siep 8, 13
Kooten, Kees van 79
Korzo Theater 100
Kotzebue, August von 123
Kranenburg, Rob van 110
Krans, A. 47
Kristeva, Julia 113, 134-135
Kuipers, Giseline 79, 82-83, 86
KVS/Bottelarij 77

L

Laan, Medy van der 42, 47
Lacan, Jacques 109, 113, 140-141
Langen, Marijn de 12, 127-129
Lasten, Amy 92-94
Lavrijsen, Ria 38, 41-42, 47
Lefort, Claude 141
Lehmann, Hans-Thies 59, 67-68, 128
Lessing, Ephraim 123
Levinas, Emmanuel 105
Lignes, Charles Joseph de 137
Lonesome Cowboys 32, 34
Lucassen, Jan 36, 46, 48
Lucassen, Leo 36-37, 46, 48

M

Maanen, Hans van 37, 46, 48
Machiavelli, Niccolò 111
MacLuhan, Marshall 116
Macuarima 92
Made in the Shade 32
Mahabharata 9, 10, 49, 51-52, 55-56
Marathon 32, 34
Mascaruba 91, 92
Mathurin, Jetty 90
Melkweg 44
Merkies, L. 91, 93
Merleau-Ponty, Maurice 134-135
Merx, Sigrid 12, 129, 131
Meijer, Maaikje 33, 36-38, 41, 46-48, 123
Meijer, Ruud 79

A Midsummer Night's Dream 15, 19
Mimecentrum, Nederlands 128
Mimetheater Will Spoor 127
Mirabai 100-102, 104-105
Miró, Joan 102
Mimouni, Rachid 53
Mnouchkine, Ariane 51
Mohamane 101
Mol, Arie de 28, 34
Molière 92
Montoya, John Freddy 92
Mooij, J.J.A. 125
Moreira da Silva, Nilton 31, 34
Morgen gaat het beter 28, 34
Moving Mime Festival 128
MTV 21
Müller, Heiner 97, 114
Muntschouwburg Brussel 137
Murray Schafer, R. 116, 139
Het Muziek Lod 140

N

Najand, Soheila 11, 35, 39-41, 45-46
Nasr, Ramsey 38
Nattiez, Jean-Jacques 139
Nederlandse Comedie 145
Nederveen Pieterse, J. 34
Neslo, Alida 30, 34
Norén, Lars 113
Nuis, Aad 37, 42, 48
Nijs, Diane 144

O

Odyssee 55
Oedipus 99
Ol, Saban 32, 34
Onafhankelijk Toneel 30, 34, 51, 53, 56,
75, 76, 81, 96
Opsomer, Geert 9, 13, 84, 86
Oral, Nazmiye 67-68
Orixa 31
Osborne, Joe 113

Othello 30, 34, 53, 81

P

Paradise Regained 40-41, 44, 47

Pavis, Patrice 51-53, 55, 57

Peasant opera 40

Penninx, R. 36, 46, 48

Penthesilea 65

Le père de famille 137-138

Perrée, R. 27, 28, 34

Perspekt 127

Peters, Frank 144

Piët, Susanne 144

Pine, Joseph 144

Pintér, Belá 40

Ploeg, Rick van der 37, 42, 48

Popcorn Dancers 92

Post, Paul 47

Prakriti Festival 101

Proust, Marcel 129-131

R

Raad voor Cultuur 11, 30, 38

Racine, Jean 65

Raghuraman, Kalpana 101-102

Ramakers, Bart 124

Ramdas, Anil 25, 26, 34

Rasa 38, 44

RAST, Theater 32, 34, 122

Rice, Condoleeza 62

Roesner, D. 128

Rögl, Heinz 16, 17, 24

Rostain, S. 89, 94

Rousseau, Jean Jacques 137-138

Royal Tropical Institute (KIT) 101

Rozenstand, Ernesto 92

Rutgers, W. 91-92, 94

Rijnders, Gerardjan 10, 58, 60, 64-66

S

Safranski, Rüdiger 7, 10, 13

Said, Edward 95, 100, 102-106

Salzman, Eric 139

Sanders, Frances 98

Sandhya 100

Sauers, Eric van 79, 82

de Saussure, Ferdinand 109

Scaliger, Julius Caesar 113

Schechner, Richard 8, 13, 49, 52, 56-57, 80, 82, 86

Scheffer, Paul 7, 8, 10, 13

Schily, Otty 15

Schra, Emil 13, 86

Schrils, J.H.P. 91

Schweigman, Boukje 129

The Seagull 19

Selaiha, Nehad 95, 97, 99

Sellars, Peter 10, 58-64, 66-67

Servandoni d'Hannetaires, Jean 137

Shah, Ranvir 101

Shakespeare, William 19, 51-53, 92, 115

Shaw, George Bernhard 92, 97, 105

Sheets-Johnstone, Maxine 134

Sheppard, Anthony W. 139

Silverman, Kaja 109, 141

Sketch 79, 86

Smithuijsen, Cas 36, 47

Smits, Thierry 131

Sociedad Bolivariano 91

Soeterijntheater 38, 44

Sophocles 60, 92

Song of Songs 12, 100-101, 103-105

Songs of Solomon 101

Sontag, Susan 114

Spoelstra, H.A.C. 124

Stanislavsky, Constantin 19

States, Bert O. 134

Stavrakakis, Yannis 141

Steenmijer, M. 90, 93

Stichting Leerplan Ontwikkeling (SLO)

120

Stone Peters, Julie 50, 55-57

Straatman, Bibi 25, 34

Suver Nuver 127

T

Talentonan di Christo 92
 Taylor, C. 46, 48
 Tawfiq al-Hakim 99
 Teatro Experimental Contemporaneo
 di Aruba 92
 Teatro Experimental di Aruba 92
 Teatro Experimental de Cali 92
 Teatro Foro 92
 Teeuwen, Hans 82
 Het Theaterfestival 125
 Theater Instituut Nederland 12,
 145-146
Le théâtre au croisement des cultures 51, 57
 Thoolen, Gerard 46
 Tibi, Bassam 24
 Timmers, Gerrit 9, 10, 30, 34, 49,
 53-57, 81, 85
 Tirasila 140
 Het Toneelhuis 142
 Traetta, Tommaso 60, 64, 66
 Transparant 140
 Tromp, Roland 93, 94
 Truax, Barry 116, 139
 Tscholakowa, Ginka 98
 Turner, Victor 49, 56, 106

U

Urian, Dan 46, 48
 De Unie 47

V

Van den Dries, Luk 57, 110, 113, 133
 Vanhoutte, Kurt 12, 110, 117, 131, 133

Van Langendonck, Kathleen 12, 133,
 135-136

Van Oostveldt, Bram 12, 112, 136, 138

Verbraak, C. 79, 86

Verhelst, Peter 132, 135-136

Versteeg, A.H. 89, 94

Verstraete, Pieter 12, 138, 140

Ver van Medina. Dochters van Ismael 53

Vlaams Theater Instituut 132

Vuyk, Kees 47-48

Vuylsteke-Vanfleteren, Katrien 12, 140,
 142

W

Waanzee 81

Walpurgis 140

Waste of Time 127

Wekker, G. 27, 33

Wereldmuseum Rotterdam 122

Werktheater 46

Wilders, Marlieke 12, 142, 144

Wingender, C. 22, 24

Worp, J.A. 124

Y

Yerli, Nilgün 79

Z

Zalm, Rob van der 12, 145-149

Zizek, Slavoy 141

Zoet, Jan 98

ZT Hollandia 121, 140

Een Zwoele Zomeravond 46

Zijlmans, Kitty 27, 34, 123