

haupt een afbeelding van haar zou gemaakt worden. Het idee alleen van die mogelijke afbeelding, deed het project schipbreuk lijden. Dat is niet zo eenvoudig te begrijpen vanuit onze cultuur, die een cultuur van het beeld is.

De afbeelding van de Profeet en van zijn naasten wordt door de islam verboden, al is er enige onduidelijkheid over wie allemaal onder die 'naasten' valt. Afbeelding staat gelijk met blasfemie. Een van de centrale geloofspunten van de islam is de absolute uniciteit van God. Het eerste deel van de shahada, de islamitische geloofsbelijdenis, luidt expliciet: 'Er is geen God dan God'. Met andere woorden: er is slechts één God. De Heilige Drievuldigheid en de menswording van Gods Zoon zijn voor de islam de ergste vorm van ketterij. De afstand tussen God en mens is onoverbrugbaar. De islam kent niet de christelijke bemiddeling. Om de uniciteit van God te beklemtonen en te verdedigen verzet de islam zich tegen iedere afbeelding van God. Afbeeldingen leiden immers tot idolatrie en afgoderij. De islam kwam tot stand in een samenleving die polytheïstisch was. Net als Mozes, heeft Mohammed de bestaande afgodsbeelden laten vernietigen. Het is een geste die Luther en Calvijn later zullen herhalen. (Het iconoclasm van de Taliban is een late, volstrekt irrelevante en barbaarse echo van dit beeldtaboe.) Ook de afbeelding van de Profeet en zijn naasten werd verboden om idolatrie te voorkomen. Hierdoor heeft zich in de islam een vreemde paradox voorgedaan: door de Profeet aan iedere menselijke representatie te onttrekken, heeft hij een bijna vergoddelijkt status gekregen, terwijl er tegelijk voortdurend op gehamerd wordt dat hij slechts een mens onder de mensen was. Het afbeeldingsverbod is verantwoordelijk voor de relatieve afwezigheid van de figuratieve kunsten in de islamitische wereld (belangrijke uitzonderingen zijn Iran, het Ottomaanse rijk en de moslimrijken in Indië), maar ook voor de grote bloei van de kalligrafie en de architectuur. De ruimte van het schrift en de ruimte van de moskee worden spiegels van de goddelijke oneindige presentie. In zijn boek *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasm* noemt Alain Besançon met een mooi beeld de architecturale ruimte van de moskee 'een icoon zonder gezicht'.

Maar er is veel meer aan de hand dan een theologisch-filosofische discussie over het iconoclasm. De intenties van de *Aïjsja*-opera, het stopzetten ervan en de hele discussie die er in Nederland op volgde (en die nog steeds verdergaat), kunnen nog het best geanalyseerd worden als een laboratoriumexperiment in een multiculturele maatschappelijke praktijk. Alle parameters zijn aanwezig: religie, gemeenschap, artistieke vrijheid, traditie, gezag, intimidatie, politieke correctheid en respect, autochtonen en allochtonen, doelgroepen, culturele participatie, bemiddeling,...

Enkele feiten op een rij. Sinds een aantal jaren probeert regisseur Gerrit Timmers van het Onafhankelijk Toneel voorstellingen te maken waarmee hij expliciet een communicatie met de Marokkaanse gemeenschap op gang wil brengen. Hij bewerkte *La civilisation, ma Mère!* van de Marokkaanse schrijver Driss Chraïbi, *Une peine à vivre* van de Algerijnse schrijver Rachid Mimouni en *Othello* van Shakespeare tot theatervoorstellingen die met Marokkaanse acteurs in het Frans/Marokkaans gespeeld werden. Het Marokkaanse publiek in Nederland, België en Marokko reageerde enthousiast.

De eerste voorstelling, *De beschaving, mijn moeder*, gaat over een analfabete vrouw die zichzelf vormt en uiteindelijk voorvechtster wordt van de emancipatie. De positie van de vrouw is een hot item in

Marokko, maar ook in de Marokkaanse gemeenschappen in Europa. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Timmers bij het lezen van *Ver van Medina. Dochters van Ismael* van de Algerijns-Franse schrijfster Assia Djebar dacht aan een mogelijk vervolg. De roman speelt zich af in de jaren voor en na het overlijden van de Profeet en concentreert zich op het leven van een aantal vrouwen uit diens directe omgeving, o.a. zijn dochter Fatima en zijn jongste vrouw Aïjsja. Gerrit Timmers gaf aan de schrijfster een synopsis voor een opera in het Arabisch waarbij vooral de dochter Fatima een belangrijke rol speelde. Assia Djebar besloot het libretto zelf te schrijven en in haar versie schuift Aïjsja naar het middelpunt. Schrijfster en regisseur waren het erover eens dat de Profeet niet op de scène mocht verschijnen, 'uit piëteit en om te vermijden het onderwerp belachelijk te maken' (*Theatermaker*, verder TM, januari 2001).

Aanvankelijk leek er niets aan de hand te zijn. Timmers kreeg alleen de opmerking dat Abou Bekr, de Genoot van de Profeet, niet mocht afgebeeld worden op de scène. Omdat het om een kleine rol ging, werd besloten hem vanuit de coulissen te laten zingen. Timmers nam poolshoogte bij verschillende mosliminstanties en personen. Vrij onverwacht begonnen in het najaar 2000 de problemen zich op te stapelen rond de afbeelding van Aïjsja. De componist, de muzikanten en de acteurs trokken zich terug. Er was zelfs sprake van een dreigbrief gericht aan de acteurs. Uiteindelijk zat er niets anders op dan het hele project af te blazen. In het tijdschrift *TM* publiceerde Timmers zijn dagboek waarin hij zeer precies de chronologie van de gebeurtenissen beschrijft. In wat volgt wil ik me op een aantal van de hoger aangehaalde parameters concentreren.

Gemeenschap

Als je een theatervoorstelling voor een bepaalde 'gemeenschap' wil maken, dan is een aantal vragen nodig: om welke gemeenschap gaat het? wie spreekt in naam van die gemeenschap? waar en door wie wordt die gemeenschap gerepresenteerd? en wie beslist over die representatie?

'Een voorstelling die een brug van begrip had kunnen slaan tussen islamieten en anderen, tussen Marokkanen en Nederlanders, tussen mannen en vrouwen,' zo omschrijft Gerrit Timmers in *TM* zijn opera, die ondertussen was uitgegroeid tot een van de grote evenementen van het culturele jaar in Rotterdam, onder andere omwille van het intense publieke debat over kunst en multiculturaliteit dat in de nasleep van de cultuurnota van Rick van der Ploeg werd gevoerd. Hier was een theatermaker die een aantal onverzoenlijke categorieën toch leek te kunnen verzoenen: kunst en cultuur, individu en gemeenschap, makers en publiek.

Met alle respect voor de goede bedoelingen van de theatermaker, maar onder deze ondraaglijk zware maatschappelijke opdracht zou ieder kunstwerk bezwijken. Het is een puur utopische gemeenschap die hier in het leven geroepen wordt, een gemeenschap die de verschillen tussen etnie, religie en sekse overstijgt en harmoniseert. Maar wanneer Timmers het over het publiek heeft, gaat het toch in de eerste plaats over het Marokkaanse publiek. Het is die groep die hij in de eerste plaats viseert. Hij noemt hen ook 'de doelgroep' (*TM*). Geconfronteerd met de vraag of een Nederlandse versie van de opera geen alternatief is, antwoordt hij: 'Als het Marokkaanse publiek nu afhaakt, heb ik meer verloren dan ik zou winnen bij het spelen van een Nederlandse versie.' (*de Volkskrant*, 9/12/2000) Het gaat Timmers om het Marokkaanse publiek, en dan vooral de meerderheid daarvan: 'In