

gingen ondernomen om zijn geslotenheid open te breken, om zijn territorium te onteigenen 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**