

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.