

De toekomst van het transcultureel theater

Literatuuronderzoek van Helene Meyer
Master kunsteducatie AHK
Begeleider: Carolien Hermans
mei 2015

Index

Voorwoord	3
Paragraaf 1: Inleiding	4
Paragraaf 2: Begripsverheldering	6
Paragraaf 3: . Op welke manier heeft de transculturele uitwisseling tussen het West-Europees en Aziatisch theater zich ontwikkeld in West-Europa?	8
Paragraaf 4: Op welke manier kan de artistieke exploratie in de hybriditeit van een transculturele samenwerking zo goed mogelijk gewaarborgd worden?	11
Paragraaf 5: Welke bijdrage kan het Aziatisch theater leveren aan het HBO theateronderwijs in West-Europa?	14
Paragraaf 6: Welke factoren zijn bepalend om tot een vruchtbare transculturele samenwerking te komen tussen het West-Europees en Aziatisch theater en op welke manier zou een dergelijk transcultureel theater (West-Europees - Aziatisch) kunnen bijdragen aan het HBO theateronderwijs?	15
Paragraaf 7: Conclusie en discussie	16
Literatuurlijst	18

Voorwoord

In mijn persoonlijke ontwikkeling als theatermaker hebben Peter Brook, Ariane Mnouchkine en Eugenio Barba mij enorm geïnspireerd: de Mahabaratha van Brook, Les Atrides van Mnouchkine en The International School of Theatre Antropology (ISTA) onder leiding van Eugenio Barba. Ik las boeken over hun werk, zag hun voorstellingen, nam deel aan het negende ISTA congres in Zweden (1995) en was aanwezig bij het maakproces van Les Euménides, het laatste deel van Les Atrides (1992).

In 1989 richtte ik mijn eigen theatergezelschap Coyote op om zelf vorm te kunnen geven aan het integreren van West-Europees en Aziatisch theater. Het theatraal onderzoek richtte zich op het ontwikkelen van een eigen fysieke speelstijl en beeldtaal, waarbij aikido aanvankelijk als ondersteuning werd ingezet en vervolgens uitgroeide tot een autonome kunstvorm. Onze voorstellingen speelden op internationale theaterfestivals, met name in Japan. Deze festivals boden ons een inspirerend platform om met andere Aziatische theatergroepen en theatermakers kennis te maken en uit te wisselen over elkaars voorstellingen en manier van werken.

De afgelopen jaren heb ik samengewerkt met de Japanse theatergroep O-Getsu Ryu uit Tokyo. Zij hebben het zwaardvechten als martial art tot kunstvorm ontwikkeld en ensceneren Japanse culturele tradities met moderne theatertechnieken. De acteurs dragen in de voorstelling bijvoorbeeld ultramoderne Nike's onder de traditionele kimono's. In 2012 hebben beide theatergroepen, Coyote en O-Getsu Ryu, een coproductie gemaakt ter ere van het vijftig jarig jubileum van de Aikido Toyonaka Shosenji Dojo van aikidomeester Katsuyuki Shimamoto. Hij is een gerenommeerd aikidomeester (9^e dan), zowel in Japan als daarbuiten. Katsuyuki Shimamoto en Coyote zijn al vele jaren met elkaar verbonden. Hij bezoekt al onze voorstellingen in Japan en ik bezoek regelmatig zijn seminars en trainingen in Japan en in Nederland. Het jubileum van zijn aikidoschool vormde voor beide theatergezelschappen een goede aanleiding tot samenwerking en artistiek onderzoek.

Het regieconcept van de productie hebben we gezamenlijk bedacht en uitgewerkt. In de opzet en inrichting van het maakproces hebben we bewust op zowel artistiek als productioneel gebied voorwaarden gecreëerd om een gelijkwaardige inbreng te waarborgen. In artistiek opzicht deelden we de martial arts (zwaardvechten en aikido) als theatrale kunstvorm. 'Het Boek van de Vijf Ringen' van Miyamoto Musashi, een legendarische Japanse samoerai, was ons uitgangspunt; iedere maker kreeg de regie over een van de delen: aarde, water, vuur, lucht en leegte. De repetities vonden deels plaats in Nederland en deels in Japan. De voertaal tijdens de repetities was Engels. In de voorstelling werd Japans, Nederlands en Engels gesproken. Het publiek bestond uit een internationaal gezelschap waaronder een meerderheid aan Japanners en Nederlanders. Tijdens het maakproces hebben we regelmatig met elkaar gereflecteerd op de samenwerking. Het aansluiten bij elkaars traditie en cultuur vergde de meeste inspanning.

Op basis van mijn fascinatie voor het Aziatisch theater en mijn ervaringen in het transcultureel theater wil ik met dit literatuuronderzoek mijn theoretisch inzicht vergroten in de transculturele samenwerking tussen het West-Europees en Aziatisch theater.

1. Inleiding

Voor een goed begrip van de transculturele uitwisseling tussen het West-Europees en Aziatisch theater in West-Europa is het belangrijk om kennis te nemen van de historische ontwikkeling van het transcultureel theater (West-Europees en Aziatisch). In het begin van de 20^e eeuw groeide de fascinatie voor het Aziatisch theater in West-Europa. Gerenommeerde West-Europese theatermakers als Artaud en Brecht kwamen tijdens de Exposition Coloniale Internationale in Marseille (1922) en Parijs (1931) voor het eerst in contact met voorstellingen van traditionele dansgezelschappen uit Cambodja en Bali. In de Aziatische theatervormen zagen zij hun persoonlijke ideeën bekrachtigd (Brandon, 1989). Hedendaagse Westerse theatermakers als Brook en Mnouchkine hebben het Aziatisch theater op verschillende manieren opgenomen in hun producties. Brook werkte met een multiculturele cast en ensceeneerde het Indiase epos de Mahabharata; Mnouchkine nam Aziatische theatervormen zoals Indiase Kathakali op in haar ensceneringen. Barba richtte de International School of Theatre Anthropology op om onderzoek te doen naar de training en uitvoeringspraktijk van niet-westerse theaterperformers. Hij nodigde Aziatische theaterperformers uit onder meer Bali, India en Japan uit op zijn internationale seminars, waarin hij onderzoek deed naar de verschillen en raakvlakken tussen de verschillende theatertradities (Lo & Gilbert, 2002).

Het Aziatisch theater heeft ook zijn weerslag gehad op het theateronderwijs in West-Europa. Brandon (1989) schetst hoe na de tweede wereldoorlog de internationale betrekkingen tussen het West-Europees en Aziatisch theater sterk zijn toe genomen. West-Europese theaterexperts bezochten No voorstellingen in Kyoto, Chinese opera in Peking of Topeng voorstellingen op Bali. Performers met belangstelling voor het Aziatisch theater volgden trainingen in het buitenland om in de oorspronkelijke habitat van de theatertraditie opgeleid te worden. Later zijn een aantal van hen binnen het theateronderwijs interculturele theaterprojecten gaan doceren. Een aantal universiteiten in Engeland en Amerika namen als pioniers vanaf 1961 Aziatische theaterprojecten op in hun curriculum. Volgens Brandon (1989) waren er in West-Europa en Noord-Amerika vijftig tot zestig universiteiten die theatertechnieken uit het Aziatisch theater doceerden. Aan de universiteit van Kent in Canterbury in Engeland worden bijvoorbeeld modules Physical Theatre and Intercultural Performance gegeven, waarin Aziatische theatertechnieken worden getraind. Volgens de docenten opent het programma voor de studenten andere manieren van denken over het theatraal lichaam en maakt het hen bewust van de eigen aannames over theater, acteren en training (Allain & Barbe, 2009).

Een Aziatische theateropleiding heeft een heel andere basis dan het West-Europees theateronderwijs, zowel in de training als in de relatie tussen docent en student. De traditie kent een jarenlange training, voordat een acteur mag optreden en creatief met de aangeleerde vorm of techniek om kan gaan. Dit in tegenstelling tot het West-Europese bachelor theateronderwijs dat een vierjarig curriculum heeft, en waarin naast een longitudinale vaktraining modulair onderwijs wordt gegeven. Globaal kan gezegd worden dat in de Aziatische opleiding de beheersing van de techniek centraal staat, terwijl in het West-Europese theateronderwijs de focus ligt op de persoonlijke ontwikkeling van de student (Allain & Barbe, 2009).

Ik heb niet kunnen achterhalen of het Aziatisch theater een inbedding in het theateronderwijs in Nederland heeft gekregen. Er bestaat geen onderzoek naar Aziatische lesprogramma's in het HBO theateronderwijs in Nederland. Vanuit mijn eigen ervaring als student en later als docent kende en kent het curriculum geen Aziatische modules of lesprogramma's. Ik volgde van 1979-1984 mijn opleiding aan de Academie voor Expressie door Woord & Gebaar in Kampen en Utrecht en gaf van 1990 tot 1994 les aan de opleiding theaterdocent aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Momenteel ben ik sinds 2000 als docent werkzaam aan de opleiding theaterdocent van de Hogeschool voor de

Kunsten ArtEZ in Arnhem. In de periode dat ik aan de genoemde opleidingen verbonden was en in Arnhem nog steeds ben, kende en kent het curriculum geen modules of lesprogramma's Aziatisch theater.

Lo en Gilbert (2002) hebben de cross-culturele theaterpraktijk in kaart gebracht; zij onderscheiden verschillende vormen van intercultureel theater, waaronder het transcultureel theater. In de context van mijn persoonlijk ontwikkelingsproces als theatermaker spitst mijn onderzoeksvraag zich toe op het transcultureel theater. In het onderzoek naar de verschillen en overeenkomsten tussen de verschillende theatertradities focust het transcultureel theater op het gemeenschappelijke (Lo & Gilbert, 2002). Een voorbeeld hiervan is Eugenio Barba die binnen ISTA onderzoek doet naar de verschillende methodieken van zowel Aziatische als West-Europese performers op zoek naar een gemeenschappelijk technische laag, ook wel 'het domein van de pre-expressiviteit' genoemd. In dit domein zijn de principes hetzelfde, ook al leiden ze naar grote verschillen in expressie tussen de verschillende tradities en tussen acteurs onderling (Lo & Gilbert, 2002).

Volgens Lo en Gilbert (2002) kent de samenwerking in het transculturele theater een grotere mate van spanning, gezien de onvergelykbaarheid van de culturele systemen. In hun studie en analyse hebben zij een model ontwikkeld dat de dynamiek van een transculturele samenwerking in kaart brengt. Niet alleen het ingebrachte culturele en artistieke kapitaal van beide culturele partners bepaalt de artistieke exploratie, maar bijvoorbeeld ook de locatie waar wordt gespeeld of de voertaal tijdens het repetitieproces.

Om de samenwerking tussen mijn eigen theatergroep Coyote en de Japanse theatergroep O-Getsu Ryu zo optimaal mogelijk te doen verlopen, hebben we bewust aandacht besteed aan de reflectie op het uitwisselingsproces. Met de kennis van dit literatuuronderzoek realiseer ik me hoe groot de invloed van de locatie op het maakproces is geweest. In Nederland namen de Nederlandse makers het voortouw in de repetities en kwamen de scènes meestal vanuit improvisatie tot stand. In Japan lag het initiatief bij de Japanse makers en ging de aandacht vooral uit naar de ontwikkeling van het concept van de scènes, voordat ze op de vloer werden uitgewerkt.

Onderzoeksvraag:

Welke factoren zijn bepalend om tot een vruchtbare transculturele samenwerking te komen tussen het West-Europees en Aziatisch theater en op welke manier zou een dergelijk transcultureel theater (West-Europees - Aziatisch) kunnen bijdragen aan het HBO theateronderwijs?

Deelvragen:

Op welke manier heeft de transculturele uitwisseling tussen het West-Europees en Aziatisch theater zich in West-Europa ontwikkeld?

Op welke manier kan de artistieke exploratie in de hybriditeit van een transculturele samenwerking zo goed mogelijk gewaarborgd worden?

Welke bijdrage kan het Aziatisch theater leveren aan het HBO theateronderwijs in West-Europa?

Leeswijzer

Na de inleiding in paragraaf 1 worden in paragraaf 2 de kernbegrippen van mijn literatuurstudie verhelderd. Het gaat om het transcultureel theater, het West-Europees theater en het Aziatisch theater en de hybriditeit. In paragraaf 3 schets ik de geschiedenis van het transcultureel theater (West-Europees en Aziatisch) in West-Europa. Het onderzoek naar een optimale artistieke exploratie in een transculturele samenwerking staat centraal in paragraaf 4. In paragraaf 5 richt ik me op de meerwaarde van het Aziatisch theater voor het HBO theateronderwijs in West-Europa. Op basis van de inhoud en samenhang van de voorgaande paragrafen wordt in paragraaf 6 de onderzoeksvraag beantwoord. In paragraaf 7 sluit ik af met de conclusies uit dit literatuuronderzoek en de reflectie op mijn persoonlijke ervaring in het transcultureel theater. Dit literatuuronderzoek brengt nieuwe inzichten aan omtrent de gelijkwaardigheid in een transculturele samenwerking en versterkt mijn engagement voor een culturele diversiteit in het theateronderwijs.

2. Begripsverheldering

Transcultureel theater

In hun studie en onderzoek naar de cross-culturele theaterpraktijk onderscheiden Lo en Gilbert (2002) drie belangrijke pijlers: het multicultureel, het postkoloniaal en het intercultureel theater. Globaal kan gezegd worden, dat het multicultureel theater gericht is op de erkenning van de culturele diversiteit binnen een samenleving; het postkoloniaal theater bevraagt de postkoloniale en neokoloniale relaties tussen regimes. Het intercultureel theater is een hybride kunstvorm, die voortkomt uit een opzettelijke ontmoeting tussen verschillende culturen en theatertradities.

Binnen het intercultureel theater brengen Lo en Gilbert (2002) het onderscheid aan tussen het transcultureel theater, het intracultureel theater en het extracultureel theater. Het intracultureel theater richt zich op ontmoetingen tussen verschillende groeperingen en regio's binnen een natie. In de uitwisseling ligt de focus op de culturele verschillen tussen de specifieke samenlevingen. Het transcultureel theater richt zich op de specifieke verschillen tussen de verschillende culturen, en zoekt naar het gemeenschappelijke als uitdrukking van het universele. Extracultureel theater zoomt juist in op de culturele verschillen als bron van het cultureel bewustzijn binnen het economische en politieke krachtenveld van de participerende culturen.

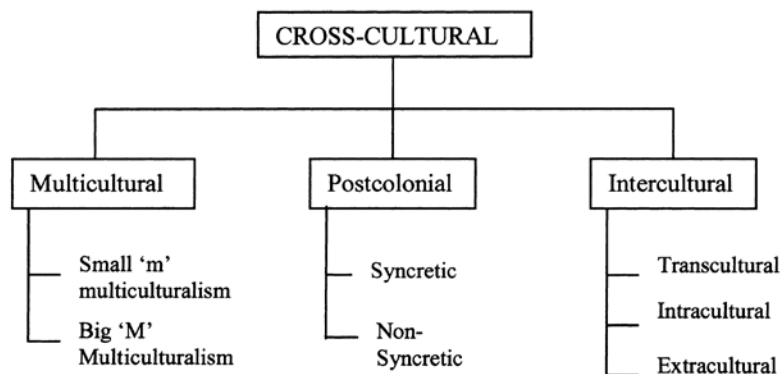


Diagram 1: Types of Cross-Cultural Theatre
 Reprinted from "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis"
 by J. Lo and H. Gilbert, 2002, *The Drama Review*, 46 (3), p.32.
 Copyright 2002 by the New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

Binnen het transculturele theater noemen Lo en Gilbert (2002) twee belangrijke stromingen. De eerste stroming is gericht op het vergroten van de theatrale kwaliteit van de voorstelling door de culturele verschillen in te zetten. De andere belangrijke stroming richt zich op de verdieping naar de gemeenschappelijke oorsprong van de culturele theatertradities en het creëren van een hybride kunstvorm, waarin nieuwe theatervormen ontstaan.

In mijn literatuuronderzoek richt ik me op de laatstgenoemde stroming binnen het transculturele theater in West-Europa en met name op de artistieke uitwisseling tussen het West-Europees en Aziatisch theater.

West-Europees theater

Het theater in het oude Griekenland wordt gezien als de basis van de West-Europese theatergeschiedenis. Tills (2003) stelt dat het West-Europees theater een lineaire ontwikkeling kent en zich langs verschillende stromingen (bijvoorbeeld: commedia dell'arte, naturalisme, episch theater) heeft ontwikkeld tot het hedendaags theater. Door de lineaire ontwikkeling is het West-Europees theater te beschouwen als een entiteit. De verschillende West-Europese theatervormen als teksttoneel, ballet en opera zijn begrijpelijk voor een publiek van Moskou tot Londen tot Madrid. Als kenmerken van het West-Europees theater noemt Tills (2003) intellectueel, rationeel beroep op het publiek, selectief gebruik van bronmateriaal en realistische uitvoeringstechnieken.

Aziatisch theater

Het Aziatisch theater omvat verschillende theatertradities zoals het Indiaas, Chinees, Japans, Koreaans en Indonesisch theater, die onderling grote verschillen kennen in culturele, religieuze en politieke systemen en literaire tradities. Iedere afzonderlijke cultuur kent een eigen ontwikkeling, waardoor het Aziatisch theater niet als een entiteit is te beschouwen. Het Aziatisch theater kent zeer uiteenlopende theatrale vormen zonder overeenkomst in esthetiek of structuur. Tills (2003) stelt dat de culturele verschillen tussen de Aziatische culturen onderling van dezelfde orde zijn als tussen Bali en West-Europa. Hij geeft het voorbeeld van een Chinese theatermaker die een Japanse Kabuki voorstelling bezocht en er niets van begreep. Desondanks benoemt Tills (2003) toch een aantal kenmerken voor het Aziatisch

theater: publieksparticipatie, integratie van theatrale bronnen en gestileerde uitvoeringstechnieken.

In de context van mijn literatuuronderzoek gebruik ik het Aziatisch theater als verzamelnaam van de Aziatische culturele entiteiten, zoals het Japans theater, het Indonesisch theater en het Indiaas theater. Aangezien elk Aziatisch land een eigen culturele entiteit draagt, plaats ik in de voorbeelden van transcultureel theater het West-Europees theater tegenover het Japans, het Indonesisch of het Indiaas theater als gelijkwaardige culturele entiteit.

Hybriditeit

Het transcultureel theater richt zich in de artistieke uitwisseling op het gemeenschappelijke van beide culturele systemen. In de artistieke exploratie bewegen beide culturele partners naar elkaar toe. De ontmoeting of confrontatie vindt plaats in de ruimte tussen beide culturele partners in. Hybriditeit is het eindresultaat van deze transculturele samenwerking, de synthese van de uitwisseling tussen beide culturele systemen. Het eindresultaat, de theatervoorstelling, zal er niet altijd in slagen de hybriditeit ten volle vorm te geven, maar zal altijd de positieve en negatieve aspecten van de theatrale ontmoeting weerspiegelen (Lo & Gilbert, 2002).

In mijn literatuuronderzoek richt ik me op de hybriditeit die ontstaat in de uitwisseling tussen het West-Europees en Aziatisch theater. De scene 'Vuur' uit de gezamenlijke voorstelling van mijn eigen theatergezelschap Coyote en het Japanse theatergezelschap O-Getsu Ryu is een goed voorbeeld van hybriditeit. Fumio (instructeur zwaardvechten en regisseur/choreograaf van O-Getsu Ryu) had voor deze scene een zwaarddans voorbereid in de traditie van zijn theatergezelschap. Tijdens het maakproces veranderde onder mijn regie de strakke en vastgelegde choreografie naar een bewegingsimprovisatie met een aantal vaste punten in de opbouw van de scene. Het bleef een zwaarddans die niet meer op zichzelf stond, maar verbeeldde hoe het vuur de boom verzwol. De principes uit de zwaarddans bleven gehandhaafd, maar kregen in de bewegingsimprovisatie een andere vorm en expressie. In de artistieke exploratie van dit maakproces zijn theatervorm (Japanse zwaarddans) en theatertechniek (improvisatie als West-Europese methodiek) met elkaar vermengd. De scene 'Vuur' heeft in de synthese een nieuwe hybride theatervorm gecreëerd. Elementen van beide culturele bronnen zijn in elkaar op gegaan en hebben geleid tot een nieuwe creatie: de hybriditeit.

3. Op welke manier heeft de transculturele uitwisseling tussen het West-Europees en Aziatisch theater zich ontwikkeld in West-Europa?

Het eerste contact met het Aziatisch theater heeft in West-Europa plaatsgevonden via vertalingen en bewerkingen van Aziatische theaterteksten. Bekend is de Franse vertaling uit 1736 van de Chinese opera 'L'Orphelin de la Maison de Tchao' van de jezuïet priester Joseph Henri Marie de Prémare. In de vertaling liet hij de liedteksten weg. In 1755 herschreef de Voltaire deze vertaling tot een theatertekst die door de Comédie Française in Parijs werd opgevoerd. De voorstellingen werden destijds zeer goed ontvangen door het Franse publiek. Voltaire week ingrijpend van de oorspronkelijke verhaallijn af om zijn persoonlijke ideeën over de Franse Verlichting een stem te geven. Aziatische theaterteksten werden in West-Europa in eerste instantie als literatuur beschouwd en in cultureel opzicht als 'very distant' ervaren. Dit kan een verklaring zijn voor de vrijheid die West-Europese schrijvers zich permitteerden in het omgaan met de vertalingen van Aziatische theaterteksten. In de periode die volgde, verschenen vele vertalingen en bewerkingen van Chinese, Japanse en Indiase theaterteksten waarbij de exotische couleur locale (sfeertekening waarbij het niet

noodzakelijkerwijs om een realistische weergave gaat) de enige Aziatische component was (Brandon, 1989).

In het midden van de 19^e eeuw waren het West-Europeanen die vanuit hun persoonlijke fascinatie het Aziatisch theater beschreven. Het waren diplomaten, kunstenaars, missionarissen en handelaren die toevalligerwijze door hun loopbaan langere tijd in Azië verbleven. Een voorbeeld hiervan is de schilder Walter Spies die in Bali (Indonesië) leefde van 1927 tot aan zijn dood in 1942. Hij had grote belangstelling voor de Balinese dans en schreef in 1938 met Beryl de Zoete het boek 'Dance and Drama in Bali' (Brandon, 2009).

Deze publicaties van West-Europese schrijvers getuigen van nauwgezette observaties, maar zijn geschreven vanuit het West-Europese perspectief door liefhebbers zonder professionele theaterachtergrond. Daarnaast hadden deze West-Europese inwoners een aparte status in de Aziatische samenleving; zij stonden door de kolonialisatie in psychologisch opzicht boven de Aziatische culturen. Zij stonden niet alleen buiten de cultuur waarin zij leefden, maar stonden ook buiten het theater dat zij wilden beschrijven (Brandon, 2009).

In dezelfde periode vindt in West-Europa een belangrijke ontwikkeling in het theater plaats met de Europese tournees van Aziatische dansgroepen met traditionele dansvoorstellingen. Op deze manier kwamen professionele West-Europese theatermakers in direct contact met Aziatisch theatervormen als Balinese dans en Chinese opera. Het is bekend dat Bertolt Brecht in bijzondere mate is geïnspireerd door de Chinese opera bij het ontwikkelen van de vervreemdingstechnieken in zijn theaterwerk. Het Chinese theater bood een concreet model van niet realistisch theater. Opgemerkt moet worden dat West-Europese theatermakers als Bertolt Brecht en Antonin Artaud nooit een Aziatische voorstelling in hun authentieke context hebben ervaren. Zij zagen Aziatische theatervoorstellingen die speciaal gearrangeerd waren voor de Europese tournee en aangepast waren aan de verwachtingen van een West-Europees publiek. Daarnaast richtte de belangstelling van West-Europese theatermakers zich niet in eerste instantie op het Aziatisch theater in zichzelf, maar als bron van inspiratie in de ontwikkeling van hun persoonlijke ideeën (Brandon, 1989).

Artaud zag in Frankrijk in 1922 en 1931 tijdens de Exposition Coloniale Internationale traditionele dansvoorstellingen uit Cambodja en Bali. Hij was specifiek geïnteresseerd in Balinese dans; sommige van zijn observaties zijn opmerkelijk in de doorgronding van de kunstvorm, terwijl hij geen enkele kennis had van Balinese dans. In zijn boek 'Het theater van de wreedheid' werkte Artaud zijn ideeën over theater uit naar aanleiding van zijn observaties van de Balinese dansvoorstellingen in Parijs in 1931:

Een van de redenen voor ons genoeg bij dit feilloze schouwspel ligt juist in het gebruik dat deze spelers maken van een exact aantal zekere gebaren en beproefde uitdrukkingen, vooral ook in de geestelijke omhulling, in de diepe en genuanceerde studie die tot de uitwerking van deze uitdrukkingsspelen geleid heeft, in die doeltreffende tekens die de indruk geven dat hun doelmatigheid in duizenden jaren niet is uitgepunt. (Artaud, 2008, p.66)

Volgens Brandon (1989) getuigt Artaud's citaat van een scherpe observatie, maar gaat hij in zijn conclusies uit van verkeerde veronderstellingen. Hij projecteert zijn eigen ideeën op de Balinese cultuur door te stellen, dat het Balinees theater een krachtige regisseur vereist, er geen sprake is van improvisatie en dat de bewegingen rituele gebaren zijn met specifieke betekenis.

Zowel Brecht als Artaud hadden geen werkelijke kennis van het Aziatisch theater, maar veronderstelden het te kunnen doorgronden op basis van een kortstondige kennismaking. Brandon (1989) stelt, dat bovengenoemde ontwikkelingen geen goede omstandigheden hebben geboden aan een gelijkwaardige uitwisseling tussen het West-

Europese en Aziatische theater. Het West-Europees perspectief is in beide gevallen dominant; zowel bij de beschrijvingen van West-Europese liefhebbers tijdens hun langdurig verblijf in Azië, als bij de professionele West-Europese theatermakers die vanuit een kortstondige kennismaking tijdens een West-Europese tournee het Aziatisch theater willen duiden.

Brandon (1989) plaatst bovenstaande ontwikkelingen in de context van de koloniale geschiedenis van West-Europa. Het West-Europese imperialisme heeft vanuit politieke, militaire en economische belangen grote invloed gehad op de West-Europese kijk op het Aziatisch theater. Er werd van inheemse kunst gesproken en de waardering ging uit naar het exotische karakter van de traditionele kunstvormen. Het regime van de koloniale overheerser stelde de eigen West-Europese cultuur als hoogwaardiger ten opzichte van de oorspronkelijke Aziatische cultuur. Tijdens de Nederlandse overheersing leerden kinderen in Indonesië meer over Rembrandt dan over I Gusti Nyoman Lempad, een van de belangrijkste kunstenaars die Bali gekend heeft (Brandon, 1989).

In het postkoloniale theater in West-Europa maken een aantal gerenommeerde theatermakers als Brook en Mnouchkine in hun voorstellingen gebruik van het Aziatische theater. Deze uitwisseling tussen West-Europese en Aziatische theatervormen vindt met name plaats op dramaturgisch en esthetisch gebied vanuit een West-Europese theatertraditie. Vaak is er sprake van een gezamenlijk koloniaal verleden (Lo & Gilbert, 2002).

Een voorbeeld van een West-Europese dramaturgie op een Aziatisch tekst is de bewerking van het Indiase epos, de Mahabaratha, door regisseur Peter Brook en scenarioschrijver Jean-Claude Carrière. In 1985 tijdens het Franse theaterfestival in Avignon maakte Brook internationaal furore met zijn negen uur durende theatervoorstelling 'Le Mahabaratha'. Het verhaal gaat over een lange en bloedige oorlog tussen twee groepen neven: de vijf Pandava-broeders en de honderd Kaurava-broeders. De familieruzie eindigt met een verschrikkelijke strijd waarin over het lot van de wereld beslist wordt. Het oorspronkelijke epos is geschreven in het Sanskriet en wordt in India 'Het Epos' genoemd als drager van de eeuwenoude religieuze en filosofische waarden van het Hindoeïsme. Brook en Carrière bewerkten het immense Indiase epos naar een Shakespeareaanse epische dramaturgie (Jans, 2005). Gautam Dasgupta (1991) is kritisch over Brooks bewerking van de Mahabaratha met name over het weglaten van de Bhagavad Gita als het centrale gedicht dat behoort tot de meest hoogstaande klassieke poëzie in het Sanskriet. De Mahabaratha bestaat uit 100.000 strofen en is het langste gedicht dat ooit geschreven werd. Het is een compilatie van ontelbare verhalen en legenden waarin het niet gaat om het verhaal, maar om de religieuze overtuigingen die erin besloten liggen. Dasgupta (1991) trekt parallellen tussen de Mahabaratha en de Ilias en beschrijft de ongelijkwaardigheid van een Homerisch (narratief) concept voor de complexiteit van dit religieuze Indiase epos. Dasgupta (1991) herkent de Shakespeareaanse thema's in de bewerking van Brook en Carrière die 'Het Epos' toegankelijk maken voor een Westers publiek. Het verklaart de keuze om de Bhagavad Gita weg te laten en de opeenvolging van scènes voorrang te geven op de verhalen en teksten die een voller begrip van het Hindoeïstische wereldbeeld hadden aangebracht (Dasgupta, 1991).

De invloed van het Aziatisch theater heeft ook zijn weerslag op het theateronderwijs in West-Europa. Vanaf 1961 neemt een aantal universiteiten in West-Europa modules Aziatisch theater op in het curriculum. Deze lesprogramma's worden gegeven door West-Europese theaterdocenten die zich in Azië als performer hebben geschoold. Daar assimileerden zij in de culturele wereld en volgden trainingen in de oorspronkelijke habitat van de theatertraditie. Zij leerden de intrinsieke waarden van de theatervorm kennen in direct contact zonder tussenkomst van een West-Europese bemiddelaar. Na hun terugkeer in West-Europa ging een aantal van hen lesgeven aan verschillende theateropleidingen (Brandon, 1989).

Concluderend kunnen we stellen dat de ontwikkeling van het transcultureel theater (West-Europees - Aziatisch) in West-Europa vooral gericht is geweest op het inzetten van het

Aziatisch theater vanuit een dominant West-Europees perspectief. Artaud en Brecht gebruikten het Aziatisch theater als inspiratiebron voor het ontwikkelen van hun eigen ideeën. Brook en Mnouchkine hebben de culturele verschillen ingezet om de zeggingskracht van hun voorstellingen te vergroten. Opvallend is, dat er in deze transculturele uitwisseling tussen het West-Europees en het Aziatisch theater vaak sprake is van een postkoloniale relatie (Brandon, 1989).

4. Op welke manier kan de artistieke exploratie in de hybriditeit van een transculturele samenwerking zo goed mogelijk gewaarborgd worden?

In hun analyse plaatsen Lo en Gilbert (2002) de dynamiek van een transculturele samenwerking op een doorlopende lijn tussen twee polen: samenwerking en imperialisme. Afhankelijk van de inrichting van het samenwerkingsproject beweegt een transculturele uitwisseling zich meer naar de ene of de andere pool. Zelfs per fase in het werkproces kan de positie op de lijn tussen samenwerking en imperialisme veranderen. De dynamiek van een transculturele samenwerking is voortdurend in beweging en nooit statisch.

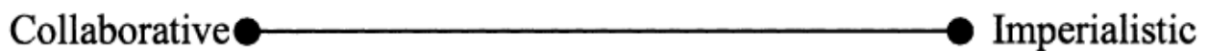


Diagram 2: Continuum of Intercultural Modes
Reprinted from "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis"
by J. Lo and H. Gilbert, 2002, *The Drama Review*, 46 (3), p.32.
Copyright 2002 by the New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

Transculturele theaterprojecten met een sterke samenwerkingscomponent zijn gericht op maatschappelijke doelen en dragen geen commerciële of politieke belangen. Het werkproces is vaak onderhevig aan spanning door de onvergelykbaarheid van de verschillende culturen. De wens tot gelijkwaardigheid in de samenwerking komt vooral voort uit de gedrevenheid om de artistieke exploratie tussen de verschillende culturen en theatertradities zo optimaal mogelijk te laten zijn (Lo & Gilbert, 2002).

Transculturele theaterprojecten met sterke imperialistische kenmerken in de samenwerking zijn gericht op het Aziatisch theater als voedingsbron in de innovatie van het West-Europees theater (Lo & Gilbert, 2002). Deze vorm van transcultureel theater is vooral productgericht en wordt meestal geproduceerd voor een West-Europees publiek. In de samenwerking is vaak sprake van een politieke, economische en technologische ongelijkheid, meestal voortkomend uit een gezamenlijk postkoloniaal verleden. De voorstellingen zijn vaak spectaculair op het gebied van esthetiek en enscenering (Lo & Gilbert, 2002).

Het theaterwerk van regisseur Ariane Mnouchkine van Théâtre de Soleil is vaak als imperialistisch betiteld. In de imposante trilogie 'Les Atrides' die in 1992 in het Holland Festival werd opgevoerd, was de Indiase Kathakali enscenering van het koor indrukwekkend. Loek Zonneveld (1991) schreef in het programmaboekje van het Holland Festival over 'Les Atrides':

Handelsmerk van 'Soleil' is altijd, maar vooral de afgelopen tien jaar, de combinatie geweest van feestelijk spektakel en extreme naaktheid van een acteur. Het 'feest' zit in Les Atrides met name in de koren. De drie opgevoerde tragedies openen ieder met een korte scene waarin een of twee personages optreden. Daarin wordt het centrale conflict van het stuk in enkele lijnen, houtskoolstrepen bijna, geschetst. Dan zwaaien de

deuren open. Op komt: het koor. Daarmee begint de Grote Machine, de marteling die ligt in de beweging tussen individuele keuzen van stervelingen en het noodlot gedicteerd door de goden. Zo zijn de stukken geschreven, zo ensceneert Mnouchkine ze. (p. 5)

Ariane Mnouchkine weigert de aantijging van imperialistisch theater te aanvaarden. Zij ziet het gebruik van Aziatische theatertradities in haar producties eerder als een schuldbekentenis en een eerbetoon (Lo & Gilbert, 2002).

Het inzetten van andere theatertradities is een delicate aangelegenheid. Wanneer is er sprake van cultureel imperialisme? Exploiteert Mnouchkine in 'Les Atrides' de Kathakali als Aziatische theatertraditie in een West-Europese theaterproductie? Worden de traditionele dans en kostuums ingezet om de esthetiek van de voorstelling te vergroten? Verhoogt het exotisch aspect van de Indiase Kathakali het spektakel voor een West-Europees publiek? Dit discours is voor Lo en Gilbert (2002) aanleiding geweest om de transculturele theaterpraktijk in kaart te brengen vanuit een postkoloniale context. Dit opent een dimensie die de mogelijkheid geeft om vragen te stellen naar politieke en economische belangen.

Lo en Gilbert (2002) hebben een model (diagram 3) ontwikkeld waarin de dynamiek van een transculturele uitwisseling in beeld wordt gebracht. Het model schetst de uitwisseling als een beweging vanuit de twee culturele partners (source culture A & B) naar elkaar toe. Beide partners worden aangemerkt als een culturele bron, terwijl in de tussenruimte tijdens het uitwisselingsproces de nieuwe hybride kunstvorm ontstaat. De hybriditeit (target culture) beweegt tussen beide culturele partners (source culture A & B) in.

In het model benoemen Lo en Gilbert (2002) negen filters die de dynamiek van de hybriditeit in de tussenruimte beïnvloeden. De eerste twee filters vertegenwoordigen het culturele en artistieke kapitaal, dat beide culturele partners (source culture A & B) inbrengen in de transculturele uitwisseling. De overige zeven filters beïnvloeden de artistieke exploratie tijdens de transculturele uitwisseling: de bewerking, de voorbereiding van de acteurs, de theatrale vormgeving, het artistiek concept, de sociologische/antropologische context, de culturele context en de gegeven/verwachte gevolgen. Langs deze filters worden beide culturele partners uitgedaagd en ondergaan zij in meer of mindere mate een transformatie. Zelfs wanneer de hybriditeit (target culture) sterk verbonden is met een van de culturele partners (source culture A of B), zullen beide partners een gelijksoortig proces in transformatie en hybridisering doormaken, ondanks de verschillen in ervaring. Het model brengt de spanning waaronder de transculturele uitwisseling plaatsvindt in beeld: het krachtenspel van aantrekken en afwijzen, van winst en verlies.

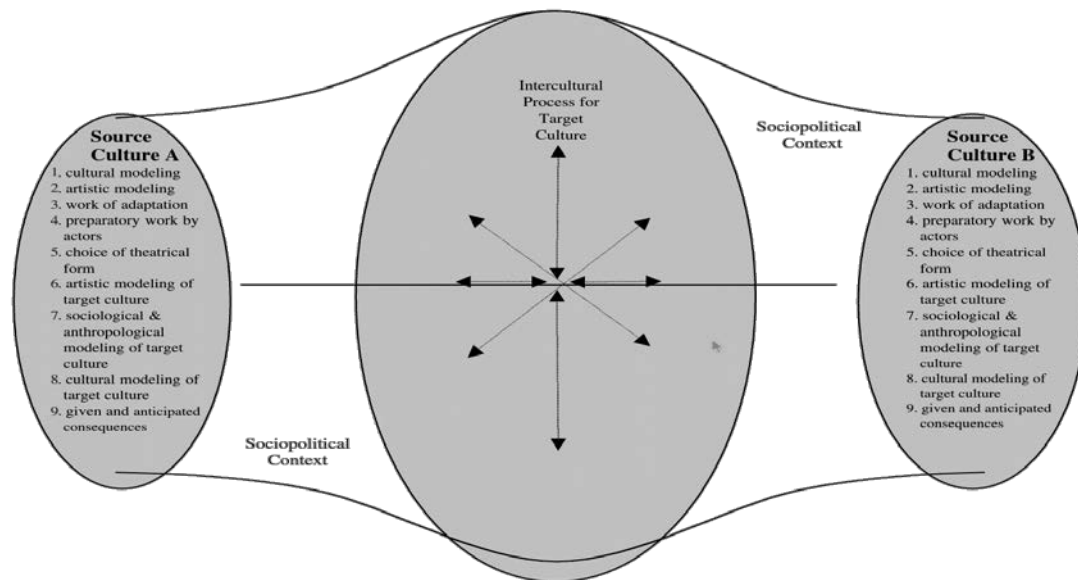


Diagram 3: Model for Interculturalism
 Reprinted from "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis"
 by J. Lo and H. Gilbert, 2002, *The Drama Review*, 46 (3), p. 45.
 Copyright 2002 by the New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

In het model van Lo en Gilbert (2002) wordt alle transculturele activiteit in een politieke context in beeld gebracht in de dialectiek van middelpuntvliedende en middelpuntzoekende krachten. Het brengt de differentiatie van de hybriditeit in kaart van meerdere en zelfs tegengestelde bewegingen, die gelijktijdig plaatsvinden tijdens het transculturele uitwisselingsproces. Lo en Gilbert (2002) maken een onderscheid tussen een hybriditeit die op organische en op intentionele wijze tot stand komt. Beide benaderingen kunnen gelijktijdig op verschillende niveaus plaatsvinden.

Een hybriditeit die op organische wijze tot stand komt, resulteert in nieuwe hybride kunstvormen, waarbij de culturele verschillen erkend worden. De sturing van de dynamiek leidt tot een kosmopolitische kunstvorm, waarbij de culturele partners onderlinge culturele verschillen kunnen overstijgen en nieuwe hybride kunstvormen kunnen creëren.

Bij een hybriditeit die op intentionele wijze tot stand komt, concentreert het proces van uitwisseling zich op de onderhandeling tussen beide culturele partners. Dit proces kenmerkt zich in onderscheiding, waarbij de onderhandeling vaak een conflictueuze spanning kent. Op dit gebied richt de onderhandeling zich vooral op de weerstand van culturele theatervormen in de afzwakking bij overname in de hybride kunstvorm. In deze context kan het debat rond de authenticiteit van specifieke culturele vormen een manipulatieve rol spelen (Lo & Gilbert, 2002).

Taal en ruimte zijn volgens Lo en Gilbert (2002) binnen een politieke context invloedrijke instrumenten in de vorming van de hybriditeit. Ondanks het sterke visuele aspect van transculturele theaterproducties heeft de taal een grote invloed op het proces en het product van een transculturele samenwerking. In de meeste transculturele samenwerkingsprojecten is Engels de voertaal. Wanneer voor een van beide partners Engels de moedertaal is, zet het de andere culturele partner in de onderhandeling op achterstand in het uitwisselen van artistieke concepten en de onderlinge communicatie tijdens de repetities.

De taal kan een verschil aanbrengen in wiens waarden worden gehoord of aan wie het zwijgen wordt opgelegd. Het model van Lo en Gilbert (2002) stelt de kritische vraag welke taal in cultureel opzicht de boventoon voert en sturing geeft aan vertalingen en bewerkingen.

De locatie is nooit neutraal en beïnvloedt altijd de relatie tussen beide culturele partners in een transculturele uitwisseling. In dit kader is het essentieel om je af te vragen op welke manier de locatie de invloed uitoefent op de transculturele samenwerking; op wiens grond zijn we? Waar wordt gerepeteerd? Waar wordt de voorstelling opgevoerd? Welk cultureel landschap wordt in de theatrale ruimte verbeeld? Ik zal een voorbeeld geven uit het transculturele samenwerkingsproject van mijn Nederlandse theatergroep Coyote en de Japanse theatergroep O-Getsu Ryu. Wij speelden de voorstelling in de Aikido Toyonaka Shosenji Dojo in Osaka in Japan, waardoor de hybriditeit naar het domein van O-Getsu Ryu verschoof. Hetgeen in de volgende onderhandeling tot uitdrukking kwam: het was een gezamenlijke keuze om de speelvloer met kaarsen te verlichten. Op verzoek van O-Getsu Ryu had ik voor tempelkaarsen gezorgd. Volgens O-Getsu Ryu waren tempelkaarsen een vereiste, omdat we in een gewijde ruimte optraden. Toen ik de kaarsen toonde, werden ze afgekeurd, omdat het geen traditionele tempelkaarsen waren. Traditionele tempelkaarsen worden handgemaakt en zijn veel duurder dan de fabrieksmatig vervaardigde tempelkaarsen. In het toneelbeeld was het verschil niet zichtbaar voor het publiek. Mr. Shimamoto, eigenaar van de dojo en tevens boeddhistisch priester, had ons zelfs de tempelkaarsen ter beschikking gesteld. Desondanks was voor de leden van O-Getsu Ryu dit aspect niet onderhandelbaar; we hebben ons budget aanzienlijk overschreden met de aankoop van traditionele tempelkaarsen. Het geeft aan hoe het artistiek concept en de culturele context onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn; het laat tevens zien dat het beide culturele partners niet lukt om boven de culturen uit te stijgen en gezamenlijk een nieuwe vorm te vinden.

Lo en Gilbert (2002) stellen, dat transcultureel theater de potentie in zich draagt om meervoudige verbindingen te leggen en te verbreken, waardoor nieuwe representaties mogelijk worden die de imperialistische benadering van in – of uitsluiting overstijgen.

Concluderend kan gesteld worden, dat het model van Lo en Gilbert (2002) met het aanbrengen van een postkoloniale context de opening biedt tot vragen naar de politieke, economische en technologische ongelijkwaardigheid van de culturele partners in een transculturele samenwerking. Het model is een instrument waarmee kritisch kan worden gereflecteerd op de onderhandeling in het transculturele uitwisselingsproces; tevens biedt het model de culturele partners een strategie in hun streven naar een gelijkwaardige inbreng in de artistieke exploratie. Lo en Gilbert (2002) benoemen met name taal en locatie als invloedrijke factoren en dragers van politieke ongelijkwaardigheid in een transculturele samenwerking.

5. Welke bijdrage kan het Aziatisch theater leveren aan het HBO theateronderwijs in West-Europa?

Zoals al genoemd in de inleiding maken Aziatische theatertrainingen in een West-Europese HBO theateropleiding de studenten bewust van de eigen aannames over theater, acteren en training. De kennismaking en confrontatie met Aziatische theatervormen en theatertechnieken verscherpt de blik op de eigen cultuur en traditie (Allain & Barbe, 2009).

Volgens Barbe is het belangrijk, dat in een lesprogramma Aziatisch theater naast theorie ook een praktische training plaats vindt. Een fysieke training van Aziatische theatertechnieken vraagt een andere attitude van de student en een ander gebruik van het fysieke instrument van de acteur. De verschillende benaderingen vanuit het Aziatisch en West-Europees theater maken de studenten bewust van de verschillende manieren van denken over het theatrale lichaam. Daarnaast stelt de praktische training de studenten beter in staat om de theorie in haar context te plaatsen. Als voorbeeld noemt Barbe de aandacht van de acteur op de voeten en de grond in de Aziatische trainingen, terwijl de acteur in het West-Europees theater een sterk bewustzijn heeft van de schouders en het hoofd. Dit verschil in

focus vindt in het Aziatisch theater haar oorsprong in het Boeddhisme en Shintoïsme. In dit religieus besef verblijven de goden in de grond in plaats van in de hemel waar volgens het Christendom van de West-Europese traditie haar God verblijft (Allain & Barbe, 2009).

Het hedendaags West-Europees theater is beïnvloed door het Aziatisch theater, zoals in het werk van Jerzy Grotowski en Eugenio Barba. In de fysieke acteurstrainingen hebben Grotowski en Barba Aziatische theatertechnieken opgenomen en aangepast. Vaak is de Aziatische oorsprong niet direct herkenbaar in de West-Europese benaderingen in het theater, maar voor theaterstudenten is het van belang om zich van de herkomst bewust te zijn. Zonder deze kennis bestaat het gevaar, dat de studenten zich beperken tot de vorm en onkundig blijven van de betekenis van het innerlijk proces dat in de techniek besloten ligt (Allain & Barbe, 2009).

Het Aziatisch theateronderwijs heeft heel andere uitgangspunten in vergelijking met het theateronderwijs in West-Europa. Ten eerste kent het Aziatisch theater een jarenlange training, voordat een acteur mag optreden en creatief met de vorm of de techniek mag omgaan. Ten tweede vraagt de relatie tussen docent en student in het Aziatisch onderwijs een totaal andere attitude van de student. De student staat in een hiërarchische relatie tot de docent, waarbij van de student een constante staat van alertheid wordt verwacht om direct aan de aanwijzingen van de docent te voldoen zonder deze te bevragen (Allain & Barbe, 2009).

In haar Aziatische theatertrainingen wil Barbe de studenten kennis laten maken met deze onderwijs traditie om hen een beter inzicht te geven in de context van de Aziatische theatertraditie. Binnen het modulair systeem van het West-Europese onderwijssysteem is het onmogelijk om de studenten een Aziatische theatervorm volledig te leren beheersen. Het is wel mogelijk hen een werkelijk begrip van de principes of diepere structuren achter de vorm bij te brengen, waardoor de studenten zich nieuwe inzichten over een ander lichaamsbewustzijn en een ander concept van leren eigen maken. Om die reden adviseert Barbe om binnen een module Aziatisch theater een beperkt aantal technieken uit de Aziatische theatertraditie diepgaand te trainen, zodat het leerproces van de studenten aan betekenis wint. Alleen door de fysieke ervaring kan het inzicht verworven worden (Allain & Barbe, 2009).

We kunnen concluderen, dat het opnemen van Aziatisch theater in het West-Europees theateronderwijs een meerwaarde aanbrengt in de ontwikkeling van toekomstige performers en theatermakers. Door een fysieke training in een Aziatische theatertraditie ontwikkelen de studenten een scherper bewustzijn over hun eigen cultuur. De training in Aziatische theatertechnieken ontwikkelt een ander lichaamsbewustzijn en brengt de studenten in contact met de diepere structuren achter de vorm. De studenten kunnen vanuit deze kennis en ervaring het Aziatisch theater beter doorgronden en in haar context plaatsen (Allain & Barbe, 2009).

6. Welke factoren zijn bepalend om tot een vruchtbare transculturele samenwerking te komen tussen het West-Europees en Aziatisch theater en op welke manier zou een dergelijk transcultureel theater (West-Europees - Aziatisch) kunnen bijdragen aan het HBO theateronderwijs?

De ontwikkeling van het transcultureel theater (West-Europees – Aziatisch theater) heeft door de postkoloniale geschiedenis van West-Europa een imperialistisch karakter. De dominantie van het West-Europees perspectief heeft een ongelijkwaardigheid teweeg gebracht tussen het West-Europees en Aziatisch theater zowel in politiek, economisch als technologisch opzicht. Het Aziatisch theater heeft vooral bijgedragen aan de innovatie van het West-Europees theater (Brandon, 1989).

Lo en Gilbert (2002) stellen, dat de postkoloniale context grote invloed heeft op de transculturele samenwerking tussen het West-Europees en Aziatisch theater. Zij hebben een model ontwikkeld, dat de dynamiek van een transculturele samenwerking in beeld brengt en de artistieke, culturele en politieke relaties inzichtelijk maakt. Het model is een instrument waarmee kritisch kan worden gereflecteerd op het uitwisselingsproces. Het model biedt de culturele partners een strategie in hun streven naar een gelijkwaardige inbreng in de artistieke exploratie. Lo en Gilbert (2002) benoemen met name taal en ruimte als invloedrijke factoren en dragers van politieke ongelijkwaardigheid in een transculturele samenwerking.

Volgens Allain en Barbe (2009) brengt het Aziatisch theater een meerwaarde aan in het HBO theateronderwijs in West-Europa. Ten eerste ontwikkelen de studenten een scherper bewustzijn van de eigen West-Europese cultuur en kunnen zij de Aziatische theatertraditie beter in haar context plaatsen. Ten tweede ontwikkelen de studenten in de fysieke training van een Aziatische theatertechniek een ander lichaamsbewustzijn en een andere benadering van het fysieke instrument van een acteur. Deze directe en persoonlijke ervaring voorkomt, dat de studenten de vorm als een leeg omhulsel zullen kopiëren, maar juist het Aziatisch theater vanuit een eigen fysiek en verbeelding in hun persoonlijke ontwikkeling als performer kunnen opnemen (Allain & Barbe, 2009).

7. Conclusie en discussie

Mijn onderzoeksvraag richt zich op welke factoren bepalend zijn om te komen tot een vruchtbare transculturele samenwerking tussen het West-Europees theater en het Aziatisch theater en op welke manier het transcultureel theater (West-Europees - Aziatisch) kan bijdragen aan het HBO theateronderwijs. Het model van Lo en Gilbert (2002) brengt de dynamiek in de artistieke en culturele uitwisseling in een politieke context in kaart. Met name de taal en de locatie zijn bepalende factoren, die in een postkoloniale verhouding ook drager zijn van sociale, economische en politieke contexten. Een verbreding van het West-Europees curriculum in het HBO theateronderwijs stelt de studenten in staat om vanuit meerdere culturele perspectieven zich te kunnen ontwikkelen als performer (Allain & Barbe, 2009).

Dit literatuuronderzoek heeft me aangezet tot een kritische reflectie op mijn eigen ervaring in de transculturele samenwerking met het Japanse theatergezelschap O-Getsu Ryu. Ik realiseer me dat we in de voorbereiding van het samenwerkingsproject veel moeite hebben gedaan om een gelijkwaardige inbreng van beide partners te waarborgen. Bijvoorbeeld met de gezamenlijke keuze voor 'Het boek van de Vijf Ringen' van Musashi als uitgangspunt voor de theaterproductie; het plannen van repetities in Nederland en in Japan; een evenredig aantal Nederlandse en Japanse theatermakers, die ieder als regisseur verantwoordelijk zijn voor de enscenering van een van de delen uit het boek. Tijdens het maakproces lag de focus tijdens de eerste repetitieperiode in Nederland meer op de artistieke exploratie en verschoof de aandacht in de tweede repetitieperiode in Japan naar het eindresultaat. De beschrijving van het maakproces van het deel 'Vuur' in paragraaf twee is een goed voorbeeld van de exploratiefase. De onderhandeling over de tempelkaarsen in paragraaf vier schetst de culturele weerstand vanuit het Japans perspectief.

Het model van Lo en Gilbert (2002) biedt een instrument om kritisch te reflecteren op het uitwisselingsproces in de transculturele samenwerking. Het model brengt de dynamiek van een transculturele samenwerking langs negen filters goed in kaart. Het had ons tijdens het maakproces in Japan bewust kunnen maken van de beweging van de hybriditeit naar O-Getsu Ryu als culturele partner. Onbewust en onbedoeld heeft in deze fase van de transculturele samenwerking de vormgeving van de voorstelling een sterk Japans karakter gekregen. Bijvoorbeeld in de Japanse kostuums en het kalligraferen aan het begin van iedere scène.

Dit literatuuronderzoek doet me inzien dat we tijdens het samenwerkingsproject ons onvoldoende bewust zijn geweest van de dynamiek van het uitwisselingsproces. In de inrichting van het samenwerkingsproject hebben we moeite gedaan om de gelijkwaardigheid te waarborgen. Tijdens het project hebben we tijd besteed aan de reflectie op het uitwisselingsproces, maar we hadden geen duidelijke afspraken gemaakt over de samenwerking. We hadden de inhoud van het samenwerkingsproject gezamenlijk bepaald, maar de spelregels voor de artistieke exploratie van het transculturele uitwisselingsproces niet met elkaar vastgelegd. Het proces heeft ons meegenomen, terwijl wij juist sturing aan het proces hadden moeten geven.

Bij de opzet van een volgend transcultureel samenwerkingsproces is het van groot belang om met elkaar afspraken te maken over de condities waaronder de artistieke exploratie zo optimaal mogelijk kan plaatsvinden. Bijvoorbeeld dat iedereen altijd aanwezig is, dat geen van beide partners aan de eigen cultuur mag vasthouden, dat op een locatie die voor beide culturele partners neutraal terrein is, dat beide partners in een andere dan de eigen taal met elkaar communiceren, dat de vormgeving van de voorstelling niet gebaseerd is op een van beide culturen. Als aanbeveling bij een volgend project stel ik voor om een lijst van afspraken of spelregels onderling vast te leggen zoals bijvoorbeeld een aantal Deense regisseurs in het manifest van Dogma 95 hebben gedaan.

Met de kennis van dit onderzoek kan ik beter begrijpen waarom onze samenwerking geen vervolg heeft gekregen. De artistiek leidster van O-Getsu Ryu had zeker interesse in een internationale samenwerking, maar wilde geen afstand doen van haar culturele en artistieke context. Het komt tot uitdrukking in de scène die zij voor de voorstelling had uitgewerkt. Zij speelde een solofragment uit een eerdere theaterproductie van O-Getsu Ryu. In dit deel van de voorstelling was absoluut geen sprake van artistieke exploratie of transculturele uitwisseling.

Misschien is gelijkwaardigheid in een transculturele samenwerking een utopie, maar het model van Lo en Gilbert (2002) biedt een instrument om de artistieke exploratie in een transculturele samenwerking te optimaliseren.

Het HBO theateronderwijs in Nederland is gebaseerd op het West-Europees theater. Naar mijn weten kent het curriculum geen lesprogramma's Aziatisch theater. Allain en Barbe (2009) pleiten voor een verbreding van het curriculum met modules Aziatisch theater waardoor de studenten vanuit meerdere perspectieven naar theater leren kijken en hun culturele identiteit als performer vanuit meerdere theatertradities kunnen ontwikkelen.

In de uitsluiting van andere culturele theatertradities in het curriculum van het HBO theateronderwijs in Nederland lees ik de superioriteit van het West-Europees theater. Het houdt ongewild of wellicht juist bewust een koloniale relatie in stand van in- en uitsluiting. Een mechanisme dat Lo en Gilbert (2002) met hun analyse en model juist willen openbreken met het erkennen van een postkoloniale en politieke context in de cross-culturele theaterpraktijk.

De huidige samenleving kenmerkt zich in een grote culturele diversiteit waarin culturele grenzen voortdurend worden doorkruist en identiteiten in toenemende mate worden gehybridiseerd. Het theateronderwijs zou in deze ontwikkelingen voorop moeten lopen, terwijl ze vasthoudt aan een culturele identiteit die niet meer bepalend is. Ik roep op tot een curriculum met meerdere theatertradities zonder onderscheid in dominantie; een docententeam met een grote culturele diversiteit bestaande uit experts in de verschillende theatertradities. Training in verschillende theatertechnieken stelt de studenten in staat om vanuit een breed cultureel perspectief hun eigen culturele identiteit als performer te ontwikkelen. Op deze manier zullen de theateropleidingen bijdragen aan de culturele differentiatie van de theaterpraktijk, die de huidige samenleving al kenmerkt. Dan kunnen we de begrenzingen van het transculturele theater van Mnouchkine, Brook en Barba achter ons laten en ligt de weg open naar een hybride gedifferentieerde culturele theaterpraktijk.

Literatuur

- Allain, P. & Barbe, F. (2009). On the shoulders of tradition from East and West: a conversation between Paul Allain and Frances Barbe. *Studies in Theatre and Performance*, 29(2), 149-154.
- Artaud, A. (2008). *Het theater van de wreedheid*. Utrecht: IJzer.
- Brandon, J. R. (1989). A New World: Asian Theatre in the West Today. *The Drama Review*, 33(2), 5-50.**
- Dasgupta, G. (1991). Peter Brook's 'Orientalism'. In D. Williams (Ed.), *Peter Brook and the Mahabharata* (pp.262-268). England: Routledge.
- Jans, E. (2005). Theater als interculturele onderhandeling. In M. Bleeker, C. Kattenbelt, K. Vuyk, & Van Heteren, L. (Eds.), *Multicultureel drama? Theater Topics* (pp.49-56). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lo, J. & Gilbert, H. (2002). Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. *The Drama Review*, 46(3), 31-53.**
- Tills, S. (2003). East, West, and World Theatre. *Asian Theatre Journal*, 20(1), 71-86**
- Zonneveld, L. (1991), Het lichaam mag niet liegen. *Programma Les Atrides Holland Festival*.

(de vet geprinte artikelen zijn peer reviewed)

