

MAROKKAANS THEATER tussen oost en west

Erwin Jans en Nezha Haffou in gesprek met Khalid Amine

Er is meer dan één reden waarom we in Europa meer vertrouwd zouden moeten zijn met Marokko en met de Marokkaanse cultuur. Toch is dat niet of nauwelijks het geval. Bewondering is er bijvoorbeeld wel voor de artisanale, maar anonieme, cultuur van het zogenaamde oosterse (of Berberse) tapijt. Maar van de Marokkaanse kunstenaars heeft wellicht alleen de schrijver Tahar Ben Jelloun enige naam bekendheid. Het theater vormt daarop geen uitzondering. Zelden of nooit zijn Marokkaanse voorstellingen in Vlaanderen te gast en Marokkaanse stukken staan niet op het repertoire. Toch heeft het theater in Marokko een heel eigen en bewogen geschiedenis, die nauw verbonden is met het Europese koloniale verleden. Marokko en de Marokkaanse immigratie zijn voor vele Europese landen het eerste contact met wat gemakkelijks halve de islamitische wereld of 'het oosten' wordt genoemd. Eigenlijk grenst Marokko aan Europa als je bedenkt dat Spanje twee kleine enclaves (Seuta en Mellila) heeft in het noorden van Marokko. 'Marokko heeft een historisch gegroeide hybride identiteit en moet die ook durven aanvaarden en affirmeren.' Aan het woord is Khalid Amine, theaterwetenschapper aan het Departement Engels van de Abdelmalek Assaadi Universiteit in Tetouan. Hij studeerde in Engeland en is vertrouwd met de ontwikkelingen van het moderne theater in Europa. Hij schreef o.a. de studie *Moroccan Theater. Between East and West*. Als lid van de subsidiecommissie theater is Khalid Amine daarenboven goed geplaatst om een schets te geven van het moderne Marokkaanse theater. Op uitnodiging van het VTI was Khalid Amine enkele dagen in België, wat het vertrekpunt vormde voor een intensere uitwisseling in de toekomst.

'L'alternance'

Khalid Amine: 'Een van de belangrijkste theaterproducties van de voorbije jaren in Marokko was *I mta nbdaw Imta* (*Wanneer gaan we beginnen, zeg me wanneer?*) uit 1997 door het gezelschap Masrah Al Yaoum (Het theater van vandaag). Dat gezelschap wordt geleid door Abdelouahed Ouzri en zijn vrouw Touria Jabrane, en is een van de toonaangevende groepen van de laatste decennia. De voorstelling vertelt het verhaal van een theatergezelschap dat op zoek is naar een theaterruimte. Dat is geen nieuw thema in het Marokkaanse theater. Het stuk *Le Diner de Gala* (1990) van Tayeb Saddiki, een van de grote vernieuwers van het Marokkaanse theater, gaat over de laatste nacht in een theater voordat het wordt afgebroken. Saddiki verwijst naar een brutale beslissing in 1984 om een van de weinige theatergebouwen die Marokko rijk was, het Théâtre Municipal van Casablanca – waar Saddiki tien jaar lang artistiek leider was – met de grond gelijk te maken. De twee theaterstukken hebben tegelijk een reële en een metaforische betekenis. Ze verwoorden de frustraties over het enorme gebrek aan theaterinfrastructuur in Marokko, maar tegelijk staat het theater ook voor de vrijheid van expressie en voor de democratie. Ook om die politieke ruimte moet iedere dag opnieuw gevochten worden. Het eerstgenoemde stuk werd geschreven aan de vooravond van grote politieke veranderingen.'

In 1998 gaf koning Hassan II aan de uit ballingschap teruggekeerde leider van de socialistische partij Abderrahman Youssoufi de opdracht een

nieuwe regering te vormen. In Marokko sprak men van "l'alternance" (de verandering). Hassan II zette het democratiseringsproces in gang, dat na zijn dood door zijn zoon Mohammed VI werd verdergezet. De jonge koning maakte werk van ingrijpende aanpassingen van de Moudawana, het familierecht, waardoor de juridische positie van de vrouw versterkt werd. Maar sinds de bloedige aanslagen in Casablanca is duidelijk geworden dat ook in Marokko de meest radicale en militante krachten van het islamisme werkzaam zijn. Khalid Amine: 'Marokko is een land van paradoxen en tegenstrijdigheden. Het is in alle opzichten een land van grenzen en overgangen. Ook het Marokkaanse theater is getekend door die fundamentele hybriditeit.'

Theater als westerse import

De algemene opvatting over het theater in de Arabische wereld luidt dat het als kunstvorm in het midden van de negentiende eeuw uit het westen werd ingevoerd. Het is met andere woorden een kolonialistisch importproduct. In *Moroccan Theater. Between East and West* verdedigt Khalid Amine de stelling dat er bepaalde vormen van theatrale representatie bestonden vóór het contact met het westen, die echter op de achtergrond raakten door de introductie van het dramatische (op tekst) gebaseerde theater uit Europa. 'Ik maak een onderscheid tussen enerzijds het theater als een importproduct uit het westen en anderzijds performatieve evenementen die overal plaatsvinden waar er sociaal leven is. Rituelen zijn de duidelijkste voorbeelden van performatieve gebeurtenissen die het sociale leven dragen en er op hun beurt door gedragen worden. Het moderne Arabische theater ontstond uit het contact met het westen tijdens de napoleontische verovering van Egypte. Vanaf het midden van de negentiende eeuw ontstonden in het Midden-Oosten theatergezelschappen die in de eerste plaats bedoeld waren als entertainment voor de kolonisten. Het westerse dramatische theater is vanaf 1923 in Marokko door die theatergroepen uit het Midden-Oosten geïntroduceerd. Voor de komst van de kolonisator kan je spreken van performatieve vormen, maar niet van (dramatisch) theater in de strikte zin van het woord. De Arabische cultuur was oorspronkelijk een orale cultuur: vertellers en dichters die hun werk voordroegen maakten deel uit van het publieke leven. Om hun verhaal of gedicht kracht bij te zetten maakten ze gebruik van histrionische middelen. Maar het theater als een omzetting van een dramatisch script of een tekst in een voorstelling, is afkomstig uit het westen.'

Amine wijst er op dat het Marokkaanse theater ontstond in een context van verzet en subversie tegen de Franse kolonisator. Voor die eerste generatie schrijvers en theatermakers was theater een onderdeel van een nationalistische en militante agenda. In 1944 verbood de Franse bezetter officieel iedere theatrale activiteit. In dit theater stond de politieke boodschap voorop. Westerse modellen werden geïmiteerd, maar zonder de noodzakelijke kennis of vaardigheden. Vanaf het begin van de jaren vijftig begon de koloniale administratie zich intenser met het theater in Marokko in te laten. Dit in een poging om het theater politiek te neutraliseren en volledig op een westerse leest te schoeien. Twee theaterprofessionals uit



De acteur Tayeb Saddiki in zijn creatie *al-Warith*

Frankrijk, André Voisin en Charles Nugue, geassisteerd door twee Marokkanen, Abdessamad Kenfaoui en Tahar Ouaziz, organiseerden workshops in het Ma'moura centrum. Daaruit ontstond in 1956 de groep al-Ma'moura. Bewerkingen van (Franse vertalingen van) Shakespeare en van Molière vormden het hoofdbestanddeel van het repertoire van dit officiële gezelschap, dat tot in de jaren zeventig een hegemonische positie innam.

Back to the roots!

Maar eind jaren zestig duiken nieuwe discussies en andere posities op. Khalid Amine: 'In de postkoloniale periode stelden theatermakers zich een fundamentele vraag: indien het theater een medium uit het westen is, hoe kunnen wij het dan adapteren om er onze eigen identiteit mee uit te drukken? In de jaren zeventig ontstonden verschillende alternatieve theatermodellen. Een van die modellen is het "feestelijke theater", zoals dat door Abdelkrim Berrechid werd gepromoot. De inzet van dit theater is een terugkeer naar de roots, een zoektocht naar authenticiteit en naar performatieve praktijken uit de eigen pre-koloniale tradities. Dat was in elk geval het theoretische vertrekpunt. Het resultaat in de praktijk was echter een hybride vorm waarbij oude performatieve praktijken geënceneerd werden in westerse theaters. Het traditionele westerse theater is niet zomaar een gebouw, het is ook de uitdrukking van een bepaalde manier van denken. De scheiding tussen toneel en publiek heeft een lange geschiedenis die teruggaat tot de Griekse amfitheaters en verbonden is met de politieke geschiedenis en de organisatie van de publieke ruimte. De bewustwording van de beperkingen van de westerse theaterarchitectuur brachten Marokkaanse theatermakers ertoe om de theatergebouwen te verlaten en de straat op te trekken. Jamah-el-Fna, het volkse plein in Marrakech, stond als model. Dezelfde reacties deden zich overigens voor in de ontwikkeling van het westerse theater: ook hier tekenden theatermakers verzet aan tegen de traditionele tweedeling tussen publiek en toneel en zochten ze vanaf de jaren zestig de publieke ruimte op. Een andere belangrijke vernieuwer is Tayeb Saddiki. Zijn Masrah-al Jawal (Mobiel theater) is conceptueel een theater dat naar het publiek beweegt, dat naar zijn publiek op zoek gaat en de toeschouwers uitnodigt. Dit impliceert een scenografisch experiment, omdat er niet langer sprake is van een grens tussen publiek en podium: de acteurs staan te midden van een cirkel toeschouwers. Dit is typisch Marokkaans omdat het teruggaat op de traditie van de *halqa*. *Halqa* is de meest gepriviligeerde performatieve vorm in Marokko en in de Arabische wereld. Artistiek gezien bestaat *halqa* uit twee lijnen: een epische lijn en een dramatische lijn. De epische lijn is die van het verhaal dat verteld wordt. De dramatische lijn verwijst naar de manier waarop de verteller gestalte geeft aan de personages in het verhaal. *Halqa* verschuift voortdurend tussen vertellen en uitbeelden. Er is daarnaast een intense uitwisseling tussen de verteller/acteur en het publiek. Het publiek omringt hem helemaal. Toeschouwers kunnen op ieder moment bijkomen of weggaan. *Halqa* wordt zowat beschouwd als de basisvorm voor alle inheemse performatieve vormen. Toen het "feestelijke theater" op zoek ging naar een authentieke Marokkaanse vorm, kwam het al snel terecht bij *halqa*.'

Hybriditeit

Toch heeft Khalid Amine zo zijn bedenkingen bij dit streven naar inheemse oorsprongen en authenticiteit: 'De Marokkaanse identiteit kan niet teruggebracht worden tot de pre-koloniale periode. Eenvoudig omdat er geen weg terug is. Dat is een vorm van essentialisme en cultureel fundamentalisme. Het Marokkaanse theater is in de praktijk een mengeling van

oost en west, zuid en noord, heden en verleden. Omgaan met die hybriditeit is onze enige manier van bestaan. Het hybride karakter is een uitdrukking van de liminale identiteit van Marokko. De Marokkaanse culturele identiteit, en dus ook het Marokkaanse theater, zit tussen die kampen: zij die terug willen naar het verleden en zij die een volledige aansluiting bij het westen willen. In het theater wil de eerste groep ons terugbrengen naar de pre-koloniale inheemse theatertradities, terwijl de tweede groep theater wil maken zoals in het westen. Iedere monolitische kijk is uit den boze. Het westen is niet langer het westen: de marges zijn belangrijker geworden dan het centrum in het westen. Marokko is veelvoudig: Marokkaans, Arabisch, Berbers, Europees. Marokko heeft een diasporische en hybride geschiedenis. De belangrijkste vraag met betrekking tot identiteit is: bouw je een muur of bouw je een brug?'

Maar is dit een analyse die ook door de officiële culturele en artistieke instellingen wordt gemaakt? Focussen de theateropleidingen op deze hybride theateridentiteit? Khalid Amine: 'Er is helaas slechts één theateropleiding in Marokko: L'institut supérieur de l'art dramatique et l'animation culturelle (ISADAC) in Rabat. Dit instituut hangt niet af van het ministerie van onderwijs, maar van het ministerie van cultuur. De culturele politiek van het instituut en van het ministerie zijn problematisch. Er is dringend nood aan een groot forum om te discussiëren over de te volgen culturele politiek. Een van de problemen van ISADAC is dat het voornamelijk acteurs vormt. In het vakkenaanbod is er helaas geen enkele mogelijkheid om de inheemse vertel- en danstradities te bestuderen om daaruit de pre-expressiviteit te halen die typisch is voor de morfologie van de traditionele structuren. Op dat niveau is er geen enkel laboratoriumwerk. Ik heb het instituut er meermalen op gewezen dat de studenten op dit ogenblik weliswaar een aantal technieken aangeleerd krijgen (Stanislavski, Brecht, Grotowski) maar dat er geen enkel onderzoek is of gestimuleerd wordt naar de inheemse voedingsbodem. Deze dans-, muziek- en zangtradities kunnen deel gaan uitmaken van het moderne Marokkaanse theater. Bij een aantal groepen is dat al het geval, maar meestal op een zeer oppervlakkige, commerciële of gefetisheerde manier, die nog het best te omschrijven valt als auto-exotisme. Maar het echte laboratoriumwerk, dat de medewerking nodig heeft van de culturele antropologie, de sociologie, linguïsten, kunsthistorici enzovoort, is nog steeds niet begonnen. Nochtans is dat een van de meest dringende opdrachten in het veld van de podiumkunsten. Het moderne hybride Marokkaanse theater waar ik naar verlang is nog nauwelijks geëxploreerd. Tayeb Saddiki was de eerste die zich bewust was van de noodzaak van deze ontwikkeling. Je voelt de hybriditeit in zijn teksten en voorstellingen. Hij heeft een westerse theateropleiding gehad, maar al zijn teksten hebben de lokale en de Arabische erfenis als onderwerp. Ook zijn gebruik van kostuums en van bewegingsmateriaal is een dialoog met de tradities. Maar toch heb ik er een probleem mee. Saddiki heeft geen school gesticht. Dat is een slechte zaak. Zijn werk was geen echt onderzoek en ging niet veel verder dan het presenteren van mooie voorstellingen. Hij heeft geen technische kennis achtergelaten.'

Subsidies en beleid

Pas enkele maanden geleden werd het sociale statuut van artiesten door de Marokkaanse regering goedgekeurd. Khalid Amine: 'De omschrijving van wat een kunstenaar en een artistiek project is, is een belangrijke stap. Voorheen was er een wettelijk vacuüm. Inmiddels hebben we ook een subsidiestructuur. Maar er zijn veel problemen. Het totale budget voor een heel theaterseizoen is niet meer dan 300.000 euro.

Daarmee moeten een aantal projecten en kunstcentra gesubsidieerd worden. We subsidiëren geen gezelschappen maar voorstellingen. In vergelijking met Vlaanderen is dat belachelijk weinig, natuurlijk. Er is een commissie van tien leden die samen met de minister beslist over de toekenning van de subsidies. We krijgen een honderdzeventig aanvragen, waarvan er een twintigtal worden gehonoreerd. De subsidies gaan enkel naar projecten in het Marokkaans of in het Berbers. Franse projecten worden niet aanvaard. Er is een erg dynamische theaterbeweging in het *tamazight* (het Berbers). Dat is een nieuw fenomeen. Ze brengen vooral stukken over hun minoriteitsproblemen en het enthousiasme van het publiek is groot. We betalen 60% van de gevraagde subsidies. De overige 40% moet door de gezelschappen worden gezocht. Er zijn twee fases: de productie en de spreiding. Maar heel transparant is die structuur nog niet. Ik ben nu twee jaar lid van de commissie die de subsidies toekent, maar ik ken nog altijd geen precieze bedragen. Ik weet bijvoorbeeld niet of het budget voor het theaterfestival in Meknès hierin zit. Financies blijven een zeer delicate zaak. Ook op dit niveau valt er nog veel werk te verrichten. Maar de structuren zijn er, en dat is een belangrijke stap.

‘Een ander probleem is het onderscheid tussen professioneel en amateur. De kunstenaars vroegen om een wettelijk kader. Dat wettelijk kader is er nu. Ze vroegen om een subsidiesysteem. Dat is er nu en het werkt behoorlijk. Maar meer dan 70% van de gezelschappen zijn amateurs en geen professionelen. Ik heb in de commissie heel vaak discussies wanneer woorden als “professioneel” of “amateur” gebruikt worden om groepen te evalueren, want die termen hebben geen duidelijke omschrijving in Marokko. Niets in de wet maakt dat onderscheid duidelijk. In het verleden werd het beste en het belangrijke theater gemaakt door amateurs. In de jaren zestig, zeventig en tachtig van de vorige eeuw was het amateurtheater zeer sterk. Alle belangrijke regisseurs en schrijvers maakten deel uit van die amateurbeweging. Saddiki, Badaoui en een vijftal gezelschappen waren professioneel. Maar in de jaren zeventig en tachtig had de omschrijving “professioneel” een zeer negatieve bijklank. Het werd geassocieerd met de officiële cultuur en met een populaire en commerciële instelling. Het amateurtheater was experimenteel en in zekere zin elitair. Het was een politiek militant theater dat niet zelden in aanvaring kwam met de officiële instellingen en dus op een bepaald ogenblik verboden werd.’

Een generatieconflict

Khalid Amine: ‘Het wettelijk kader maakt de zwakke organisatie van professionele gezelschappen én het ontstellend gebrek aan infrastructuur duidelijk. Het professionele theater in Marokko speelt zich eigenlijk af tussen Rabat en Casablanca. Meknès en Marrakech spelen ook een bescheiden rol. De gezelschappen in de andere steden willen wel professioneel zijn, maar worden beschouwd als amateurgezelschappen. Het professionele theater stagneert. Saddiki kon zijn opdracht vorig jaar niet volbrengen. Daarom krijgt hij geen nieuwe subsidie. We willen een duidelijk signaal zenden. Hierin ligt het verschil met het amateurtheater: het amateurtheater is heel vruchtbaar geweest en heeft zijn discipelen gekregen. Dat is niet het geval bij het professionele theater omdat het in vele gevallen gaat om familieondernemingen. Nabyl Lahlou en zijn vrouw, de Badaouis, Abdelouahed Ouzri en Touria Jabrane. Eigenlijk zijn dat gesloten ondernemingen. Er is geen echte opvolging. Met uitzondering van Touria Jabrane en Abdelouahed Ouzri is die hele generatie niet of nauwelijks meer bezig met theater, veel meer met televisie of cinema.’

‘De oude generatie is grotendeels artistiek gestagneerd, maar heeft

nog veel macht en eist nog steeds een groot deel van het geld voor zich op. Ik ben het daar niet mee eens. Het geld moet zo breed mogelijk verdeeld worden en vooral jongeren moeten kansen krijgen. Dit is nog steeds het oude Marokko, met zijn privileges voor een kleine groep, dat zich hier doet gelden. Het is een kleine groep die zijn eigen belangen verdedigt, en niet erg geïnteresseerd is in onderzoek, ontwikkeling en democratie. Er is een generatieclash aan de gang in Marokko. Enerzijds heb je het culturele en artistieke establishment en anderzijds jonge amateurs en studenten van ISADAC. De meesters kijken steeds terug naar het verleden en hebben geen enkel vertrouwen in de jonge generatie. Er is verzet vanuit het theater tegen deze blik naar achteren. Mijn aanwezigheid in de Vereniging en in de Commissie is daar een voorbeeld van. Ik maakte geen deel uit van de theaterbeweging in de jaren zeventig, toen de oude generatie de goden van de theaterarena waren. Ik heb een academische opleiding en ben ik Engeland gaan studeren. Ik publiceer veel over eigentijds Marokkaans theater – niet alleen in academische tijdschriften, maar ook in kranten. Op die manier probeer ik mijn visie gewicht te geven. Maar het is niet eenvoudig. Het Marokkaanse theater was tot voor kort niet vertrouwd met het concept van de kritiek. Er bestonden maar twee soorten besprekingen: die van vrienden en die van vijanden. Je wist op voorhand wat erin stond. De onafhankelijke kritische afweging die een aantal recensenten nu maakt, wordt hen niet in dank afgenomen.’

Nieuwe horizonden?

Khalid Amine: ‘Er bestaat ongetwijfeld een groot publiek voor theater in Marokko. Dat is reeds het geval voor het commerciële theater. Het is een populair theater dat kritisch staat tegenover bepaalde aspecten van de Marokkaanse samenleving (kafkaïaanse administratie, corruptie, enzovoort), maar op een zeer simpele manier. Het is geen theater dat zich investeert in artistieke creativiteit of in onderzoek naar lichamelijkheid. Het belangrijkste onderdeel van de voorstellingen is het houden van een discours. We hebben de traditie om te applaudiseren tijdens de voorstelling telkens wanneer een populistische oneliner gezegd wordt. Het publiek vindt dat heerlijk. In het brandpunt van zo’n voorstelling staan acteurs die voortdurend improviseren. Zij kunnen onmogelijk met een ernstig regisseur werken. Vele intellectuelen verwerpen dit theater, maar ik vind dat het een brug is naar het publiek. Het is een eerste stap in de theatereducatie.’

‘Een belangrijke voorstelling uit 2003 was *Yak Ghir Ana* (*Alleen ik*), in een regie van Abdelouahed Ouzri met Touria Jabrane in de rol van het meisje Saïdia. Het stuk is een *round-up* van de situatie in Marokko. Saïdia woont in een kuststad, maar heeft nog nooit de zee gezien. Ze begeeft zich alleen van haar huis naar het confectiebedrijf waar ze werkt en naar de rechtbank voor een zaak die al jaren aansleept. Overal komt ze in aanraking met de mechanismen van onderdrukking. Op een dag ziet ze voor het eerst in haar leven een boot. Ze gaat dichterbij en komt in het gedrum terecht. Voordat ze het beseft, is ze aan boord. De boot vaart uit. Saïdia weet niet waar ze naartoe gaat. Naar Amerika? Hoe moet het met haar familie, haar werk? Maar uiteindelijk gaat de boot nergens heen. Ze keert terug met de groep feestvierders die nieuwjaar op zee wilden doorbrengen. Ook Saïdia staat terug aan wal, maar zij is veranderd en wil haar leven in eigen handen nemen. Het is een metaforisch stuk over de moeijelikheden van de politieke transitie die Marokko op dit ogenblik doormaakt, maar tegelijk ook een beeld van hoop.’

Khalid Amine, *Moroccan Theater. Between East and West*, Publications du club du livre de la Faculté des Lettres de Tétouan, 2000