

## RICHARD SCHECHNER EN DE TOEKOMST VAN HET THEATER

*Interculturele puzzels. Richard Schechner en het theater in de 21e eeuw*, red. Kees Epskamp en Emile Schra, Utrecht: PassePartout Publications, 2002, 102 p. (ISBN: 90-76518-03-3) (PP Cahier 3).

Onder impuls van de Nederlandse Stichting PassePartout worden sinds 1997 geregeld buitenlandse kunstenaars uitgenodigd die een eigenzinnige visie hebben op het fenomeen theater, dat ze bovendien vanuit interculturele invalshoek benaderen (ILPA, International Lecture on Performing Arts).

Kwam de Indiër Rustom Bharucha<sup>1</sup> als eerste aan de beurt, in 1998 viel de keuze op de omstreden Amerikaanse theoreticus (zijn academisch curriculum vermeldt een leerstoel aan de Tisch School of Arts) en theatermaker Richard Schechner (°1934). Met als kern de vraag "Is er nog behoefte aan theater in de 21e eeuw?" werd in Utrecht en Amsterdam een vierdaagse Schechner-manifestatie georganiseerd, waarvan we hier de - vrij late, maar daarom niet minder interessante - schriftelijke neerslag vinden.

In een erg helder essay analyseert Kees Epskamp de theaterantropologie van Schechner, zoals hij die uitbouwde in de periode 1969-1985. Werd de Amerikaan al in 1962 (tot in 1969 en opnieuw vanaf 1985) redacteur van het tijdschrift *The Drama Review*, waarin de voorstelling als uniek evenement centraal staat, in 1967 richtte hij The Performance Group op, met als oefenruimte een garage in Wooster Street, New York<sup>2</sup>. In overeenstemming met de geest van de tijd wou hij omgevingsgericht theater brengen, droeg hij publieksparticipatie en een collectieve werkwijze hoog in het vaandel (cf. *Dionysus in 1969*, met naaktheid als symbool voor gelijkheid). Zijn belangstelling voor mythes (ergens in geloven versus doen alsof je ergens in gelooft), bracht hem in het begin van de jaren 1970 naar Zuid- en Zuidoost-Azië (o.a. Indië, waar hij het dertig dagen durende Ramlila-festival bestudeerde; Nieuw-Guinea; Bali). Onderging hij aanvankelijk de invloed van Claude Lévi-Strauss [theater als een verzameling van concrete (taal)handelingen die in hun samenhang een enigma/geheim inhouden], een ontmoeting met het echtpaar Turner, die vooral in het Afrikaanse Zambia hadden gewerkt, deed hem openstaan voor het sociologisch model van Van Gennep [zowel maatschappelijke, rituele als theatrale handelingen kennen begin (afscheid), midden (afzondering) en einde (reïntegratie)]. Mee hieruit ontstond de antropologie van het 'optreden', van de eenmalige performance [cf. ook Goffman]. Toen in de postmoderne jaren 1980 kunst (en antropologie) enkel nog naar zichzelf gingen verwijzen,

begon Schechner zich te interesseren voor de interculturele samenleving. Volgens hem wordt het delen van een cultuur belangrijker dan het delen van het staatsburgerschap, met als gevolg dat ook conflicten zich voortaan vooral op cultureel vlak zullen afspelen.

Zijn huidige opvattingen ventileert Schechner in een lezing (“Is er nog behoefte aan theater in de 21e eeuw?”), een aansluitend gesprek - samen met co-referent Alida Neslo - met het publiek (“Hoopvol of hopeloos”) en een ‘discussie’ met opvallend sprakeloze Nederlandse theatermakers (“Geschiedenis als virus”).

In tegenstelling tot Eugenio Barba, die zoekt naar ‘pre-expressief gedrag’, gedrag dat we als mensen delen, naar universele waarden dus, is Schechner veel-er geboeid door verschillen tussen culturen. Was het kolonialisme (anders in Afrika en Azië; protestants dan wel katholiek) gebaseerd op een ongelijke machtsrelatie, waarbij de gekoloniseerde landen grondstoffen leverden, maar de kolonisor het eindproduct bepaalde, ook de huidige globalisering is een gevolg van de dominantie van de westerse cultuur. Het theater is hierop geen uitzondering: men denke hierbij aan *The Mahabharata* (1985) van Peter Brook, waarbij de productiemiddelen in westerse handen bleven, én aan de talloze festivals die in hun postkoloniale expositiedrang zogeheten ‘authentieke’ genres en groepen uit de gewezen kolonies naar hier willen halen. Multiculturalisme blijft er dan ook op gericht om de werkelijke machtsituaties te verhullen. In een statische mozaïek wordt de plaats die elke cultuur krijgt, immers door de dominante cultuur bepaald (cf. het beeld van glas-in-loodramen). Schechner toont zich bijgevolg een voorstander van interculturalisme, waarbij wederzijdse beïnvloeding en hybriditeit de orde-woorden zijn, met als gevolg dat de overheersing van de westerse cultuur zal verdwijnen. Leidt een omgeving waarin elke situatie anders is, onvermijdelijk tot ongemakken en gevaren, de diversiteit die aldus ontstaat, zal uiteindelijk voor iedereen verrijkend zijn (cf. puzzelstukjes die nooit precies passen).

Stelt men zich de vraag welke rol het theater bij dit alles kan spelen, dan kan men, aldus Schechner, enkel vaststellen dat de tijd van het grote drama dat de gemoederen bewoog (cf. Ibsen, Brecht) al een hele tijd achter ons ligt. Theater als onderdeel van de schone kunsten zal een museumfunctie krijgen, zoals dit al met opera en ballet is gebeurd. Het maatschappelijk debat speelt zich momenteel immers elders af; zeer belangrijk is de *media performance*, met communicatievormen als populair amusement, politiek debat, sport, enz. Alleen in kleinschalige projecten (de *community based performance*) kan het theater overleven, met name via voorstellingen waarin de confrontatie wordt aangegaan met de problemen van een bepaalde gemeenschap of groep mensen (cf. Boal).

Enigszins haaks hierop staat het referaat van Alida Neslo, met als titel "Het theater is springlevend". Neslo, die van Surinaamse afkomst is, heeft het over het leven in een gekoloniseerd land, waar er een voortdurend conflict bestaat tussen het officiële leven en de eigen leefwereld. In Nederland beschouwt ze het bijgevolg als haar taak om de onwetendheid verbonden met clichématig denken te helpen wegnemen. In de theateropleiding die ze, als bijdrage hiertoe, aan De Nieuw Amsterdam introduceert, staat het ontwikkelen van het lichaam als een perfect vocaal en fysiek element centraal (tekst wordt pas in het derde jaar ingevoerd), met de geest als drager van universele ideeën. Een leidraad hierbij is de stelling van Herman Teirlinck: "Ik pleit voor een theater dat de totale mens vereist en geen enkel middel van de menselijke expressie schuwt" (p. 42).

Jammer alleen dat met de verschillen tussen de opvattingen van Neslo - die inmiddels een andere functie heeft - en die van Schechner (zoeken naar het universele vs. het particuliere; cultuuroptimisme vs. - pessimisme; geloof in vs. twijfel aan de maatschappelijke rol van het theater) zo weinig wordt gedaan, terwijl ook de door Dragan Klaić gemodereerde 'discussie' veeleer een monoloog van Schechner is.

Uitermate interessant is Schechners essay "De esthetica van rasa en theater"<sup>3</sup>, waarin twee theateresthetica's, twee tot op heden uitermate invloedrijke klassieke teksten met daarin verschillende standpunten die je als toeschouwer tegenover theater kan innemen, worden vergeleken. Het westerse standpunt wordt verwoord in de *Poëtica* van Aristoteles, waarin het zien overheerst. In de westerse epistemologie wordt zien immers met weten gelijkgesteld (cf. het als dramatisch ervaren verlies van het zicht bij figuren als Oedipus en Gloucester). Zien echter vereist afstand, objectiviteit, perspectief, geeft het ontstaan aan een rationeel, geordend en analytisch wereldbeeld. Niet het hoofd, maar de buik staat centraal in de *Natyasastra* [*natya* = dans, theater, muziek; *sastra* = heilig, met goddelijk gezag bekleed] van Bharata-muni, de Sanskriet opvoeringshandleiding, waarin ingegaan wordt op details van de opvoering, op de uitdrukking van gevoelens door middel van specifieke gebaren. Geen katharsis hier, maar *rasa*, de smaak (woede, liefde, enz.) die men gewaar wordt wanneer uit de combinatie en verandering van afzonderlijke ingrediënten een nieuw 'mengsel' ontstaat, waarbij alle zintuigen betrokken zijn. Doel is het 'behagen' van de toeschouwers, die als het ware aanzitten aan een banket (p. 86).

"De mens is niets dan een wolk" brengt de schriftelijke neerslag van een seminar (met inlassing van videofragmenten) waarin Schechner het heeft over zijn eigen praktijk op het gebied van de interculturele podiumkunsten gedurende de jongste

twintig jaar. Twee premissen vormen zijn uitgangspunt: zo is het essentieel dat de productiemiddelen worden gedeeld en dat geen onderdelen (bv. de *katkalkali*-pas) worden overgenomen, enkel processen (wat ligt aan de pas ten grondslag?) bestudeerd. Voorbeelden betreffen o.a. *De Kersentuin* op verschillende locaties in New Delhi, *Ma Rainey's Black Bottom* van August Wilson in Zuid-Afrika, een in 1989 verboden, nog onvoltooide productie over de nasleep van de culturele revolutie in Shanghai, een bewerking van de *Oresteia* in Taipeh, gedaan in de stijl van de Peking Opera en recent *Hamlet*, met als hoofdfiguur een albino die niet tegen het licht kan en een koor dat vijftien talen spreekt. Allemaal producties waarin hij een 'doorleefde' interpretatie wil brengen, wil voldoen aan een "honger naar inwendige beleving" (p. 94).

In de afsluitende tekst "Het tijdperk van het terrorisme" keert Schechner terug naar zijn roots als politiek activist en trekt hij een mogelijke parallel tussen de politieke strategie achter de Koude Oorlog en het huidige Amerikaanse beleid.

Dat de hier gepresenteerde teksten een voortreffelijk beeld geven van de opvattingen van Richard Schechner staat buiten kijf; wie echter, behalve van Neslo, op enig Nederlands weerwerk had gerekend, blijft op zijn honger. Kon de vrij lange tussentijd met de vorige PPCahiers doen twijfelen aan de levensvatbaarheid van de reeks, *Richard Schechner en het theater in de 21e eeuw* toont, mee gezien het Nederlands 'tekort', de absolute noodzaak aan van publicaties die de interculturele discussie op gang brengen. Hebben we het dan nog niet eens gehad over de praktijk, misschien in de geest van Schechner, een tip voor een plaatselijk initiatief?

Annick POPPE

## NOTEN

- <sup>1</sup> Zie mijn bespreking in: *Documenta*, 17 (1999), nr. 3, pp. 343-345.
- <sup>2</sup> Toen Schechner zich aan het einde van de jaren 1970 terugtrok, kwam Elizabeth LeCompte aan het hoofd van wat voortaan The Wooster Group zou gaan heten, te staan.
- <sup>3</sup> Het betreft een verkorte versie van een tekst die eerder verscheen in: *The Drama Review*, vol 45, 2001, nr. 3.