

waar het Frans vroeger belangrijk was. Als la Francité vroeger een cultureel kolonisator was met het Frans als absolute wereldtaal, dan is het nu een instrument geworden ter verdediging van het Frans op alle niveaus. Maar voorheen is de regel altijd die van de assimilatie geweest. Frankrijk heeft –net zo min als Vlaanderen trouwens– het Europees verdrag voor de rechten van de minderheden ondertekend, omdat ze van de stelling uitgaan dat er op hun grondgebied geen minderheden zijn. Frankrijk erkent niet de rechten van de Elzassers, de Corsicanen, de Bretoenen... hoewel er genoeg in aantal zijn.

Wallonië is zeer lang leeggezogen, het is een wingewest geweest; uit de delfstoffen werd heel wat kapitaal gehaald, maar de winst ervan bleef niet in Wallonië. De bourgeoisie die ervan profiteerde woonde in Brussel of in enkele kastelen in Wallonië. Hun uitgaansleven bleef in Brussel geconcentreerd. De behoefte van die bezittende klasse op theatergebied is altijd zeer conservatief geweest. Vandaag komt daar verandering in, maar dat is slechts een onderdeel van een algemeen discours. De Walen zijn er zich van bewust geworden dat ze geen hulp krijgen in hun reconversie, dat ze het zelf moeten doen; ze maken zich los van Franstalig Brussel; wat voor dat Franstalig Brussel ook gevolgen heeft: daar verliest men toch een belangrijk gedeelte van zijn basis.

Dat heeft ook gevolgen voor de Vlamingen. Het is geen toeval dat Franstaligen naar de Nederlandstalige scène komen kijken: dat Vlamingen in de mode zijn heeft ook te maken met hun economisch succes en bovendien is de afkeer van Franstalig Brussel een zeer oud thema binnen de Waalse beweging. Jules Destrée wijdde daar in 1912 reeds beroemde paragrafen aan. Ook vandaag is die afkeer nog een realiteit.

Zoals niemand het fenomeen *Dragone* kon voorzien, zo heeft ook niemand de renouveau van de Waalse film voorzien. Daar wordt gecreëerd. De thema's van de gebroeders Dardenne b.v. –cf. *Rosetta* of *La promesse*– zijn zo Waals als maar kan. De subsidiëring van die films komt van het Waals Gewest, niet uit de pot cultuur maar uit de pot economie; film is een product dat verkocht kan worden; de Waalse overheid heeft dit begrepen: er wordt nu mee uitgepakt; er wordt goed in geïnvesteerd.

Wallonië heeft slechts 3,5 miljoen inwoners. Ik weet niet of er voor een culturele ont-

plooiing zoiets als een minimumkwantiteit aanwezig moet zijn. Ik vraag me dat af. De Vlamingen zijn met 5,5 miljoen.

Op het gebied van de politieke structuur leeft er in Wallonië ook die ideologie van het rattachisme: de stroming die de aanhechting van Wallonië bij Frankrijk betracht. Zij boekt vandaag vooruitgang; ze vertrekt vanuit de stelling dat Wallonië in feite te klein is om 'een land' te zijn, om op eigen kracht uit zijn crisis te geraken. Belangrijke politieke persoonlijkheden –cf. de voorzitter van het Waals parlement– verklaren zich vandaag tot rattachist. Daartegenover staan de echte regionalisten zoals Jean Louvet, die hun inspiratie-

bron in dat speciale gebied van Wallonië vinden. Het historische rattachisme –want die strekking bestaat al heel lang– mikte op een gewone aansluiting bij Frankrijk, maar nu weten we dat er in een verenigd Europa andere formules mogelijk zijn van toenadering, samenwerking. Zoals de twee Limburgen samenwerken, of Duitstalig België met Nordrhein Westfalen, of de provincie met het Groothertogdom Luxemburg. Je kan op diverse niveaus werken. Je hoeft de dingen niet meer te stellen in de termen van de absolute staten van de 19de eeuw. Het ene sluit het andere niet uit. ●

Peter Anthonissen in gesprek met  
Hazim Kamaledin

## Meer en meer zichzelf

**Na bij verschillende theatergezelschappen in Bagdad, Beiroet en Damascus te hebben gewerkt, kwam de Iraakse regisseur Hazim Kamaledin eind 1987 naar België. Veertien jaar later is zijn eigen theatergroep Woestijn '93 in afwachting van een structurele subsidie voor de periode 2001-05.**

Kamaledins theater neemt in Vlaanderen een volstrekt eigen plek in. De bouwstenen voor zijn oeuvre vindt hij niet alleen in de Arabische traditie, maar ook bij westerse theaterdenkers als Vsevolod Meyerhold, Etienne Decroux en Jerzy Grotowski, die veel belang hechtten aan het fysieke als uitdrukkingmiddel. Die combinatie zet de westerse toeschouwer vaak ongewild op het verkeerde been. 'In het westen word je al op voorhand getekend,' zegt Kamaledin. "Je bent een Arabier, dus je moet mij iets Arabisch geven." Maar eigenlijk gaat het niet over westers-oosters, het gaat altijd over ik, over wie ik ben. Kijk, alle vragen zijn gesteld en alle antwoorden zijn bekend. Wijzelf zijn de enige gelegenheid die overblijft in deze wereld. Zo simpel is het, en daarin zoek ik mijn weg. Mijn situatie hier is vreemd voor mij en tegelijk herkenbaar. Ik was een vreemde vogel in Irak en ik ben een vreemde vogel hier.' Typisch voor Kamaledin is dat hij

telkens op zoek gaat naar een publieksoptelling die de kloof tussen de acteur en de toeschouwer dicht. Begin februari ging *De kop van de Mameluk Djaber* op tekst van de Syrische auteur Saad Allah Wannus in première, de negende theatervoorstelling van Kamaledin sinds hij in België is.

*Etcetera:* Kan je het theater dat je in België maakt, relateren aan wat je in Irak deed?

*Hazim Kamaledin:* Nee, dat kan ik niet. Ik was toen een verwesterd man. Ik was opgeleid in Stanislavski en Brecht en moest aan westerse normen voldoen. Mijn weigering om te bezwijken voor de commercialisering van het theater in Irak heeft trouwens grote gevolgen gehad. Omdat ik een actief theatermaker was, werd ik verbannen. Pas toen heb ik me in mijn eigen achtergrond kunnen verdiepen. In Irak zelf wordt de authenticiteit van de performance ontkend. In 1976 bijvoorbeeld werd *alta-azi* als spektakelvorm verboden. Het werd een 'achterlijk' ritueel genoemd. Het duurde dertien dagen en vond steeds plaats bij het begin van het islamitisch jaar. Avond na avond werden de personages voorgesteld die op de tiende dag zouden beginnen te spelen. Mensen zongen, sloegen zich op de borst, praatten onderling over allerlei onderwerpen

zoals politiek, er kwamen orgieën van, enz. De mensen waren zo geëngageerd dat ze stenen naar de kwade personages gooiden en dat de politie de acteurs moest beschermen. Op de tiende dag volgde de eigenlijke tragedie, *Al Maqtel* of *Al-Mauki-Ah*, met echt materiaal, met levende paarden. Bij de dood van de kleinzoon van de profeet begonnen de mensen te schreeuwen. Nadien volgde een massa van stilte en werd de hele stad met zwarte gordijnen bedekt. Vier miljoen mensen van overal ter wereld kwamen naar dit prachtige spektakel kijken. En dat werd als achterlijk beschouwd. In tussentijd moest ik Stanislavski en Brecht bestuderen om theater te kunnen doen. Ik was gebrainwasht.

*Etcetera:* Hoe verklaar je dat je in een westerse richting werd geduwd terwijl je toch in een nationalistisch klimaat leefde?

Kamaledin: Het is een leugen dat een nationalistisch klimaat beantwoordt aan de eigenschap van een natie. Wat in de Arabische wereld voor een nationalistisch verhaal doorgaat, is vaak slechts de imitatie van twee

westerse normen: het kapitalisme enerzijds en het communisme anderzijds. Vandaar mijn opvoeding: omwille van communisme en socialisme werd Brecht binnengehaald, maar gezien het feit dat Irak gekoloniseerd was door de Engelsen, mochten ook Stanislavski en Strasberg niet ontbreken. Eerst kwamen onze leraars uit Engeland en de Verenigde Staten, nadien uit de Sovjet-Unie, Tsjecho-Slowakije en Oost-Duitsland. Zelf hadden wij geen identiteit, wij waren niemand. Het westerse theater was ons ideaal en aan die norm moesten we voldoen. Ik kon ook moeilijk anders, want ik had nog niets anders gezien. In 1979 belandde ik in Beiroet. De oorlog daar heeft me een zeer zware schok gegeven. In 1982 was ik als theatermaker werkzaam aan het front. Vele vrienden van me stierven van het ene moment op het andere. Maar ik bleef leven. Een jaar lang wou ik niets met theater meer te maken hebben. 'Wie ben ik?' Dat was de vraag die ik me voortdurend stelde. Ik ben toen opnieuw beginnen lezen en op zoek gegaan naar mijn kindertijd, naar mijn moeder, naar mijn orale verhalen, naar mijn fol-

klore... 'Waarom doe ik theater?' was een andere vraag die terugkwam. Eigenlijk doe ik theater voor niks, zo bleek, het is een ontmoeting, dat is al. Ik doe theater omdat het mij de gelegenheid biedt met iemand anders om te gaan. Ik ben alleen geboren en ik ga alleen sterven. Theater kan daar verandering in brengen.

*Etcetera:* Van Beiroet ging je naar Damascus?

*Kamaledin:* En van daar naar België. Ook in Syrië moest ik aan westerse normen voldoen. Ik werd er voor gek verklaard omdat ik met djinns en de verhalen uit mijn kindertijd afkwam. Tegelijkertijd merkte ik dat ik in Syrië mijn kindertijd opnieuw aan het verdringen was. 'Om het vuur te ontdekken, moet ik het ijs ervaren,' dacht ik. En dus ging ik naar het ijs.

*Etcetera:* Je vertrek naar België was dus een bewuste beslissing?

*Kamaledin:* Ja. Ik wou mijn leven verdedigen. 'Ijs zou het vuur in mij doen aanbran-

## Multiculti!

Regelmatig ontmoet ik gekleurde schrijvers, dichters, acteurs en schilders op culturele manifestaties in verschillende steden en dorpen, verspreid over het hele land, waar we voordrachtjes mogen houden of ons werk mogen laten zien. De organisatoren van deze bijeenkomsten zijn enthousiaste, lieve mensen die grappige thema's voor de avonden verzinnen ('Emigraine', 'Rijke Noorden, (W)arme Zuiden', 'Elders Geworteld, Hier Geënt') en programmaboekjes samenstellen die stevast openen met een citaat van Salman Rushdie over het smartelijke lot van ontheemde migranten, die hun weg moeten vinden in een vreemde taal en een onbekende cultuur.

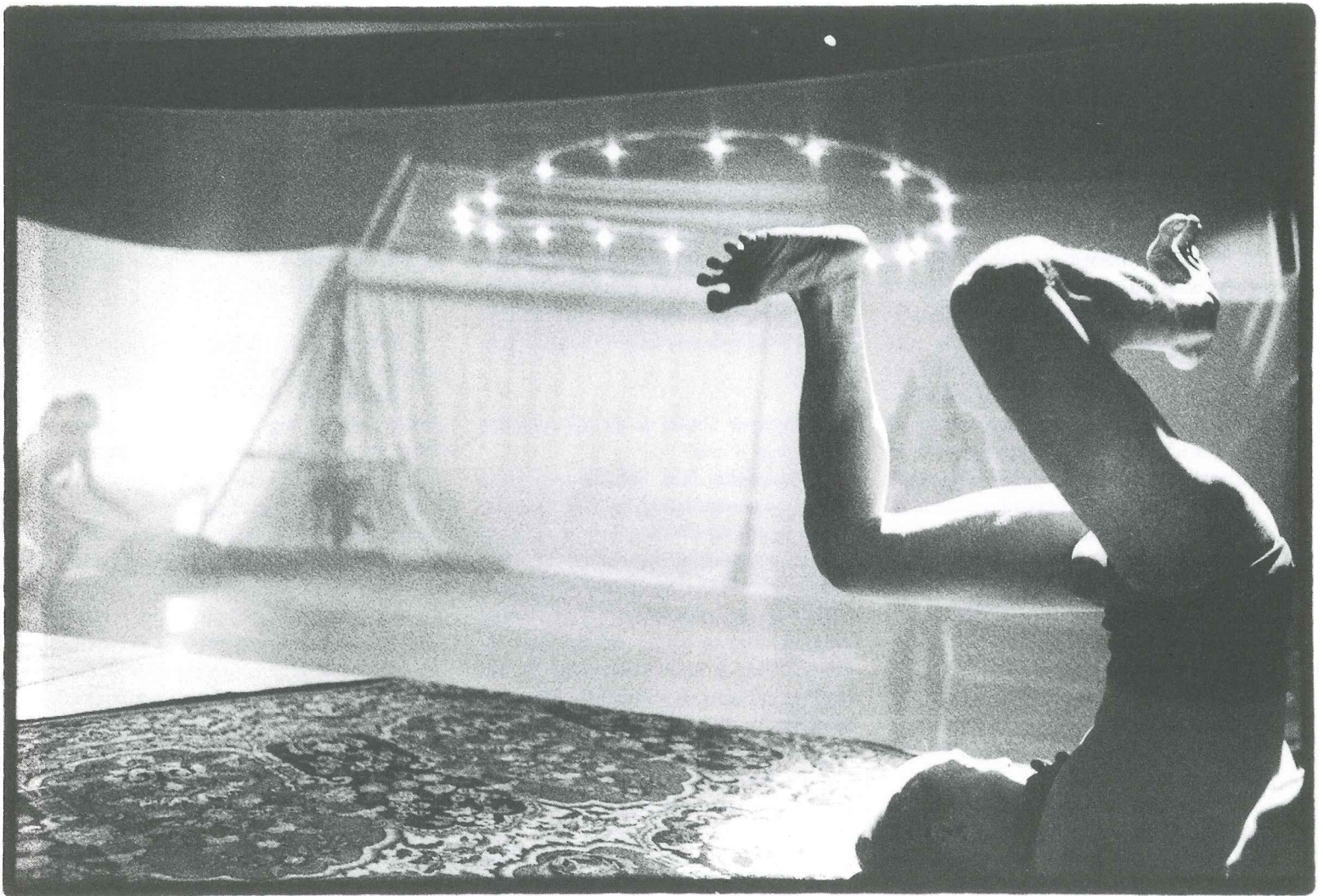
Maar als ik in de wandelgangen, of na afloop onder een pilsje aan mijn Marokkaanse, Turkse en Surinaamse vrienden vraag of ze zich werkelijk zo ontworteld en miskend voelen, reageren ze ruwweg op twee manieren: een politieke en een persoonlijke.

De politieke reactie is dat allochtonen in Nederland nog altijd zijn achtergesteld – zie de werkloosheid, de schooluitval, de huisvesting en de misdaad. Gekleurde schrijvers en kunstenaars moeten aan deze mensen een stem geven, zodat ze door de Witte Nederlanders worden begrepen en gerespecteerd. (...)

Het persoonlijke antwoord is wat omslachtig, maar juist daarom intrigerend. Ze voelen zich helemaal geen Turk, Marokkaan, Hindoestaan of creool, zeggen deze schrijvers en kunstenaars. Ze piekeren er niet over om te spreken namens anderen, de eigen etnische groep of de allochtonen in het algemeen. Ze willen juist af van de knellende traditie, ze willen bevrijd zijn van het gezag van de vader, van de bizarre rituelen en angstaanjagende herinneringen aan armoede en wreedheid in het land van herkomst. (...)

Het is een droom: nooit meer op een multiculti-festival te hoeven verschijnen.

Anil Ramdas, *De beroepsherinneraar en andere verhalen*. De Bezige Bij, Amsterdam 1996



De kop van Mameluk Djaber (Tg. Woestijn '93) FOTO: RAYMOND MALLENTJER

den.' En dat was ook zo. Een tweede reden om naar het westen te komen was dat ik weliswaar fysiek en emotioneel ontwikkeld was, maar niet rationeel. Dat heeft met eigenschappen van culturen te maken. De Arabische cultuur houdt zich in de eerste plaats met spiritualiteit en met fysieke uitoefening bezig, de westerse met het woord en met de rationalisering van dingen. Om mezelf in evenwicht te brengen, moest ik andere disciplines gaan leren in plaats van te blijven hangen in een waas van emoties en fysiek. Het eerste wat ik deed toen ik hier kwam, was theaterwetenschap gaan studeren [aan de K.U.Leuven, PA]. Het tweede jaar ging ik naar de toneelschool [de Antwerpse Mime Studio, PA]. Intussen leerde ik de westerse mentaliteit kennen. Elke dag botste ik op een code die vreemd voor me was. Dat heeft me op twee manieren geholpen: om de westerse code te begrijpen én mijn eigen code te definiëren. Nu nog word ik elke dag opnieuw met het westerse lichaam geconfronteerd. Het lichaam hier is een groot masker. Ik ben het uit de Arabische cultuur gewend om emoties te tonen, om te roepen en te tieren. Hier wordt alles gekanaliseerd, gedefinieerd. Ik wist dat ik die codes moest leren, dat ik de westerse lucht moest leren inademen – zonder te verwesteren. Op die manier werd ik weer op mezelf geworpen. 'Wie ben ik?' Zo ben ik teruggekeerd naar het spirituele, naar de rituelen uit mijn kindertijd, etc.

**Etcetera:** Hoe waren Grotowski, Meyerhold, Decroux enz. daar dan mee in verband te brengen?

**Kamaledin:** Ik was hier om die disciplines te leren, dat was mijn intentie. In het begin was ik zeer radicaal. Ik zei: 'Theater en spelers weg. A-theatrale ruimte. Geen heilige acteurs. Geen theaterdisciplines.' Theaterdisciplines echter zijn een vrucht van de mensheid. En dat mag ik niet negeren. Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Grotowski, Lecoq, Decroux... hebben allen tijdloze kwaliteiten die je op een gegeven moment kan inzetten. Soms gebruik ik Grotowski als een echt verhaal, zoals in *Blauw van as*, en soms als parodie, zoals in *Het oog van de dadel*. Meyerhold gaat over het bewaren van je evenwicht, en dat kan je parodiëren. Er zijn genoeg van dat soort veilige, 'altijd-in-evenwicht'-mensen. Via een discipline kom je tot een theatraal personage. Als je zo'n Meyerholdiaans personage naast een Decrouxiaans en een Grotowskiaans personage op de scène zet, met daarnaast een orale

Arabische vertelling en butoh en noh, dan heb je zes verschillende personages. Wel, laat die dan maar vechten op scène! Dat op zich is al een theaterstuk. Dat ik al die verschillende fysieke disciplines hanteer, heeft er voor mij ook mee te maken dat elke activiteit van de mens fysiek is. Enkel omdat we voor hedendaagse economische normen zwichten, gaan we onze energie beperken en worden we gierig. Het kind in mij denkt niet zo. Ik ben niet economisch, ik gooi alles gewoon open. Ik hou me niet langer aan conventies want conventies beschadigen mijn kindertijd. Een groot probleem is dat alle herkenbare theatercodes in het westen productief gericht zijn. Daar bots ik elke dag tegenop. Ik kan in mijn leven niet productief zijn. Het kost me bijvoorbeeld zes maand om te repeteren (*lacht*). Ik kan niet anders. Het levert soms wel een hechte band op tussen mijzelf en mijn medewerkers.

**Etcetera:** Omdat je de tijd voor hen neemt, neem ik aan?

**Kamaledin:** Juist. Eigenlijk werk ik in vier fases. De eerste fase is elkaar leren kennen: een zoektocht via een discipline, via een tekst, via een persoonlijke verhouding, etc. Dan volgt de tweede fase, waarin we het materiaal zoeken. De derde fase omvat het productieve deel, de mise-en-scène, en dat haat ik. Eigenlijk ben ik geen theatermaker. Ik ben Hazim, dat is alles. Ik zoek in mijn leven naar middelen om de communicatie te bevorderen en op dit moment geloof ik dat theater een goed middel is om dat te doen. Daarom moet ik misschien niet meer zeggen dat ik theater maak. 'De kop van de Mameluk Djaber is een ontmoeting.' Als het zo ondefinieerbaar wordt, weten de mensen niet meer wat te verwachten, wagen ze een sprong in het onbekende. Sinds een viertal jaren maak ik ook nog een vierde fase mee. Die gaat dan over: 'Vandaag is de eerste repetitie met publiek. Of de première, zagezegd.' Vanaf dan staat de acteur centraal. Uiteindelijk is er niemand in het theater buiten de acteur en de toeschouwer. Iedereen is overbodig. Ook ik. Bij de laatste opvoering van *Het oog van de dadel* hebben de acteurs zelf beslist één bepaalde scène te schrappen. Ik was heel blij dat ze dat durfden. Toen zei ik bij mezelf: 'Hazim, het is afgelopen. Het is van hen nu, het is in hun handen, het is hun kind.' Tegenover de gastheren waar we *De uren nul* hebben gespeeld, nam ik een zelfde houding aan. Dat stuk hebben we eerst

in mijn eigen woonkamer gebracht. Nadien gingen we het overal waar we gevraagd werden, spelen. Elke locatie is een baarmoeder en het stuk is het kind dat daar moet geboren worden. De structuur van het stuk moet aan de structuur van de ruimte beantwoorden. Daarom hadden onze gastheren bij *De uren nul* hun eigen inbreng. Zij bepaalden waar we speelden, zij maakten de scenografie van het stuk. Onze enige voorwaarde was dat we drie uren van tevoren konden arriveren om de gastheer te ervaren. Voor de acteurs was dat in het begin moeilijk, omdat ze zich telkens moesten aanpassen. Ik zei dan: 'Het is ook geen theater wat we doen. We zijn op tocht en de mensen geven ons een bed. We kunnen hen niet om een laken vragen, we moeten appreciëren wat ze ons geven.'

**Etcetera:** Tijdens dit gesprek gaf je me een opvallend bevrijde indruk.

**Kamaledin:** Dat is ook zo. Ik maak gebruik van mijn dagen. Ik doe wat ik wil en ik doe echt niet wat ik niet wil. Ik hoop dat het niet arrogant klinkt, maar ik heb geleerd met mijn hersenen om te gaan gedurende de dertien jaar dat ik in het westen ben. Bovendien heb ik drieëndertig jaar lang geleerd om met mijn spiritualiteit, met mijn emoties en mijn zintuigen om te gaan. Dat proces van verwevenheid is nu naar boven gekomen. Er wordt een kind in mij geboren, en dat moet ik nu beschermen. Jammer dat dat pas op mijn zesenvestigste gebeurt, maar beter laat dan nooit. Ik maak mezelf als mens ook meer en meer aanvaardbaar en toegankelijk voor de medewerkers en het publiek. Meer en meer word ik mezelf. ●