

# Prospero's offer

## Intercultureel theater als ontmoeting

*De scène als een ontmoetingsplaats met de andere cultuur, met de vreemdeling. Geert Opsomer en Erwin Jans zoeken in het archaische beeld van de offerplaats een metafoor voor het interculturele theater.*

*'Uit heeft nu mijn tovermacht, / Wat mij rest is eigen kracht; / Die is luttel; 't staat aan u; / Of ik balling blijf, of nu / Napels zie. 'k Herwon mijn troon, / Schonk verraad genâ voor loon; / Kluisre thans uw tooverwoord / Mij niet langer aan dit oord, / Maar de klank van hand op hand / Voer' mij uit dit woeste land! / Vulle uw juichtoon zoel mijn zeil, / Hieraan hangt mijns levens heil; / Niets verlang ik dan uw gunst. / 'k Derf mijn geesten thans en kunst; / Wanhoop is mijn eind, tenzij / Vroom gebed mijn ziel bevrij, / En mij, nimmer smeekensmoe, / Al mijn schuld vergeven doe! / Hoopt gijzelf eens op genâ, / Dat uw gunst mij dan ontsla!' (Epiloog uit *De Storm*, W. Shakespeare, vert.: L.A.J. Burgersdijk)*

Op de scène staat een slanke, rijzige gestalte, gehuld in een lange blauwe mantel met in de rechterhand een houten staf: de staf van een tovenaar, maar ook de staf van een zwerver. De gestalte is Prospero en de woorden die hij tot het publiek richt en die als motto aan deze tekst voorafgaan, worden beschouwd als Shakespeares artistieke testament. Prospero richt zich tot het publiek met een ongewone vraag, een vraag om bevrijd te worden. Voor ons staat een man die afstand doet van zijn tovermacht en de gunst vraagt van de toeschouwers. Het is niet moeilijk om in de figuur van Prospero Shakespeare zelf te herkennen, die in zijn laatste stuk afstand doet van zijn tovermacht, zijn verbeelding, en zijn werk nu definitief in de handen legt van het publiek.

Maar de voorstelling waar het hier over gaat, *La Tempête* in een regie van Peter Brook, laat een totaal andere interpretatie

toe. De slanke, rijzige gestalte is namelijk de Afrikaanse acteur Sotigui Kouyaté. Prospero de tovenaar is ook Prospero de vreemdeling die plots voor ons staat: 'Wat het eerst opvalt is het bijzondere aan hem: die ogen, lippen, jukbeenderen en huid die anders zijn, onderscheiden hem en herinneren ons eraan dat daar *iemand* staat.' Dit is geen beschrijving uit Shakespeares stuk, maar een passage uit Julia Kristeva's boek *De vreemdeling in onszelf*. Prospero's vraag is niet louter de vraag van een kunstenaar om de toegang tot de verbeelding van de toeschouwers, maar ook de vraag van een vreemdeling om de toegang tot hun land.

Het theater dat Peter Brook maakt met acteurs uit verschillende culturen en dat zich inspireert op niet-Westerse theatertradities, wordt sinds een aantal jaren de term *intercultureel theater* gebruikt. Andere theatermakers die in dit verband vaker vermeld worden, zijn Ariane Mnouchkine en Eugenio Barba. In eigen land verdient het belangrijke, maar vaak gemarginaliseerde werk van Tone Brulin in deze context aandacht. In zijn boek *Le théâtre au croisement des cultures* acht de Franse theaterwetenschapper Patrice Pavis de tijden even gunstig als moeilijk voor wat hij omschrijft als een 'théâtre de culture(s)': een theater van cultu(r)en. Dat theater zou het experiment en het repertoire van de binnen zijn eigen grenzen moe geëxperimenteerde en esthetiserende Westerse theatertraditie kunnen aflossen. Het moment is ter zelfdertijd goedgekozen én ongunstig. Goedgekozen omdat het besef van een veelheid van

culturen nooit zo groot en uitdagend geweest is als nu, ongunstig omdat het vandaag onduidelijker dan ooit voorheen is hoe dat explosieve, onherleidbare mengsel van culturen gehanteerd kan worden. Pavis belaaft het theater met een grote verantwoordelijkheid in de creatie van een *intercultuur* wanneer hij aan het begin van zijn boek stelt: 'Van een dergelijke kruising is de theatrale mise-en-scène vandaag misschien wel de laatste wijkplaats en het meest gestrengde laboratorium: zij ondervraagt al deze culturele representaties, laat ze zien en laat ze beluisteren, verbeeldt ze en eigent ze zich toe door middel van de scène en de zaal.' Meteen stelt zich ook de vraag naar de gemeenschap, de te vormen 'interculturele' gemeenschap, die zich niet langer in politiek-economische categorieën laat beschrijven.

### Laboratorium

De ruimte waarin het *théâtre des culture(s)* moet plaatsvinden omschrijft Pavis via een metafoor die typisch Westers is en die de artistieke vernieuwingsbeweging in deze eeuw gedomineerd heeft: het laboratorium en daarmee samenhangend het experiment. In een laboratorium worden het onbekende en het vreemde geëxploreerd in een oneigenlijke context, een afgesloten ruimte waarbinnen de regels bepaald worden door wie het experiment uitvoert. Dat geldt niet alleen voor wetenschappelijke, maar ook voor artistieke en culturele fenomenen. De uiteindelijke bedoeling van het 'laboratoriumonderzoek' is een oplossing te bieden waar bestaande (culturele) theorieën te kort schieten, ze te vernieuwen door zich het onbekende stap voor stap toe te eigenen, door het vreemde te ont-vreemden en het te integreren in de Westerse cultuur. Het Westerse denken in zijn totaliteit kan door de metafoor van het laboratorium gekarakteriseerd worden.

Gedurende de twintigste eeuw heeft ook de Westerse scène geëxperimenteerd met een aantal vreemde theatervormen, vooral Oosterse (Japanse, Chinese, Indische, Indonesische) en in mindere mate Afrikaanse. De laboratoriumsituatie werd bepaald door de Westerse theatermakers zelf die een esthetische oplossing zochten voor de crisis van het Westerse theater, i.c. de crisis van het psychologisch realisme en van het burgerlijke theaterillusionisme. Antonin Artaud was gefascineerd door de Balinse dansers die hij omschreef als 'geanimeerde hiërogliefen'. In hun geometrisch-abstracte lichaamstaal zag hij een uitweg uit het burgerlijke theater dat door het woord, de tekst



De Storm,  
Peter Brook

gedomineerd werd. Ook Bertolt Brecht vond in het Oosterse theater modellen voor zijn nieuwe theaterpoëtica. Hij ontvreemde a.h.w. het Chinese theater om het te gebruiken als een wapen tegen het illusionisme van het Westerse theater. In zijn handen werden de epische elementen van de Pekinese opera omgesmeed tot vervreemdingstechnieken ten dienste van de kritische ratio van de Westerse toeschouwer en acteur.

De laboratoriummetafoer illustreert een fundamenteel Westerse manier van denken: experimenteren, rationaliseren, functioneel maken, integreren of zich eigen maken, begrijpen, oplossen, enz. Ze trekt het niet-Westerse theater binnen de vertrouwde grenzen van het eigen territorium en initieert een proces dat het onbekende bekend maakt en het vreemde ontvreemd. Tegenover het theater als laboratorium willen wij in wat volgt een andere metafoer herwaarderen. Het gaat om een veel ouder, zelfs archaisch beeld - en daarom ook met de nodige omzichtigheid te gebruiken - dat de oorsprong van het theater oproept en diep verankerd ligt in de meeste culturen: het theater als offerplaats. In het offergebeuren is het traject dat afgelegd wordt tegengesteld

aan dat van het laboratoriumexperiment: het onbekende, het vreemde, het niet vertrouwde wordt niet eigen gemaakt, maar het bekende, vertrouwde onteigent zich voor een ogenblik om met het vreemde (het goddelijke) in contact te komen.

### Offerplaats

Zowel het Griekse theater als de tweede geboorte van het Westerse theater uit de christelijke liturgie in de Middeleeuwen, dragen in zich de sporen van een offerritueel. Van de *tragos*, de offerbok, en de Dionysische offerrituelen tot de Middeleeuwse paasrituelen, die de dood, het offer en de verrijzenis van het Lam Gods uitbeeldden, had het offergebeuren een verbindende, gemeenschapsvormende werking. De Griekse tragedie en het Middeleeuwse theater kwamen tot stand binnen een hechte gemeenschap en verzekerden tevens het voortbestaan daarvan.

Geconfronteerd met de overblijfselen van het Romeinse theater in Orange verzuchtte Rainer Maria Rilke aan het begin van deze eeuw: 'er is geen toneel, er is geen toneel meer, daar is een gemeenschap voor nodig.' Hij verwoordt daarmee het pijnlijke

inzicht van het moderne theater, dat scherper dan welke andere kunstvorm ook de kloof met de gemeenschap heeft ervaren. In onze tijd vermag het theater niet langer de gemeenschap te beroeren en staat het eerder in het teken van de verspreiding, de fragmentering, de breuk met de stabiele maatschappij. Een eeuwenlange theatertraditie van burgerlijke personages met een individuele psychologie, in drama's waar privéconflicten centraal staan, hebben de herinnering aan de scène als offerplaats van de gemeenschap uitgewist.

Wat betekent het dan in de huidige omstandigheden het theater opnieuw te verbinden met de offerplaats? Hoe kan de gedachte van een interculturele (theater)gemeenschap daarmee in verband gebracht worden? Hoe moet de gesuggereerde verhouding tussen het sacrale, het theatrale en het interculturele gedacht worden? Staan al deze termen niet in het teken van een diepe onmogelijkheid?

### Het buiten

Het offer herinnerde de archaische mens aan de grens met het sacrale en het goddelijke. Het herinnerde hem aan het bestaan van een 'buiten', aan het bestaan van een grens die niet straffeloos overschreden kon worden, die schrik en ontzag inboezemde. Een grens die het maatschappelijke afbakende, inperkte en tegelijk mogelijk maakte. Van dit sacraal-religieus moment is er in het moderne gemeenschapsleven een nietszeggende lege plek achtergebleven.

Na de dood van god wordt het offer anathema voor het moderne verlichte bewustzijn, dat iets 'buiten zichzelf' niet aanvaardt. Het zelfgenoegzame moderne subject ervaart geen andere grens dan de grens die het zichzelf stelt: het cartesiaanse *cogito ergo sum* bakent het territorium af van het (zelf)bewustzijn. Het vreemde, het andere (de vreemde, de andere) wordt gekoloniseerd en gedwongen aangepast aan het eigen systeem. Die imperialistische houding is de houding die we hoger omschreven als een functie van het laboratorium. Het moderne bewustzijn experimenteert (met zichzelf, met het andere) onder het dubbelgesternte van de vooruitgang en de emancipatie.

Maar in de oneigenlijke ruimte van het laboratorium wordt het vreemde ontvreemd en dus in zijn anderszijns ontkend. De prijs die voor die ontkenning betaald wordt, is die van een irrationele angst voor wat buitengesloten wordt. Wanneer er geen ritueel, geen offer meer is waardoor de mens in de nabijheid van het vreemde kan verblij-

ven, manifesteert dat vreemde zich op een veel destructievere manier en keert zich tegen de mens. Die angst voor wat achter de grenzen ligt, is wat in onze moderne cultuur is overgebleven van het sacrale. Xenofobie, racisme, fascisme zijn uitingen van die angst. In haar angst plooit de gemeenschap zich op haar eigen territorium dicht en ontwikkelt een obsessie voor 'zuiverheid', die gepaard gaat met een irrationele haat voor alles wat vreemd en anders is.

### De grens

De Franse denker Georges Bataille heeft zich diepgaand beziggehouden met de problematiek van het (verdwijnen van het) offer en de consequenties daarvan voor de gemeenschap. Het is mogelijk om in zijn voetspoor de geschiedenis van het Westerse denken als een denken van het offer te volgen. Het laat ons toe de verhouding van het theater tot het andere, het vreemde (*het interculturele theater*), in een breder perspectief te plaatsen. Het perspectief van een aantal eigentijdse filosofen als Levinas, Bataille, Blanchot, Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard die geweest hebben en blijven wijzen op de noodzaak de grenzen van de Westerse totalitaire en subjectgerichte cultuur te doorbreken om ze van haar zelfgenoegzaamheid en van haar ondergang te redden.

Bij Bataille heeft het denken over de grenzen van de mens en over de dood van het goddelijke geresulteerd in een herbepaling van de sacraliteit in onze cultuur. 'God is niet de grens van de mens', schrijft hij, 'maar de grens van de mens is goddelijk. Anders gezegd de mens is goddelijk waar hij zijn limiet ervaart.' Door zijn eigen eindigheid, zijn 'buiten', op te zoeken en te erkennen, door zichzelf te verliezen, realiseert de mens in onze tijd het sacrale moment waarvoor hij vroeger het religieuze offer nodig had.

Woorden als 'gemeenschap', 'sacraal' en 'offer' moeten in deze context niet in een eng religieuze of nostalgische betekenis worden opgevat. Het gaat niet om een terugkeer naar een vroeger stadium in de geschiedenis. Ze staan veeleer voor een houding van openheid, van ontvankelijkheid, van zelfverlies: een gerichtheid op de ontmoeting met het andere dan zichzelf, met het buitengebied dat het Westerse denken zo krampachtig heeft proberen te ontkennen. Het offer maakte het voor de mens en voor de Westerse cultuur als geheel mogelijk om zich in dat grensgebied te begeven. Is het zo dat het theater op dit ogenblik in onze samenleving een dergelijk grensgebied is, of zou kunnen zijn? Is de scène, om met Patrice

Pavis te spreken, de laatste wijkplaats, het oord bij uitstek voor een ontmoeting met het andere, het vreemde, precies omdat ze nog iets van haar oude sacrale functie als offerplaats van de gemeenschap heeft behouden?

### De vreemdeling

De confrontatie met dit zelfverlies en met het andere dan zichzelf heeft zich in onze samenleving uitgekristalliseerd in het beeld van de ontmoeting met de vreemdeling en met de vreemde culturen. De vreemdeling is in de plaats getreden die door de dood van de goden leeg is achtergelaten en het is niet zo verwonderlijk dat men in de huidige context de ontmoeting met de vreemdeling centraal heeft gesteld in de herbepaling van het ethische project van de Westerse mens en de Westerse samenleving. Zo verbindt Julia Kristeva in haar boek *De vreemdeling in onszelf* onze houding ten opzichte van de vreemdeling met het thema van de dood van God: 'De vreemdelingenkwesie wordt gesteld wanneer een volk zijn godsdienstig besef heeft losgelaten en een nieuwe grondslag vindt voor zijn ethisch handelen...om niet te sterven aan cynisme en beurstegenvallers. De figuur van de vreemdeling treedt in de plaats van de dood van God en voor de gelovigen is de vreemdeling er om Hem te doen herleven'.

Het offer dat de Westerse cultuur en haar theater in deze tijd moet brengen, krijgt aldus het karakter van een interculturele confrontatie. Hoe kan nu die interculturele ontmoeting als een offer gedacht worden? Die ontmoeting met het vreemde en met andere culturen heeft niet langer het karakter van wat voor Bataille de eerste gedaante van het offer is, namelijk de uitdrukking van de verhouding van de mens tot zijn goden en zijn religieuze gemeenschap. Het archaische offer en zijn betekenis is voor de Westerse mens ontoegankelijk geworden en kan dus geen nieuwe ervaring meer vorm geven.

De interculturele ontmoeting kan evenmin (nog minder) gedacht worden als de tweede gedaante van het offer, het offer waarin de Westerse mens het offer probeerde te negeren en op te heffen, nl. het dialectische zelfoffer. Dit zelfoffer is de inzet van het imperialistische zelfbewustzijn dat hoger beschreven werd. Deze offering van het zelf werd telkens uitgevoerd in de naam van een 'hogere' identiteit (een vaderland, een ras, een cultuur, een geschiedenis) die geen enkel 'buiten' meer toeliet. De geschiedenis van het Westen is de geschiedenis van dat zelfoffer, een geschiedenis van toeëigening, waarin alles bekend en ver-

trouwd moet worden, en waarin datgene wat aan dat eigeningsproces ontsnapt, geëlimineerd wordt. Die dynamiek manifesteert zich in al zijn diabolische extremiteit in het nazistische uitroeiingsprogramma. Het is een dynamiek die nog steeds de Europese geschiedenis tekent.

### Deterritorialiseren

Is er na het zelfoffer geen offer meer mogelijk? Betekent het dat het Westen zijn ultieme ondergang tegemoet gaat, opgesloten als het is in een logica van zelfvernietigende toeëigening? Bataille onderzoekt de mogelijkheid van een derde gedaante van het offer, dat misschien geen offer meer is, nl. 'het offer waarin alles slachtoffer is'. Het is dit (nog te voltrekken) offer dat als model kan staan voor de interculturele ontmoeting. Het is een offer dat niet langer te voltooiën is in iets absoluuts, een offer waarin de offeraar zelf het kwetsbare slachtoffer is.

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 toeëigening. Alleen vanuit een kwetsbare, maar respectvolle houding is de ontmoeting mogelijk. Bataille gebruikt voor deze ontmoeting de term 'communicatie', die hij omschrijft als dat 'vernietigende proces van openbreken van het in zichzelf geslotene, waarbij dit een deel van zichzelf verliest' (46). Dit proces is een voorwaarde voor de nieuwe 'sacrale' gemeenschap, waarvan het interculturele theater een hedendaagse invulling zou kunnen zijn.

De ontmoeting is een openbreken van het bekende, een toelaten van het onbekende. De Franse filosoof Gilles Deleuze noemt dit proces een proces van 'deterritorialisering': het territorium wordt onteigend en de ontmoeting vindt plaats in een soort van 'niemandslaan'. Een niemandslaan, niet als een plaats van uitsluiting, van ontbering, van ontheemding, maar een plaats die door geen van de partijen als territorium opgeëist wordt. De derde gedaante van het offer, het offer waarbij alles slachtoffer is, voltrekt zich in een beweging van deterritorialisering. Het theater zou zo'n niemandslaan kunnen zijn binnen de Westerse cultuur, een asielpaats, een ruimte waar de verschillende culturen die ons doorkruisen bekeken en beluisterd kunnen worden.

### Lichamelijkheid

Het moderne Westerse theater heeft gedurende de twintigste eeuw meerdere po-

gingen ondernomen om zijn geslotenheid open te breken, om zijn territorium te ontengenen in een confrontatie met vreemde theatertradities. De geslotenheid van het Westerse theater vertaalde zich op de scène concreet in het concept van de vierde wand, in de eisen van psychologisme en naturalisme aan vormgeving en acteertechnieken, en tenslotte in de absolute dominantie van de tekst en het verhaal.

Peter Brook onderkent zeer scherp het territorium van het Westerse acteren en de noodzaak om het in een ontmoeting met andere culturen te deterritorialiseren wanneer hij over zijn *mise-en-scène* van *La tempête* schrijft: 'Tegenwoordig zijn de Westerse acteurs goed uitgerust om in de stukken van Shakespeare alles wat te maken heeft met woede, met politiek geweld, met seksueel lijden, met psychologische introspectie te exploreren. Maar het is heel moeilijk voor hen om scenische beelden te vinden voor een onzichtbare wereld, want die beelden zijn niet aanwezig in onze dagelijkse ervaring en evenmin bewaard in onze levende cultuur.' In andere, meer traditionele culturen daarentegen zijn beelden van goden, tovenaars, heksen en spoken wel nog levend en beschikbaar. De acteur kan uit dat arsenaal zijn keuze maken. Ondanks zijn groot respect voor de vreemde culturen waar hij mee werkt, blijft ook in het theater van Brook een dynamiek van de toeëigening aan het werk. Het offer realiseert zich nooit volledig.

Het territorium van de Westerse acteur en de Westerse scène is lange tijd ontoegankelijk gebleven voor het theater van de lichamelijke. De geschiedenis van de moderne theatervernieuwing van Meyerhold over Brecht en Artaud tot Grotowski, The Living Theatre, Barba, Mnouchkine en Brook kan beschreven worden als een lange reeks van deterritorialiserings van het Woord en van een gelijklopende reeks van herterritorialiserings van de scène door het lichaam, de beweging, de stem, het ritme. Gekoppeld aan de concreetheid van het lichaam is het woord onteigend. Tussen het lichamelijke en het verbale is een tussengebied, een niemandsland gecreëerd waar het Westerse theater zich opnieuw zoekt te definiëren. De ontmoeting met het Oosterse theater en zijn lichamelijk-rituele traditie is de bron van inspiratie geweest voor deze ontwikkeling. De kracht en de fascinatie van het interculturele theater is zijn zintuiglijkheid, zijn onherleidbare lichamelijke, zijn polyfonie van stemmen en stemtimbres.

Ethisch appèl

De eigenlijke interculturele scène heeft pas in de jaren zeventig vorm gekregen op een ogenblik dat ook de deterritorialisering andere vormen begon aan te nemen. Regisseurs trokken met hun acteurs naar het buitenland om bij de vreemde culturen in de leer te gaan: Eugenio Barba ging met zijn troep spelen bij de Yanomani-indianen in Venezuela; Peter Brook trok naar Afrika; Tone Brulin werkte met Indianen en met Indonesische acteurs. Een belangrijk actueel intercultureel experiment is het theater van Ariane Mnouchkine dat Westerse en Oosterse theatervormen probeert te integreren.

De meest letterlijke vorm van deterritorialisering tenslotte is niet het reizen naar andere territoria, maar het openstellen van onze scènes, van onze theaters voor vreemde theatermakers, hen uitnodigen om in onze theaters te komen werken. Het is een politiek die in Vlaanderen niet wordt toegepast. Ook Antwerpen '93 heeft (voorlopig) niet echt de kans gegrepen om zich te profileren als een *multiculturele* hoofdstad van Europa. Op een bijeenkomst in deSingel over onverdraagzaamheid en racisme formuleerde de Tanzaniaanse schilderes Everlyn Nicodemus, die al een aantal jaren in ons land verblijft, een harde kritiek op het Westerse kunstestablishment: 'Het vele gepraat over multiculturalisme klinkt me nogal cynisch in de oren zolang als wij, die de betrokkenen zijn, niet kunnen meepraten en vooral als je bedenkt hoe de ernstig wer-

kende Afrikaanse artiesten verdrukt en systematisch uitgesloten worden van de kunstscène.'

Het is de stem van Prospero de tovenaars, of misschien beter Prospero de zwerfer, die nog steeds aan onze grenzen staat, en niet alleen toelating tot ons grondgebied vraagt, maar ook toelating tot onze scène. Hij heeft zijn tovermacht afgelegd en hem rest enkel nog 'eigen kracht', zijn eindigheid als mens. In het aanvaarden van zijn eindigheid aanvaardt hij zijn fundamentele afhankelijkheid van de andere. In de vertaling van Willy Courteaux besluit hij zijn vraag aan het publiek met een door ons niet mis te verstane waarschuwing, een appèl om de ontmoeting met de ander als wezenlijk voor onszelf te beschouwen: 'Wilt ge zelf niet eeuwig lijden/Laat uw gunst mij dan bevrijden.' Intercultureel theater is per definitie een vraag om gastvrijheid, een oproep om ontvankelijkheid.

Geert Opsomer  
Erwin Jans

(Dit artikel verscheen eerst in het tijdschrift  
*Vlaanderen*, jaargang 42, nr. 1, januari-  
februari 1993)

## Studio Herman Teirlinck

### Hoger Instituut voor Dramatische Kunst

Directie: Toon Brouwers

Artistieke Leiding: Jan Declair

4-jarige opleiding, leidend tot de 'meestergraad'  
in de dramatische kunst;

**afdeling toneel**

**afdeling kleinkunst**

optie cabaret/musical-chanson

optie cabaret/woordkunst

Enkel toegang na een toelatingsexamen.

Audities: einde juni en begin september 1993.

Info over de data en het programma van de  
toelatingsexamens:

**Studio Herman Teirlinck,  
Maarschalk Gérardstraat 4,  
B-2000 Antwerpen.  
Telefoonnummer 03/ 231 54 65**