

ervaart wanneer een conflict op de scène wordt voorgesteld. Echt kritisch contestatietheater zal daarom in het onafhankelijke Algerije slechts moeilijk verdragen worden.

Ten slotte wijst ze nog op een linguïstisch probleem dat kan bijgedragen hebben tot het niet-bestaan van het theatrale in de Arabische wereld. Het klassieke Arabisch vertoont een grote discrepantie tussen het expressieve en het semantische niveau. Deze taal beweegt zich vooral op een impliciet niveau, terwijl het theater deel uitmaakt van een expliciete orde.

Toch kende de Arabische wereld enkele pre-theatrale uitdrukkingvormen: de *karakoz* of schimmenspel (kritisch en daarom misprezen), het marionettentheater, de sjiitische *ta ziyah* (een religieus spel over de Passie van Husayn, kleinzoon van de Profeet), de *zar* of bezweringsritueel, carnaval en een traditie van clowns. Toch kan men deze expressieve vormen geen theater noemen in de westerse zin van het woord. Men moet het koloniale avontuur afwachten opdat het theatrale genre als dusdanig zou verschijnen.

Ten gevolge van het, hoewel vaak gewelddadige, contact met het Westen, kende de Arabo-islamitische wereld in de 19de en 20ste eeuw een *nahda*, een renaissance. Men was onder de indruk van de westerse macht en cultuur en men wilde de balans weer in zijn voordeel doen overhellen. Er ontstond bijgevolg een intense intellectuele activiteit op alle gebied. De uitdaging bestond erin te veranderen zonder te verdwijnen, en dus een evenwicht te vinden tussen de enorme rijkdom van een glorieus erfgoed uit het verleden en de moderniteit die men als het wezenskenmerk van de westerse macht beschouwde: 'Ce mouvement se manifesta par une affirmation passionnée de soi-même et un désir ardent d'imiter l'Europe, à la fois crainte et admirée.' Het ging erom een nieuwe identiteit te construeren. Die identitaire kwestie zal het Algerijnse theater blijven beheersen.

Het werkelijke ontstaan van het theatrale genre in de Arabische wereld grijpt plaats in de context van deze *nahda*. Meer bepaald in Libanon, waar kunsten en literatuur eerst weer begonnen open te bloeien, schreef de maronitische auteur Marun an-Naqqash in 1846-1847 het eerste Arabische toneelstuk, getiteld *Al-Bakhiil*, een bewerking van *L'Avare* van Molière. De stukken die vanaf dan geschreven werden, waren vaak bewerkingen van westerse stukken, maar de auteurs putten daarbij ook uit hun eigen cultureel erfgoed, vooral om geen argwaan te wekken bij de islamitische meerderheid, 'qui pourrait voir dans leur entreprise de

rénovation culturelle une atteinte à la personnalité musulmane'. Men transposeerde dus ook technieken en thema's uit de *maqama* (picareske avonturen in rijmend proza), de *karakoz* (schimmenspel met dialogen in proza en gezongen poëzie) en legenden uit *Duizend en één Nacht*, alsook volksverhalen, naar het nieuwe, 'westerse' genre.

Het theater in de Arabische wereld is dus per definitie een intercultureel feit. De toneelvormen van de Maghreb zijn dat, door de emigratie en vluchtelingenproblematiek, in een veelvoudig mate.

## Het theater in Algerije

### Het theater van de noodzaak

Men kan stellen dat het Algerijns theater zich van in den beginne profileert als een geëngageerd, sterker nog een 'noodzakelijk' theater. Dat geldt zowel voor het theater dat op Algerijnse bodem wordt gemaakt, als voor de producties van geëmigreerde of, recenter, gevluchte Algerijnen. Dat theater vindt zijn bestaansreden in de sociale problematiek van het moment. Heel anders dan veel westerse toneelvormen, dient het een extra-artistiek doel en is het bijgevolg minder bezig met esthetische vormgeving, dan wel met de maatschappelijke boodschap die het wil brengen. Zoals Godard het schematisch zegt: 'The third world has all the content and the first world has all the form.' In de eerste plaats wil dit theater het volk onderrichten, emanciperen, bevrijden, wil het de uitdrukking zijn van de woede, hoop of onmacht van zijn makers. In de diaspora wil het een middel zijn tot communicatie, zowel met de autochtone bevolking als met de leden van de eigen gemeenschap. Dat gaat soms gepaard met de nodige stereotypieën en met lyrische zelfverheerlijking: in de noodtoestand zijn alle middelen goed. De intrinsieke kwaliteit van dit *théâtre de l'urgence* heeft hier soms onder te lijden. Maar, zoals de Algerijnse theatermaker (en politiek vluchteling) Slimane Benaïssa verklaarde: 'Ecrire sur l'Algérie aujourd'hui, c'est se risquer à tous les niveaux. (...) Mais le risque le plus terrible est de se taire!'

### De ontwikkeling van het theater in Algerije

Het eerste Algerijnse gezelschap zag het licht in 1926. Het getuigt in zijn naamgeving zelf al van zijn verankering in de sociale realiteit waaruit het is ontstaan: de Algerijnse elite doopte haar theatergezelschap al-Muhaddiba, wat

zoveel betekent als 'de opvoedster'. Ironisch genoeg kon het deze functie niet uitoefenen, omdat het stukken bracht in literair Arabisch, terwijl de bevolking die taal nog nauwelijks verstond. Het betreft hier een linguïstisch gevolg van de kolonisatie, dat zorgvuldig verzwegen wordt, zowel in de *Encyclopaedia Universalis*, als in de studie van A. Abul Naga, waarin enkel gesproken wordt over de desinteresse van een 'te primitieve, te religieuze' massa. Bij R. Baffert kunnen we daarentegen wel lezen: 'La colonisation a pu barrer simultanément le chemin à l'arabe classique comme langue véhiculaire potentielle et maintenir les dialectes dans un domaine restreint de l'expérience. Cela explique qu'à l'indépendance de l'Algérie les gens ne se comprennent pas d'une région à l'autre, et que certains dramaturges ne "pensent" pas en arabe, mais "traduisent" leurs pensées du français en arabe.'

Om enige maatschappelijke relevantie te hebben, zal het theater voortaan dus in het Algerijnse dialect geproduceerd moeten worden, of in het Frans.

Dat taalprobleem is van belang en zal dat blijven tot in het hedendaagse onafhankelijke Algerije, omdat het deel uitmaakt van de constructie van een nieuwe collectieve identiteit. Indien de eerste Algerijnse stukken in het klassieke Arabisch geschreven werden, dan was dat in de eerste plaats om te verklaren dat Algerije verbonden was met en essentieel deel uitmaakte van de Arabische wereld, en dat Frankrijk er dus niets te zoeken had. Vooral de meest militante auteurs maakten daarom niet graag de voor hun doel noodzakelijke overstap naar het Algerijnse dialect, omdat de geografische opdeling in dialecten bepaald was door de arbitraire landsgrenzen waarmee de koloniale mogendheden de Arabische wereld hadden opgedeeld. (Toch moet men opmerken dat er ook vóór de kolonisatie heel wat dialecten bestonden. Het pan-Arabisme was en is eerder een ideologische constructie dan een concrete realiteit.)

Daarom zocht men naar een compromis tussen de klassieke taal en het dialect. Zo schreef Hocine Bouhazer in zijn inleiding op *Des voix dans la casbah*: 'C'est à cet arabe moyen qu'il appartient de traduire l'authentique réalité algérienne, dans un éclairage révolutionnaire, et d'en tirer efficacement les leçons valables pour tous les peuples arabes.' Slechts met tegenzin liet deze auteur zijn militante tekst in de taal van de kolonisator, het Frans, verschijnen. We kunnen terloops nogmaals opmerken hoezeer het Algerijnse theater verbonden wordt met de sociaal-historische context van de natie en als voornaamste bestaansreden een