

MONDIAAL VERKEER

C.C. BARFOOT en C. BORDEWIJK (eds.), *Theatre Intercontinental. Forms, Functions, Correspondences*. Amsterdam, Rodopi, 1993, 224 p. (ISBN: 90-5183-575-8)

'Multiculturalisme' is een woord dat sedert enige jaren hoog genoteerd staat op de agenda van de theaterwetenschap. Vooral sinds Westerse theatermakers zich zijn gaan verdiepen in het theater van andere culturen - Peter Brook en Ariane Mnouchkine zijn recente voorbeelden, Artaud en Brecht minder recente - groeide de interesse van de theaterwetenschap voor tot dan toe minder bekende vormen van traditioneel, voornamelijk Oosters, theater. Die gestadig groeiende interesse zorgde al voor een ruim aanbod aan artikelen en studies over het onderwerp. Zeker nu ook in de literatuurwetenschap de 'cultural studies' meer en meer de orde van de dag bepalen, ziet het er niet naar uit dat aan de publikatiestroom snel een einde zal komen. Vorig jaar verscheen als eerste volume in een serie *Studies in Comparative Literature* bij de Nederlandse academische uitgeverij Rodopi *Theatre Intercontinental. Forms, Functions, Correspondences*, een verzameling essays die voortvloeiden uit een symposium dat werd georganiseerd binnen het departement Theater- en Filmstudies van de universiteit van Leiden. In de inleiding tot de bundel beloven editors C.C. Barfoot en C. Bordewijk de lezer een discussie die twee grote componenten bevat: enerzijds de vraag naar het ontstaan, de vormen en de functie(s) van het theater in verschillende oosterse landen, anderzijds de vraag naar de mate waarin westerse auteurs en regisseurs (Brecht, Yeats en Beckett voorop) elementen uit het oosterse theater en de oriëntaalse dans in hun eigen werk hebben geïncorporeerd.

De eerste vijf essays brengen de editoriale dubbelbelofte mooi in praktijk. In "Traditional theatre in Modern Times: the Chinese case" beschrijft W.L. Idema de evolutie van het theater in China en besteedt daarbij nogal wat aandacht aan de religieuze-rituele achtergronden. Lange tijd bevindt het Chinese theater zich in een nationaal-monocultureel vacuüm, maar wanneer jonge Chinese intellectuelen in het Westen gaan studeren en nadien naar het eigen land terugkeren, komt het traditionele theater onder druk te staan. Tegelijk echter (begin 20e eeuw) groeit de interesse van mensen als Brecht voor dat symbolistische, rituele theater. Vooral de acteur Mei Lanfang en de theaterdenker Qi Rushan zijn belangrijk geweest voor de introductie - o.a. via Brecht - van het Oosterse theater dat in zijn kenmerken lijnrecht tegenover het soort theater staat dat op dat ogenblik in Europa in zwang is: het realisme à la Ibsen. Het essay van Sjaak Onderlinden sluit naadloos aan bij dat van Idema: Onderlinden gaat in een dialoog met een studie van Antony Tatlow na in welke mate

Brecht werd beïnvloed door het bestaande Chinese theater. 'Beïnvloed' moet dan wel worden verstaan in de zin van: welke elementen van het Chinese theater nam Brecht over in zijn zoektocht naar het epische theater van de vervreemding?

In haar overzicht van de evolutie van het traditionele Japanse theater plaatst Erika de Poorter de Noh- en Kabuki-vormen tegenover elkaar. Uit De Poorters discussie wordt al duidelijk waarom W.B. Yeats zich vooral aangetrokken voelde tot het Noh-theater (wat meteen het onderwerp is van C.C. Barfoots essay dat volgt op dat van De Poorter): Noh is sober, poëtisch en intimistisch, terwijl Kabuki spectaculair en pompeus is; Noh is theater voor een sociale en intellectuele elite, Kabuki is vermaak voor het volk. Wanneer Yeats via zijn toenmalige 'literair secretaris' Ezra Pound kennis neemt van het bestaan van het Noh-theater heeft de Ierse dichter en toneelschrijver vooral oog voor de kenmerken die het Japanse drama gemeen heeft met het soort werk waar hij op dat ogenblik mee bezig is. Barfoot wijst er echter terecht op dat Yeats' overname van de Noh - filosofie en - technieken - in zijn *Four Plays for Dancers* - op een cruciaal punt in gebreke blijft. "[I]t is Yeats' most notable failure as the writer of Noh dramas that he is characteristically committed to and involved in an ongoing narrative (80)": teleologische narrativiteit mag dan wel tot de preoccupaties van het westerse denken behoren, het logisch afgeronde verhaal is volledig afwezig in het letterlijk tijdloze theater dat de Oosterling voor ogen staat.

Tot nog toe leek het alsof de beïnvloeding van het oosterse theater op dat van het westen grotendeels eenrichtingsverkeer was (van Oost naar West). Het essay van C.F. Sorgenfrei toont op een secure manier aan dat niets minder waar is. Haar "Broken Bodies: Comic Deformity in the Plays of Samuel Beckett, Kyogen, and Contemporary Japanese Theatre" wijst eerst op een gemeenschappelijk wereldbeeld en levensgevoel in het werk van Beckett en de typische Kyôgenstukken. In die korte farcen (die oorspronkelijk werden gespeeld in afwisseling met de langere Noh-drama's) vindt Sorgenfrei net als bij Beckett wat zij een Zen-bewustzijn noemt (84), "an unburdened, enlightened spirit laughing in the face of Nothingness". En het is precies die affiniteit met het Oosterse denken die ervoor gezorgd heeft dat Beckett in het contemporaine Japan zo'n grote invloed heeft. Het Japanse avant-garde theater, zegt Sorgenfrei, neemt een en ander van Beckett over, met name dat Zen-bewustzijn, maar "they lack his ability to transcend the horrors of the world and "go on"", een karakteristiek die bijvoorbeeld de hoofdpersonages van *Wachten op Godot* bij uitstek typeert.

De overige zeven essays in deze bundel leggen eerder de klemtoon op de ontwikkeling van een welbepaald theater genre binnen een bepaald (oosters)

gebied of een bepaalde cultuur dan de wisselwerking met andere (westerse) culturen te belichten. Herman Tieken en H.M. de Bruin gaan in hun artikel elk de evolutie na van een specifieke vorm van Indisch drama. Tieken probeert een voorstelling te reconstrueren binnen de Kûtiyâta-traditie, een soort dans-theater waarvan wel (Sanskrit)teksten zijn bewaard, maar waarvan de opvoeringsgewoonten niet duidelijk zijn. De Bruin analyseert in een grondig gedocumenteerd stuk het volkstheater uit Tamil Nadu in Zuid-India, waarbij onder andere de structuur van de performance en de training van de acteurs worden uiteengezet.

K.P. Epskamp en F. De Geus trachten een antwoord te formuleren op de vraag waarom de Afrikaanse dans in het contemporaine Westen zoveel aantrekkingskracht uitoefent. Een historisch overzicht van de invloed van de Afrikaanse volksdans op het Westen, wordt besloten met de bevinding dat de Afrikaanse dans nogal wat gelijkenissen vertoont met de (post)moderne dans van de post-Cunningham/Martha Graham-generatie: "it is simplicity of form that we apparently crave amidst all our modern complexity". (154)

In de twee essays die volgen, belichten Johan G.J. Ter Haar en Petra de Bruijn resp. de evolutie van de Ta'ziye, een passiespel uit Sji'ittisch Iran, en de bloei van het moderne Turkse theater. De bundel wordt afgesloten met twee essays waarin het Russische theater centraal staat. Annie Meintema poneert de interessante these dat westerse theatermakers en -toeschouwers het bij het verkeerde eind hebben wanneer ze Tsjechov en Gogol zien als de belichaming van 'een Russische atmosfeer'. Eerder het omgekeerde is waar: "the world-wide appreciation of Gogol and Chekhov is not due to their ability to create a typically Russian atmosphere, but, on the contrary, to avoid such an atmosphere"(194). Een en ander wordt geïllustreerd aan de hand van wat dan wel 'echt' Russisch drama is: Fonvizin, Griboedin en, vooral, Ostrovsky. Cobi Bordewijk stelt tenslotte een vergelijking voor tussen Tsjechovs *Oom Wanja* en Woody Allens film *September*. Beide culturele artefacten (het ene in Moskou, het andere in Manhattan) belichamen volgens Bordewijk de traditie van het "drama as a mirror of recognizable psychological reality", een traditie die zonder probleem die van het 20e eeuwse westerse drama kan worden genoemd. En met die afsluitende typering moet voor de lezer van deze bundel nogmaals het grote verschil met het symbolistische, gestileerde en rituele theater van het oosten duidelijk worden. Al moeten we ons bewust blijven van het feit dat een dergelijke tweedeling (realistisch/symbolistisch) werd opgesteld binnen een westerse literaire traditie en dat wat voor ons 'realistisch' is het voor de oosterling niet noodzakelijk hoeft te zijn. Deze bundel draagt er in elk geval toe bij dat we deze bedenking beginnen te maken.

Jürgen PIETERS