

De samenleving maakt het theater mogelijk

Waarom is het Arabische theater zo jong?

In welke landen van de Arabische wereld heeft het theater zich goed kunnen ontwikkelen?

En dankzij welke omstandigheden? Welke relaties zijn er met het Europese theater?

Pierre Abi-Saab, een Libanese Parijzenaar, is theatercriticus van

Arabisch en Westers theater voor het gerenommeerde Arabische weekblad *Alwasat*, dat in een oplage van 150.000 exemplaren verspreid wordt over heel de Arabische wereld en Europa.

Op uitnodiging van het kunstenFESTIVALdesArts was hij enkele dagen in Brussel.

In een gesprek met Marleen Baeten plaatst hij

het Arabische theater

in een ruime historische,
politieke en culturele context.

*Etcetera: In België krijgen we zelden Arabisch theater te zien. Daardoor ontbreekt het ons aan referentiepunten. Kan u de Tunesische productie *Les amoureux du café désert* (Familia Productions, regie: Fadhel Jaïbi), die hier te zien was in het kader van het kunstenFESTIVALdesArts, situeren in de bredere context van het Arabische theater?*

Pierre Abi-Saab: Het Arabische theater is jong. De Arabische cultuur heeft zich zeer lang ingebed in de narratieve cultuur en in populaire, traditionele uitdrukkingvormen zoals die op feesten aan bod komen: dans, muziek, spreekwoorden, enz. Deze cultuur werd doorkruist door de moderne cultuur die getekend wordt door de literatuur, de tekst. Ook de koran is een boek. Heel wat Arabische kunstenaars zijn literatuur en poëzie gaan schrijven. Het eerste Arabische theater werd dan ook verpletterd door de geschreven tekst. Er was geen aandacht voor een dramatische ontwikkeling, geen ademruimte voor de acteur, geen reflectie over encenering. Het was geen theater maar literatuur. Het was ook een discours: een politiek discours tegen de bezetting van het land door de kolonisten, een sociaal discours van communistische of linkse strekking, een discours in functie van één of andere eis of verzuchting, enzovoort. Bovendien was het erg schools en voorspelbaar melodramatisch.

Daarnaast werd in heel wat Arabische landen het klassiek theater geïntroduceerd zoals men dat had leren kennen in Engeland of in

Pierre Abi-Saab: Het feit dat men het religieuze leven niet kan scheiden van het profane heeft ook consequenties voor het theater.

Frankrijk. In Tunis bijvoorbeeld viel de opvoering van *Ali Ben Ayad* samen met de stichting van de onafhankelijke staat (in 1956). De kersverse president Bourguiba, die zich misschien wel identificeerde met figuren als Charles de Gaulle of Gérard Philippe, steunde dit theater volop. Klassieke drama's als *Caligula* of *Mourad IV*, een belangrijke figuur voor de Arabische geschiedenis, werden toonaangevend. Ook in andere landen kwam er op die manier een invloedrijke restauratie van het klassiek theater.

Na 1968 braken theatermakers als Fadhel Jaïbi met deze vorm van theater. Ze weigerden een literaire tekst nog langer als uitgangspunt te nemen. Ze weigerden te spelen in een literaire taal. Hun collectief, *Le Nouveau Théâtre*, ging uit van het visuele, van de levende realiteit, van de met dialecten doorspekte spreek-

taal. Samen schreven ze hun tekst, kwamen ze tot een encenering, ontwierpen ze decor en belichting. Kortom, men maakte theater zoals dat in die periode ook in het Westen gemaakt werd, maar dan met inhouden en vormen die bij de Arabische leefwereld en cultuur aansloten. In het begin van de jaren '80 viel het collectief uiteen in verschillende groepen die op basis van deze ervaringen voortwerkten.

Ook vandaag is theater dat een relatie aangaat met het Westen zonder het Westen te assimileren eerder uitzonderlijk in de Arabische wereld. Vanuit een identiteitscrisis formuleert men zeer rigoureuze antwoorden op de vraag naar authenticiteit, met folkloristisch theater als resultaat. Tegenover dit vastgeroeste theater stellen mensen als Fadhel Jaïbi een daad van ongehoorzaamheid en overstijging. Binnen de Arabische wereld neemt Tunesië trouwens een speciale plaats in. Terwijl de andere landen zich volledig afsluiten voor Westerse invloeden en zo vervallen in conservatisme, heeft Tunesië altijd een verrijkende dialoog gevoerd met de Italianen, Fransen en joden in het land en met het naburige Sicilië en Frankrijk. Op die manier is Tunesië een klein laboratorium voor de moderne Arabische cultuur, in het bijzonder voor de schilderkunst, het theater, de film en de muziek. Want gek genoeg hebben juist de roman en de poëzie het sterkst gebroken met de Arabische esthetiek.

*Etcetera: U schreef meerdere keren over *Les amoureux du café désert*, onder meer toen het in*

Tunis en in Beiroet opgevoerd werd. Wat schreef u erover?

Pierre Abi-Saab: Ik begon telkens met een situering van de voorstelling in het land en de theatrale context waarin ze ontstaan is, als aanknopingspunt voor een reflectie over de elementen die ik belangrijk vind in deze productie: het ontstaansproces dat blijft doorwerken in elke voorstelling, de acteursregie, de esthetiek, het geweld dat in nauw verband staat met een samenleving die getekend wordt door de uitzichtloosheid van een generatie, de versneden vorm waarin het verhaal op scène gezet wordt. In het licht van de Arabische context is dit trouwens zeer interessant en gesofisticeerd. Het sluit helemaal niet aan bij de traditionele verhaalvorm die óf lineair is óf volgens het principe van de Russische poppetjes wordt opgebouwd: een verhaal in een verhaal in een verhaal in ...

Etcetera: Tijdens het Rendez-vous over Arabisch theater in het kader van het kunstenFESTIVALdesArts plaatste Fadhel Jaïbi het ensceneren van Shakespeare op één lijn met conservatisme. Hoe denkt u daarover?

Pierre Abi-Saab: Fadhel Jaïbi en de andere vernieuwende Arabische theatermakers zien op dit ogenblik nog niet in dat je een stuk van Shakespeare kan ensceneren om te tonen wat je te zeggen hebt. Ze kijken nog te veel achter zich, naar datgene wat ze zeker niet willen: de dominantie van de tekst op de inhoud, van de geschiedenis op de actualiteit, van het woord op het beeld en het lichaam. Maar ik hoop en ik denk dat ze wel de maturiteit zullen bereiken om Shakespeare te ensceneren op een manier dat zijn stukken iets zeggen over de Tunesische, de Arabische en de algemeen menselijke ervaringswereld.

Dat vergt natuurlijk wel een heel andere aanpak. Nu vertrekken ze van niets. De tekst wordt helemaal tijdens de repetities opgebouwd. Met een grote dynamiek die ook nog in de voorstellingen doorwerkt, maar evengoed met onvolkomenheden op het niveau van de tekst. Ik hoop dat ze het ooit zullen aandurven om een goed auteur voor hen te laten schrijven of een goede bestaande tekst als vertrekpunt te nemen.

Etcetera: Het Arabische theater is jong. Hoe komt dat? Zit de islam daar voor iets tussen?

Pierre Abi-Saab: Dat is heel onduidelijk. Een veel gehoorde verklaring hangt samen met de these dat visuele representaties verboden zijn in de islam. In de heidense wereld had elke stam zijn god. Toen de profeet Mohammed zijn visioen kreeg, heeft hij alle afgoden verboden. Maar wordt daarom elke afbeel-

ding geweerd uit de islam? Ik durf eraan te twijfelen, omdat de naam Allah ontleend is aan één van de bestaande (af)goden ten tijde van Mohammed. Moskeeën werden en worden uitsluitend versierd met gekalligrafeerde teksten, geometrische figuren en geabstraheerde plantenmotieven. Maar is dit terug te voeren op een religieus gebod of op het feit dat de Arabische cultuur in oorsprong een nomadische en dus orale cultuur was? En specifiek voor het theater: juist binnen deze orale cultuur bestond er een sterke verhaal-, zang- en danstraditie, een traditie die ook bij de overgang naar een sedentaire cultuur prominent aanwezig is gebleven.

Ik wil er hier trouwens even op wijzen dat Arabisch niet hetzelfde is als islamitisch. De profeet Mohammed maakte deel uit van de

Pierre Abi-Saab: Het theater heeft een democratie nodig. Je moet je voorstellen dat in het Iraaks theater nooit een antithese voorkomt. Het komt nooit voor dat twee personages radicaal tegengestelde standpunten vertolken of dat het ene personage 'neen' zegt tegen het andere. Maar hoe kan je nu levend theater maken zonder dialectiek?

stam van de Arabieren, waartoe ook joden en enkele christenen behoorden. Na zijn visioen verspreidde hij samen met de islam – via de koran – de Arabische taal en het Arabische schrift. Op die manier heeft de Arabische cultuur zich enorm kunnen verspreiden. Op sommige plaatsen ontstonden mengvormen. Zo schreven en lazen heel wat christenen Arabisch. Zo zongen de Marokkaanse joden de thora op Arabische zanglijnen. Vandaag de dag zijn heel wat niet-Arabische landen islamitisch. In Iran bijvoorbeeld spreekt men Perzisch, maar de sjiiëten hebben er Arabisch geleerd om hun godsdienst te kunnen beleven. De islam heeft er trouwens in relatie met de Perzische cultuur zeer geschakeerde vormen aangenomen. Verder zijn lang niet alle Arabieren gelovige moslims. Omdat in heel wat Arabische landen geen scheiding gemaakt wordt tussen het profane en het religieuze willen men dat echter wel eens vergeten. Dat is juist het drama.

Om over het theater verder te gaan. Er zijn mensen die zich afvragen of de Arabische cultuur wel behoefte heeft aan theater zoals men dat in het Westen kent. Er bestaan immers ook

andere, niet-Europese vormen van drama, zoals bijvoorbeeld het Balinese theater. Daar zit een kern van waarheid in. Toch vind ik het spijtig dat er een breuk is gekomen na het Arabische Gouden Tijdperk, waarvoor de Andalusische periode symbool staat. Arabieren vertaalden toen de grote Griekse en andere schrijvers aan de Europese universiteiten. De contacten met joden en christenen werkten verrijkend. De Ottomaanse overheersing en het kolonialisme hebben daar een einde aan gemaakt. Sindsdien is de Arabische wereld op zichzelf teruggeplooid en heeft ze geen vooruitgang meer geboekt op esthetisch vlak.

Ik zie het zo: het theater ontstaat op het moment dat het heilige ten dienste wordt gesteld van het profane, van het welzijn van de stad; zoals dat in Griekenland het geval was. Bij ons hebben we maar één para-religieuze vorm van theater, en die is ten dienste gebleven van de godsdienst. Het gaat om de sjiiëtische feesten tijdens de maand van de Ashura. Dan herdenken de sjiiëten in Iran, Irak en Libanon de dood van Hassan, Houssein en hun vader Ali. Men reconstrueert de strijd waarin Hassan, Houssein en vele anderen sneuvelden en waardoor de soennieten aan de macht konden komen. Men verkleedt zich, men schildert decors, men zingt, vecht, weent en weeklaagt. Kortom, de grens tussen herdenking en theater is hier heel dun. Tijdens de oorlog in Libanon was er een theatergezelschap dat zich had toegelegd op de vertelvorm zoals die gehanteerd wordt binnen de orale cultuur. Zij wilden naar het Zuiden van het land gaan, een streek met veel sjiiëten en een sterke orale cultuur. Ze zouden er de verhalen van de mensen optekenen en samen met hen theater maken, uitgaande van hun verhalen. Een tweetal gerenommeerde acteurs wilden participeren aan de herdenkingsfeesten van Hassan en Houssein, maar ze werden geweigerd. Het ging om een religieus gebeuren en dat moest het blijven.

En dan zijn er natuurlijk ook nog landen zoals Saoedi-Arabië en de Golfstaten, waar men wel theater heeft, maar waar je je vragen kan stellen bij de kwaliteit. Het is een soort afkooksel van het Egyptische submodel, met een zeer lineaire verhaallijn. En omdat er geen vrouwen op de scène mogen, worden de vrouwenrollen door mannen gespeeld. Men slaagt er maar niet in de godsdienst de plaats te geven die hem toekomt. Het feit dat men het religieuze leven niet kan scheiden van het profane leven heeft dus ook consequenties voor het theater.

Het theater is het kind van de samenleving en het gros van de Arabische wereld is nog niet toegekomen aan een moderne re-

naissance. Het theater heeft een democratie nodig. Je moet je voorstellen dat in het Iraaks theater nooit een antithese voorkomt. Het komt nooit voor dat twee personages radicaal tegengestelde standpunten vertolken of dat het ene personage 'neen' zegt tegen het andere. Maar hoe kan je nu levend theater maken zonder dialectiek? Alleen in een democratie zijn tegenspraak en meerdere standpunten mogelijk. Het theater kristalliseert het leven, in al zijn verscheurdheid, en functioneert in die zin ook als een spiegel van een samenleving. Maar juist omdat het theater het geweten is van een samenleving, is het zo kwetsbaar.

Etcetera: Tijdens het Rendez-vous over Arabisch theater legde Fadhel Jaibi een verband tussen de postkoloniale crisis, het integrisme en de onmogelijkheid van culturele ontwikkeling.

Pierre Abi-Saab: Het is een feit dat de koloniale bezetters heel veel kapot hebben gemaakt. Toen ze uiteindelijk vertrokken waren, hebben nogal wat postkoloniale regeringen gedacht dat ze het best aan de macht konden blijven door armoede te installeren, bijvoorbeeld door het onderwijs te verwaarlozen. Bovendien hebben ze zo radicaal gebroken met het Westen, dat ook de positieve invloeden uitgebannen werden. De frustraties bij de bevolking hebben zich langzaam opgehoopt en namen vooral vanaf het Palestijnse verlies van de zesdaagse oorlog in 1967 de vorm aan van collectieve wanhoop. Dit alles heeft een groot deel van de bevolking tot een gemakkelijke prooi van het extremisme gemaakt. Ook een aantal niet-Arabisch regeringen gaan hierin niet vrijuit. Zo hebben de Verenigde Staten gedurende een tiental jaren de Moslim Broedersschappen in Homs (Syrië) gefinancierd en bewapend om de Syrische president Assad te kunnen destabiliseren. Israël heeft Hamas gesteund op het ogenblik dat het in onderhandelingen was met de Palestijnen. Een sterk nationalistisch moslim-discours zou een gelijkaardig joods discours en zelfs militaire operaties immers volledig rechtvaardigen. Het christelijke standpunt, dat Jeruzalem gewijde grond was voor de drie godsdiensten, kwam hen immers niet goed uit. Corruptie op het hoogste niveau is de belangrijkste oorzaak van extremisme. In feite betekent het de voortzetting van de verdeel-en-heers tactiek die de koloniale bezetters al hanteerden toen ze moslims en christenen tegen elkaar opzetten. Kijk maar naar landen als Soedan, waar deze tactiek nog altijd met veel succes wordt toegepast door op macht beluste politici.

Etcetera: In het licht van een bepaalde vorm van theater sprak u over het Egyptische submo-

del. Wat bedoelt u daarmee en waarom is dat model zo bepalend voor het theater in de Arabische wereld?

Pierre Abi-Saab: In de eerste helft van de twintigste eeuw waren er de kediven, de door de Ottomaanse sultans aangestelde leiders van de 'provincie' Egypte. Ze hadden een erg open houding naar het Westen toe. Ook koning Farouk hield erg veel van muziek, dans en theater. Daardoor waren er al in de jaren '30-40, vóór de revolutie van Nasser, vormen van voorstellingen aanwezig in Egypte. Na de revolutie van Nasser (1952) hebben film en theater zich heel goed geïntegreerd in het nationale bewustzijn. Dat heeft geleid tot wat men nu 'het Gouden Tijdperk van het Arabisch theater' noemt. Er waren zeer goede Egyptische vertalingen van onder meer Griek-

Pierre Abi-Saab: De staat verdedigt kwaliteit en subsidieert dus het niet-commerciële circuit. Toch doet ook dat theater toegevingen aan de commercie: door te werken met steracteurs en door de clichés niet te schuwen. En waarin verschilt dat theater dan van het commerciële theater? Men kiest zware stukken en zware thema's. Ook de esthetiek is zeer opvallend, maar meestal allesbehalve functioneel. Om dan nog maar te zwijgen over het gebrek aan engagement. Het is louter prestigetheater, zonder ziel. (over het gesubsidieerd theater in Egypte)

se stukken. Het theater van die periode had grote klasse. Tijdens de Engelse bezetting van Egypte was er een grote intellectuele vrijheid. Zo kwam het dat ook nog in de jaren '60 heel wat Arabische nationalistenv, intellectuelenv, journalistenv en theatermakers, die hun door de Turken bezette landen ontvlucht waren, zich in Egypte vestigden; zoals anderen hun toevlucht zochten in Parijs of Zwitserland. In de jaren '60, onder president Nasser, was er een publiek én er waren subsidies voor het theater. Men ontdekte nieuwe, Westerse auteurs. Brecht stond regelmatig op het programma. Zijn theaterconcept sloot vrij goed aan bij de Arabische volkstradities, waarin de verteller een grote rol speelde.

Al in de jaren '70 begon heel deze theater-machine te zwaar te worden. Het werd teveel een systeem, met bovendien een veelheid aan instituties. De groeiende commercialisering

herleidde de acteur tot een 'ster'. Voeg daarbij nog de nationalistische demagogie waardoor Egypte zich afsloot van de wereldcultuur en dus ook van de Europese avant-garde. Toen Nasser stierf (1970), is men volledig in de nostalgie blijven hangen. Men beschikte over een leger aan goed opgeleide 'theaterfunctionarissen', maar doordat men afgesneden was van nieuwe stukken, van nieuwe theatrale evoluties, bleef men gekende stukken en thema's reproduceren en adapteren. Zo werd het theater een soap.

Het zwaartepunt van de vernieuwing verschoof naar Libanon. Libanon was een modern, open land dat nauw aanleunde bij het Westen. Omwille van zijn welvaart en toeristische aantrekkingskracht werd het wel eens 'Arabisch Zwitserland' genoemd. Beiroet was een kosmopolitische stad, een laboratorium voor allerlei soorten kunstenaars. Je trof er diverse vormen theater aan: absurd, Brechtiaans, enzovoort. Een belangrijk initiatief in de jaren '70 was de stichting van wat men 'de Libanese universiteit' noemt. Dit nationaal georganiseerde en gratis onderwijs voor volwassenen trok veel mensen aan uit alle hoeken van het land. Voor het theater in Beiroet betekende dat een groot en erg gediversifieerd publiek. Ook heel belangrijk was het festival van Baalbek, waarop de groten uit heel de wereld uitgenodigd werden. Living Theatre kwam er, Maurice Béjart en vele anderen. Op die manier kregen publiek, theatermakers en critici een breed spectrum aangeboden. Ook tijdens de oorlog bleef men theater maken, maar met de jaren hebben de vermoedheid en de isolatie hun tol geëist. Het theater verstarde. De Israëliëse invasie van 1982 gaf de genadeslag. Met de vlucht van de Palestijnen verloor Beiroet een belangrijke katalysator. Vele Arabische intellectuelenv en kunstenaars ruilden toen het pan-Arabisch miniatuur-Parijs in voor het echte Parijs.

Etcetera: Welke rol spelen de Arabische kunstenaars die in het Westen leven voor de kunst in de Arabische wereld?

Pierre Abi-Saab: Hier moet je een onderscheid maken tussen mensen met verschillende achtergronden. Op de eerste plaats heb je diegenen die er – zoals ik – in de jaren '70 voor gekozen hebben om in het Westen te gaan leven. De meesten van hen onderhouden goede contacten met het land van herkomst en blijven zich voeden aan de Arabische cultuur. Maar tegelijk nemen ze deel aan het internationale artistieke leven. Vooral op het vlak van de beeldende kunst en de literatuur tref je belangrijke Arabische hedendaagse kunstenaars aan. Wat het theater en de film

betreft kan je ze er moeilijker uithalen omdat dit collectieve kunstvormen zijn.

Een tweede categorie zijn de politieke vluchtelingen uit bijvoorbeeld Algerije en Irak. Hier wordt het gevaarlijk. Hun kunst wil de Westerse publieke opinie behagen. In hun werk tref je dan ook veel gemakkelijker clichés over de Arabische wereld aan. Ook het feit dat ze hun land alleen kennen uit de herinnering draagt daartoe bij. Zeker in Frankrijk zijn ze gemakkelijk inzetbaar als *L'Arabe de service* in functie van politiek correcte manifestaties of om de paternalistische houding van Frankrijk tegenover zijn ex-kolonies kracht bij te zetten.

En dan heb je natuurlijk nog de migratengemeenschappen. Zij zijn afgesneden van hun eigen cultuur en hebben angst voor de onbekende cultuur waarin ze zijn terechtgekomen. Het cultuurverlies dat daardoor ontstaat, is werkelijk dramatisch.

Ik weet wel dat er veel goedbedoelde initiatieven zijn die Arabisch theater, Arabische dans en Arabische muziek voor mensen van Arabische origine organiseren. Maar dergelijke initiatieven plaatsen de Arabische kunstenaar in een tweederangspositie. Kunstenaars zijn op de eerste plaats individuen. Individen die samenwerken met die mensen met wie ze aan eenzelfde uitdaging kunnen werken. Wanneer Arabische kunstenaars in een Westerse of multiculturele samenleving leven, is het niet vanzelfsprekend dat ze uitsluitend met en voor mensen van Arabische origine gaan werken. Ik weet dat vooral veel goedbedoelende Westelingen hiertegenover het recht op de beleving van de eigen cultuur plaatsen. Maar ik heb als Arabier het recht om eraan te herinneren dat de Arabieren juist in hun Gouden Tijdperk ook Hebreeuws spraken en Grieks vertaalden. Noch het doorknippen van de wortels noch het op zichzelf terugplooiën doet recht aan de Arabische cultuur.

Etcetera: Bestaan er subsidiesystemen voor het theater in de Arabische wereld?

Pierre Abi-Saab: Je kan drie modellen onderscheiden. In het eerste model bestaan er geen subsidies voor theater, zoals in Libanon. Sinds twee jaar is er wel een minister van cultuur maar dat lijkt meer pro forma. In landen als Syrië, Irak en Algerije heb je het staatsmodel. In dit bureaucratische socialistische model is het theater in handen van de staat, met de bijbehorende censuur. De acteurs zijn in feite ambtenaren. Het Tunesische model is uniek in de Arabische wereld. Naast het Nationaal Theater, dat kan rekenen op een vaste subsidie, subsidieert de staat een aantal privé-gezelschappen op jaar- of op projectbasis. Dat geeft een relatieve vrijheid, want er is een ad-

visraad die wordt samengesteld door de minister. Maar als er een nieuwe minister komt, verandert ook de adviesraad.

Egypte volgt het Tunesische model, maar is toch een geval apart. Het is een zeer groot land met een even grote bureaucratie. Specifiek hier is dat de privé-theaters juist de commerciële theaters zijn. De staat verdedigt kwaliteit en subsidieert dus het niet-commerciële circuit. Toch doet ook dat theater toegevingen aan de commercie: door te werken met steracteurs en door de clichés niet te schuwen. En waarin verschilt dat theater dan van het commerciële theater? Men kiest zware stukken en zware thema's. Ook de esthetiek is zeer opvallend, maar meestal allesbehalve functioneel. Om dan nog maar te zwijgen over het gebrek aan engagement. Het is puur prestigetheater, zonder ziel.

Pierre Abi-Saab: Ik weet wel dat er veel goedbedoelde initiatieven zijn die Arabisch theater, Arabische dans en Arabische muziek voor mensen van Arabische origine organiseren. Maar dergelijke initiatieven plaatsen de Arabische kunstenaar in een tweederangspositie. Kunstenaars zijn op de eerste plaats individuen. Individen die samenwerken met die mensen met wie ze aan eenzelfde uitdaging kunnen werken. Wanneer Arabische kunstenaars in een Westerse of multiculturele samenleving leven, is het niet vanzelfsprekend dat ze uitsluitend met en voor mensen van Arabische origine gaan werken.

Etcetera: Fadhel Jaïbi benadrukt graag dat Tunesië een cultureel project heeft. Hebben de andere Arabische landen dat dan niet?

Pierre Abi-Saab: Toch wel. In de meeste landen staat dat culturele project in het teken van conservering, met veel aandacht voor musea en folklore (zoals bijvoorbeeld in Marokko) óf in dienst van één of andere ideologie. Zo is het tekenend dat je in Irak een minister hebt van 'informatie en cultuur'. Misschien heeft Fadhel Jaïbi willen zeggen dat het culturele project van Tunesië een specifieke vorm aanneemt die zijn oorsprong vindt in de onafhankelijkheid. President Bourguiba, een verlicht tiran met een grote liefde voor cultuur, voorzag van meet af aan een minister van cultuur in de staatsstructuur. Hij stimuleerde festivals, colloquia, publikaties, enzovoort. Tunesië kent in die zin al een lange geseculariseerde traditie.

Etcetera: Hoe verhouden theater, film en televisie zich tot elkaar in de Arabische wereld?

Pierre Abi-Saab: Ook hier wens ik weer een onderscheid te maken tussen Tunesië en Egypte. In Tunesië zijn de goede acteurs gevormd in de nieuwe theatergezelschappen. De goede film en het nieuwe theater worden er bijgevolg gekenmerkt door een erg gelijkaardige esthetiek. Televisie is eigenlijk een Egyptische zaak die op één lijn staat met het commerciële theater en met de commerciële film. De goede Egyptische film is niet gelieerd aan het theater en bezit een heel eigen esthetiek.

Etcetera: Tijdens het Rendez-vous liet u zich ontvallen dat het theater een sociaal project nodig heeft. Wat bedoelt u hiermee?

Pierre Abi-Saab: Ik sprak over Libanon. De oorlog heeft er heel de samenleving verscheurd. Er is geen onderwijs meer. De huizen zijn verwoest. Er is geen publiek meer, geen critici, geen debat. En waarover kan men nog zinnig spreken na wat er daar allemaal gebeurd is? Er moeten dus eerst andere dingen gebeuren vooraleer het theater er weer levensvatbaar wordt. Het is de samenleving die het theater mogelijk maakt en niet omgekeerd.

Marleen Baeten