

STRAATTHEATER

Jan Cohen-Cruz (red.) *Radical Street Performance: an International Anthology*, Londen en New York: Routledge, 1998. ISBN 0-415-15230-5 [hbk], ISBN 0-415-15231-3 [pbk].

Straattheater is een wijdverspreid verschijnsel met duidelijk aanwijsbare wortels die teruggrijpen op de oorsprong van het toneel. De origine van de radicale variant, door Jan Cohen-Cruz in deze bloemlezing gedefinieerd als “laagdrempele voorstellingen in de openbare ruimte die vraagtekens stellen bij bestaande maatschappelijke machtsverhoudingen, of deze op een alternatieve wijze voorstellen” (p. 1), ligt volgens haar in de agitprop van de Russische (en Chinese) revolutie. Daarmee bakent zij deze kunstvorm begrijpelijkerwijs in historisch opzicht af, waarna ze de grenzen weer wagenwijd openzet voor vrijwel alle vormen van *performance* in de openbare ruimte waar dan ook ter wereld. Zo kan het gebeuren dat essays van toch moeilijk ‘radicaal’ te noemen interculturele avant-garde kunstenaar-antropologen als Eugenio Barba en Richard Schechner staan naast bijdragen van de Amerikaanse politieke activist (doch geen theatermaker) Abbie Hoffman en de Europese ‘happener’ van het eerste uur, Jean-Jacques Lebel. ‘Radicaal straattheater’ verwordt aldus te gemakkelijk tot een synoniem voor ‘intercultureel theater,’ ‘postkoloniaal theater,’ ‘queer,’ *community theatre*, *theatre for development* en ‘agitprop.’ Wij zien hier een generieke vertroebeling die ook in recente theorievorming op dit terrein waar te nemen valt.

Radical Street Performance sluit in zeker opzicht aan bij boeken als *Imperialism and Theatre* (Routledge, 1995) en *Post-Colonial Drama* (Routledge, 1996), die op hun beurt weer een niche voor toneel proberen uit te hakken binnen het aan wildgroei onderhevige gebied van de Postkoloniale Studies. Veel van de wetenschappelijke en culturele commentatoren die actief zijn op dit lucratieve terrein, waarvan sommigen beweren dat het intellectueel en chronologisch verwant is aan postmodernistische pogingen om alle vormen van culturele autoriteit te ondermijnen, spreken impliciet vóór onderdrukte culturele minderheden - inheems, uitheems, of migratoir - op uiteenlopende plekken in de wereld, en vanuit een duizelingwekkende hoeveelheid van subtiel omschreven subjectieve perspectieven, of ‘speaking positions’ zoals het tegenwoordig in goed jargon heet.

De supersterren uit deze wereld van Postkoloniale Studies - zoals Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Julia Kristeva, Trinh T. Minh-ha, bell

hooks, Stuart Hall, Paul Gilroy, het Australische onderzoeksteam achter het *Empire Writes Back*-project, de Indiase Subaltern Studies Group, en Chandra Talpade Mohanty - verwijzen in hun werk vrijwel uitsluitend naar de literaire producten van internationaal erkende kunstenaars, die weliswaar directe of indirecte wortels in de voormalige westerse koloniën hebben, maar in de meeste gevallen daar al lang niet meer wonen en van wie de ervaringen in de diaspora daarom alleen met de grootst mogelijke moeite als 'subaltern' omschreven kunnen worden.

Het dwingt bijvoorbeeld Edward Said, toch een van de intercultureel gevoeligeren in deze groep van denkers, tot de geforceerde uitspraak dat, hoewel het moeilijk is de ervaringen van de artistieke banneling en die van de vluchteling en de gastarbeider gelijk te stellen, het toch heel goed mogelijk is om het werk van de eerstgenoemden te beschouwen als een "distillering en articulering van de omstandigheden die de moderniteit misvormen - massadeportatie, detentie, transmigratie, collectieve onteigening, en gedwongen ballingschap" (*Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1994, p. 403). De postkoloniale kunstenaars die hij hierbij in gedachten heeft zijn indrukwekkende figuren als Salman Rushdie, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Milan Kundera, George Padmore, Nkrumah, C. L. R. James, Césaire, Senghor, Claude MacKay, Langston Hughes, Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Walter Rodney, Chinua Achebe, Ngûgî wa Thiong'o, Wole Soyinka, Faiz Ahmad Faiz, Derek Walcott en Toni Morrison. Ariel Dorfmann, een Joods-Argentijns-Chileens-Noord-Amerikaans toneel- en romanschrijver, die zelf ook deel uitmaakt van het postkoloniale pantheon, weersprekt in zijn recente autobiografie impliciet Saids bewering: "Ik was een ontworteld Argentijns jongetje, een Amerikaan die met alles in mij probeerde Chileen te worden. Dat is natuurlijk heel anders dan wanneer je een Chileense landarbeider bent" (Cees Zoon, "Een ontworteld Argentijns jongetje," *De volkskrant*, 20 november 1998, p. 29).

Het primaire referentiekader van het door Helen Gilbert en Joanne Tompkins geschreven *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics* (Routledge, 1996) borduurt voort op het door Said *cum suis* uitgestippelde patroon, en bestaat uit Derek Walcott en Wole Soyinka, Sally Morgan en Jack Davis (beide laatsten vooraanstaande *Aboriginal*-schrijvers uit Australië), James K. Baxter (een met een Maori samenwonende Anglo-Nieuw-Zeelander), Earl Lovelace (Caribisch), Tomson Highway (Indiaans-Canadees), Athol Fugard (progressieve blanke Zuid-Afrikaan), Ngûgî wa Thiong'o en de Indiër Utpal Dutt, stuk voor stuk in eigen land en ver daarbuiten gerekend tot de elite van toneelschrijvers. Hoewel Gilbert

en Tompkins het bestaan van postkoloniaal straattheater in landen als Papoe-Nieuw-Guinea, Jamaica, Nigeria en Bangladesh erkennen, blijft het bij vrij oppervlakkige beschrijvingen van relatief makkelijk toegankelijke evenementen in de grote steden (*Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, New York en Londen: Routledge, 1996, pp. 186-87). J. Ellen Gainors essaybundel *Imperialism and Theatre* (Routledge, 1995) en Una Chaudhuri's *Staging Place: The Geography of Modern Drama* (University of Michigan Press, 1995) leunen in hun beschouwingen over postkoloniaal toneel nog veel exclusiever dan Gilbert en Tompkins op 'officieel' toneel in de grote steden. Beschouwd in deze myopische academische context, wint deze bloemlezing van Cohen-Cruz - met verslagen uit de eerste hand over activiteiten in onder meer East Harlem, Delhi, een vluchtelingenkamp op de grens tussen Thailand en Cambodja, en het platteland van Zimbabwe - dan ook ontegenzeggelijk aan waarde.

Het is daarom des te betreurenswaardiger dat Cohen-Cruz geen duidelijker onderscheid aangeeft tussen radicaal straattheater, interculturele *performance*, en participatorisch buurttheater. Interculturele performance-theorie is in mijn optiek een nogal abstract, filosofisch en antropologisch getint vertoog over om het even welke theatrale ontmoeting tussen verschillende culturen, die kan variëren van Artaud in Mexico, Genet in Palestina, Laurie Anderson in Rio de Janeiro, en Japanse Bhuto-dans in New York, tot Grotowski, Barba, Brook, Wilson, Sellars, Schechner en Mnouchkine - met of zonder hulp van niet-westerse artiesten - in Europa, Azië, Afrika, of Latijns-Amerika. Afgezien van incidentele verwijzingen naar meer politiek georiënteerd straat- of buurttheater, concentreert de interculturele performance-theorie zich voornamelijk op de meta-culturele, abstracte producties van een internationale avant-garde opererend in het prestigieuze internationale festivalcircuit van Avignon en Edinburgh tot Adelaide en Los Angeles. De in Calcutta woonachtige dramaturg en criticus Rustom Bharucha beweert daarom dat verreweg de meeste theoretische publicaties rond interculturele en postkoloniale onderwerpen gefixeerd zijn op culturele identiteit, en voornamelijk uit carrièreoverwegingen "op westerse campussen worden vervaardigd door voormalige, in de diaspora belande, vertegenwoordigers van de Derde Wereld." Bharucha gelooft, terecht naar mijn mening, dat deze intellectuelen verantwoordelijk zijn voor een overproductie aan weinig oprechte postkoloniale kritiek op eurocentrisme en oriëntalisme, die met "incestueuze intensiteit op elkanders werk parasiteert" ("When 'Eternal India' Meets the YPO: Fifty Years of Dependence," *Economic & Political Weekly*, 21 juni 1997, [jg. 32, nr.25], pp. 1458-64).

Jan Cohen-Cruz geeft zich te weinig rekenschap van de inherente gevaren aan

het ondoordacht vermengen van intercultureel, postkoloniaal, en participatorisch buurttheater onder de gemeenschappelijke noemer van 'radicaal straattheater.' Haar bloemlezing speelt in op een groeiende Noord-Amerikaanse vraag bij de universiteiten naar studies op het gebied van 'theater en maatschappelijke verandering,' maar in de harde theaterpraktijk aldaar delven oprechte buurttheatermakers nog al te vaak het onderspit tegen opportunisten met de juiste contacten, faam, of de handigheid in het werven van fondsen.

Ook in de Lage Landen wordt buurttheater nog algemeen beschouwd als een verkapte vorm van creatief welzijnswerk. Theatervakbladen en -wetenschappers hebben er geen aandacht voor. Theatergroep Stut uit Utrecht wordt niet beschouwd als de pionier van een nieuwe kunstvorm, maar eerder als de laatste der mohikanen van het vormingstheater, en dit terwijl het gezelschap esthetisch en filosofisch beschouwd met volstrekt andere dingen bezig is. Zo waren de recente producties *Tranen in de regen* (1997-'98) en *Liefde* (1999) dynamisch geregisseerde, subtiel geschreven en zeer professioneel geproduceerde voorstellingen, waarin Nederlanders en migranten, wonend in Utrechtse volkswijken hun eigen levenservaringen op de planken brachten. Volgens artistiek leidster Marlies Hautvast wordt in Nederland buurttheater op z'n best als een mindere vorm van kunst beschouwd, "als men het überhaupt al als kunst ziet."

In Australië is men wat dat betreft veel 'straat'-lengtes verder. Sinds 1973 wordt kunst in de buurt daar relatief genereus door een apart fonds voor 'community arts' gesubsidieerd. Buurtkunstenaar worden is er een aanvaarde carrière-optie voor studenten aan hogere opleidingen in de kunsten, en de afgelopen jaren is er een duidelijke toenadering waar te nemen tussen de avant-garde en kunst-in-de-buurt. Deze wederzijdse erkenning is mee een gevolg van (of heeft wellicht geleid tot) een groeiende theoretische belangstelling van theater- en cultuurwetenschappers als David Watt, Richard Fotheringham, G. Hawkins, en de ook internationaal bekende Sneja Gunew, die er mee toe hebben bijgedragen dat buurttheater in Australië zowel intellectueel als politiek erkend wordt als een serieuze aparte en in maatschappelijk opzicht uiterst relevante vorm van podiumkunst.

Australië is opvallend afwezig in deze bloemlezing van Cohen-Cruz, die toch wereldomvattend pretendeert te zijn. Ook voor de Cariben is er geen aandacht, hoewel er met name op Jamaica, Trinidad-Tobago en natuurlijk Cuba in de afgelopen vier decennia belangwekkend en radicaal straattheater tot stand is gekomen. Desalniettemin levert Jan Cohen-Cruz, zelf actief in het straattheater, met

wortels in de jaren zestig, en thans docente aan New York University, met haar *Radical Street Performance* een welkome aanvulling op recent verschenen studies over intercultureel en postkoloniaal drama. De grote kracht van deze bloemlezing is dat zij een nadrukkelijke plaats voor Latijns-Amerika (Mexico, Argentinië, Chili en Brazilië) heeft ingeruimd en een aantal niet-westerse theateractivisten aan het woord laat. Zo komen onder meer de in 1989 vermoorde Indiër Safdar Hashmi en de Filipijnse Joie Barrios aan het woord, kunstenaars die, in tegenstelling tot de onvermijdelijke Augusto Boal en Ngûgî wa Thiong'o, zelden in westerse publicaties te vinden zijn.

Eugene VAN ERVEN