

Theater in Bagdad in puin

CULTURE IN MY ASS!

Is er theater na Saddam? Nauwelijks, want zowat alles ligt plat. Was er dan wel theater *tijdens* Saddam? Meer, maar zonder die naam echt waard te zijn. Dit weinig opbeurende beeld dat regisseur Hazim Kamaledin van het Iraakse theaterlandschap schetst, relativeert vele discussies in de Vlaamse podiumkunsten. 'In Irak hebben mensen geen tijd om anderhalf uur te zitten luisteren. Passief zijn voelt verschrikkelijk. Elk moment gebeurt er wel iets: een bombardement, slecht nieuws, zelfs de natuur speelt tegen.'



Hazim Kamaledin maakte met zijn zelfopgerichte groep Woestijn '93 tien jaar lang theater in Antwerpen. Hij regisseerde intieme vertel- en bewegingsvoorstellingen op basis van Arabische verhalen, of schreef zelf een tekst. Zo was er in 2003 *Balling*. Vluchteling Yousef Ibrahim valt daarin binnen in de keuken van zijn Vlaamse onderbuur Jef Mertens, en raast tegen hem uit over hoe hij zijn afkomst steeds meer voelt wegdrijven. In het zand op de scènevloer vergleed het woord 'Irak' langzaam tot 'mama'.

Balling is Kamaledins eigen verhaal. In 1979, nog tijdens Saddam Hoesseins plotse machtsovername, moest hij zijn geboorteland ontvluchten toen de politie binnenviel in het theater waar hij op dat moment zijn kritische voorstelling *De koning is de koning* speelde. Van Bagdad ging het naar Turkije, Sofia, Beiroet, Damascus en Griekenland, om uiteindelijk in 1989 in België te belanden. Irak bleef echter knagen. Toen de VS het land twee maand na *Balling* bezetten en Saddam uit de macht verdreven, kon Kamaledin terugkeren, wat hij meteen deed.

Hazim Kamaledin: 'Ik ging zonder illusies, maar onderweg kwamen er allerlei gevoelens van heimwee en nostalgie boven. Ik wou zien hoe het ging in Irak, met de intentie om mijn vernietigde land na achttien jaar in het Westen weer mee te helpen opbouwen. Ik wou gebruikmaken van "de Westerse vrijheid en democratie" die de Amerikanen naar Irak hadden gebracht, om er weer mijn ding te kunnen doen.'

Wouter Hillaert: ‘Maar dat droombeeld bleek niet te kloppen met de werkelijkheid?’

Kamaledin: ‘Nee, integendeel. De Amerikanen zorgden er wel voor dat wij ballingen konden terugkeren, maar ze hebben het leven zelf daar onmogelijk gemaakt. In de tijd van Saddam waren we bereid om zelfs de duivel te accepteren in zijn plaats. Voor ons zou er nooit iets erger zijn dan Saddam Hoessein. De Amerikanen hebben het tegendeel bewezen.’

Hillaert: ‘Hoe is het dagelijkse leven dan in Bagdad? Je hebt ooit gezegd dat we hier via de media maar één procent te zien krijgen van wat er werkelijk aan de hand is.’

Kamaledin: ‘Ik zal een eenvoudig beeld geven. Ik logeerde in het centrum van Bagdad, in een prachtige christelijke wijk waar vroeger veel theatervoorstellingen waren. In die straten zijn nu geen conventies meer. Er lopen mensen rond met een bordje om de hals: “Moordenaar te huur. Prijs overeen te komen”. Het gaat dan niet over 1000 euro, zelfs niet over 100 euro. Ze zijn heel, heel goedkoop. Een andere keer waren we aan het repeteren in het centrum van Bagdad, toen er op een drukke markt een bomaanslag werd gepleegd op een Amerikaanse auto. Wij dachten eerst dat het op ons eigen gebouw was, zo dicht klonk het. Ik liep met de acteurs naar buiten om mensen te helpen. Twee van ons komen uit het Westen, dus wij wilden direct het Rode Kruis gaan spelen. Maar veel ander volk dat toeliep, kwam enkel om te plunderen. De menselijke waarden zijn verdwenen, eerst onder Saddam en nu dankzij de Amerikanen. Zij hebben geen enkele wet geïnstalleerd. Zelfs niet die van de jungle.’

Hillaert: ‘Als je zegt dat je wou terugkeren om je bijdrage te leveren aan de heropbouw van het land, hoe zie je dat dan? Kan jouw werk met Iraakse acteurs dit soort toestanden keren?’

Kamaledin: ‘Nee, ik koester geen illusies over kunst. Misschien kunnen media en economie de wereld redden, maar kunst niet. Kunst is een intiem gegeven, en daar moet je het mee doen. Ik keerde terug om artiesten die in de tijd van Saddam werden gebrainwasht of uitgesloten, een beetje te updaten over hedendaags theater. Heel wat van hen hebben het vak niet meer in de vingers, omdat ze vijftwintig jaar lang geen theater meer hebben gemaakt. Daarnaast wou ik werken met frisse tieners die nog niet zijn besmeurd door een of andere mentaliteit. Als je daar drie jaar lang mee aan de slag gaat, krijg je misschien wel nieuwe gezelschappen. Zo heb ik ook de ambitie om mijn meesters en sommige collega’s van hier naar Irak uit te nodigen voor seminaries, trainingssessies, live shows ... ’



DE ROMANS VAN SADDAM

Hillaert: ‘Je werkte onder meer in het Nationale Theater. Welke functie had dat onder Saddam? Bestond daar een duidelijke ideologische lijn in dienst van zijn beleid?’

Kamaledin: ‘Je zag er eigenlijk drie strekkingen, die in het hele Iraakse theaterlandschap terugkeerden. De eerste was het sloganeske oorlogstheater, dat het heldendom prees of propaganda voerde voor de dictator. Die was zelf trouwens schrijver, en heeft vier romans uitgegeven. En telkens hij een roman schreef, werd die met de grootste lof ontvangen en maanden later in een heel bombastische theaterbewerking opgevoerd in het Nationale Theater.’

Hillaert: ‘Waar gingen die romans van Saddam dan over? Spreken we over fictie?’

Kamaledin: ‘Ik weet het echt niet. Ik heb die romans vol goede moed proberen te lezen om te zien wat de dictator schreef, maar na vijf pagina’s heb ik het telkens opgegeven. Ze zijn niet leesbaar. Het zijn gewoon geen romans. Je krijgt een dictator die zit te dicteren: “dat en dat zou moeten gebeuren”. En na drie zinnen herhaalt hij de drie vorige, zodat het er zes worden.’

Dan herhaalt hij die zes zinnen en kiest vervolgens weer de eerste drie, zodat je er vijftien krijgt. Zo vermeedert hij zijn zinnen, maar het draait uit op niets.'

Hillaert: 'En die romans werden dan naar theater omgezet?'

Kamaledin: 'Ja, de grootste theatermakers werden aangesproken om de regie te doen. Zij moesten het spel meespelen. Maar wat doe je in godsnaam met een roman die er geen is? Is het een artikel? Neen. Is het een gedicht? Ook niet. Is er een verhaal? Ja, er is een verhaal, maar zo naïef! Neem *Zebiba en de koning*: Zebiba is een boerin en de koning is een wijze man, en zij ontmoeten elkaar. Zij spreekt over de melk en de koe, en hij spreekt over het mysterie van economie. Totaal absurd, eigenlijk.'

Hillaert: 'Maar nu Saddam weg is, is ook dat soort theater gestopt?'

Kamaledin: 'Het heeft zich bekeerd, kan je zeggen. Het maakt nu voorstellingen over en tegen zijn dictatuur.'

Hillaert: 'En wat waren dan die andere twee strekkingen in het Nationale Theater?'

Kamaledin: 'Een tweede was het commerciële theater. Dat ligt nu stil, omdat er 's avonds niet gespeeld mag worden, maar het is zeker niet dood. Het valt totaal niet te vergelijken met het Echt Antwaarps Theater of het EWT-theater (*Experimentele Werkgroep voor Toneel, wh*). Die hebben soms nog iets te vertellen. Het commerciële theater in Irak bestaat uit seks en moppen – het laagste van het laagste. Ook hier is er geen constructie, geen verhaal. Het is geen cabaret, en lijkt allesbehalve op theater.'

Hillaert: 'Platte sketches en situatietjes, dus?'

Kamaledin: 'Ja, en tussendoor verschijnt dan af en toe de foto van de president.'

Hillaert: 'Die seks past wel niet helemaal in ons beeld van een islamitisch land. Welke maatschappelijke functie heeft dat?'

Kamaledin: 'Het ventileert.'

Hillaert: 'En dat werd onder Saddam volledig geduld?'

Kamaledin: 'Ja. Er werd zelfs enorm veel publiciteit voor gemaakt. Zo'n voorstelling bleef dan drie, vier maanden vollopen, en acteurs en regisseurs werden zo gigantisch goed betaald dat er steeds meer artiesten door werden aangesproken. Ze waren ook allemaal uitgehongerd. Het loon van een acteur in het Nationale Theater ten tijde van Saddam bedroeg niet meer dan vier euro per maand, en in het commerciële theater konden ze ineens tot honderd euro per avond verdienen. Velen bezweken. Ze probeerden oprecht te zijn en te stoppen, maar de machinerie bleef doorgaan.'

Hillaert: 'Was er dan totaal geen experimenteel theater?'

Kamaledin: 'Dat was de derde strekking, en die is er nu nog steeds. Experimenteel theater wordt vooral getoond op theaterfestivals, voor een specifieke elite. Het werd toen gemaakt door diezelfde regisseurs die ook de bombastische producties van Saddam deden. Als beloning mochten zij dan ook eens artistiek, experimenteel theater maken. Hierin uitten ze wel kritiek op het regime, en toonden ze zich democraten. Er werd ook goed in gespeeld.'

Hillaert: 'Is dat experimentele theater van die aard dat het ook op KunstenFESTIVALdesArts zou kunnen staan? Of spreken we nog over iets anders?'

Kamaledin: 'Weet je, in de tijd van Saddam konden Iraakse theatermakers het hedendaagse theater niet opvolgen. Als ze naar buitenlandse theaterfestivals gingen, werd hun programma op voorhand bepaald en gebeurde elke activiteit met één geheim agent aan hun zijde. Dat gold ook voor literatuur. Als je Engelse boeken bestelde, ging dat eerst naar de censuurcommissie en kreeg je ze pas zes maanden later. Sommige, dan toch. Die commissie las veel meer dan de lezers zelf! De theatermakers zaten dus in een isolatie, waardoor dé discussie in het Iraakse theater momenteel tussen Stanislavski en Brecht gaat: wie heeft er gelijk?'

Hillaert: 'Een debat dat hier vijftig of zestig jaar geleden werd gevoerd.'

Kamaledin: 'Tachtig jaar geleden, waarschijnlijk! De allergrootste theatermaker voor hen, ook al kennen ze alleen zijn naam, is Grotovski. En Peter Brook. Van het corporele theater

van Decroux hebben ze nog nooit gehoord. Bewegingstheater is volgens hen “pantomime”, het begrip mime kennen ze niet. Belichting zit nog steeds in de sfeer van twee spots in een hoek van negentig graden, zodat je geen schaduwen krijgt. Sensuele belichting kennen ze niet. Ook muziek begrijpen ze enkel als illustratie. En als ik mijn acteurs aanspreek over spel en interpretatie, fronsen zij de wenkbrauwen. “Probeer de tekst eens op een secce manier te zeggen”, vraag ik, “laat de tekst zelf zijn verhaal doen.” Ik ben gek. Qua voordracht en dicitie is hun grootste voorbeeld nog steeds Laurence Olivier die anno 1936 *Hamlet* deed. De beste voordracht komt van diegene die “to be or not to be” het meest mysterieus kan debiteren.’



DE VERHALEN VAN MOEDER

Hillaert: ‘Zijn er in Irak dan geen tradities waar we in het Westen wel nog iets van kunnen leren? Het kan toch niet allemaal “minder” zijn?’

Kamaledin: ‘De Iraakse theatermakers volgen blindelings de westerse modaliteit. Zij zien daar het hoogste goed in. En wie zichzelf in het Westen heeft verwezenlijkt, zoals ik, wordt aanzien als een soort legende. Zelf maken ze slechte imitaties. Er is buiten het theater wel een grote schatkist aan spirituele en rituele vormen van performance en interacties tussen mensen,

maar die dingen spreken de theatermakers niet aan.'

Hillaert: 'Die rites vallen buiten de officiële definitie van theater?'

Kamaledin: 'Ik vergelijk dat graag met de Middeleeuwen hier. In Shakespeares tijd was Shakespeare theater, en wat in de kerk gebeurde, was dat niet. Maar als mensen in Irak gewoon samen in een boot zitten en 's avonds vieren dat ze vis hebben gevangen, dan is dat voor mij ook theater. Ik probeerde mijn acteurs op dat soort rituelen aan te spreken door hen te vragen naar de verhalen die ze van hun moeder meekregen voor het slapengaan. Zij vertelde toch zulke prachtige verhalen, die je je hele leven meeneemt? Dat was echt een gevecht met hen. Al wie in Irak theater wil maken, loopt weg van zulke tradities. Rituelen zijn sowieso heel kwetsbaar, want soennitische en sjiiitische rituelen brengen meteen interne conflicten mee, terwijl ik de twee dooreen meng.'

Hillaert: 'Dus wat je met je acteurs vooral hebt gedaan, is oorspronkelijkheid aangeboord en die vormelijk vernieuwd?'

Kamaledin: 'Ja, en ik heb vragen gesteld rond ongebruikt materiaal. Ik heb met hen het lichaam benaderd als fysiek wezen, in plaats van als instrument of meubelstuk. En we zijn *De tochten* op locatie gaan spelen, want dat is nog zo'n taboe. Ik koos in het hart van Bagdad een prachtig huis dat in de jaren 1920 toebehoorde aan de Minister van Financiën, met een binnenkoer waar twee hoge verdiepingen met deuren en kamers op uitkwamen. De scènes werden overal in het huis gespeeld. En we hebben geen ander materiaal gebruikt dan vernietigde dingen: kapotte deuren en ramen, verbrande bureaus uit bombardementen ... Veel makers in Bagdad klagen altijd over het gebrek aan infrastructuur en logistiek, maar ze kijken niet rond. Ik zei tot mijn acteurs: "we halen dat allemaal binnen en we maken er een podium van". Ik verkocht hen dat via het beeld van de feniks, die uit as wordt herboren. Al dat materiaal was ook letterlijk van as. Voor ons mengpaneel hebben we een automotor gerecycleerd.'



DE BARBARIJ VAN DE MACHT

Hillaert: 'Heeft de toneelinfrastructuur dan zo zwaar onder de oorlog geleden?'

Kamaledin: 'In Bagdad waren er zeven grote professionele theaterhuizen, waarvan er nu slechts één nog actief is. Het Volkstheater, vergelijkbaar met de Volksbühne in Berlijn, is in beslag genomen door een of andere fundamentalistische strekking, Al Saddar. Dat is een

kazerne geworden. Het hele mooie El Mansoer theater wordt gewoon verwaarloosd, daar gebeurt niks meer. Het Al Rashid theater is door de Amerikanen gebombardeerd en nog steeds niet hersteld. Elke keer spreken ze daarvoor een nieuwe Amerikaanse aannemer aan, maar die durft nooit zijn deur uit. Van zijn budget van twee miljoen euro geeft hij bij wijze van spreken 100.000 door aan een lokale aannemer, die er op zijn beurt 90.000 van steelt en de rest aan nog kleinere aannemers geeft. En zo verder, tot er drie euro overblijft voor het theater zelf.'

Hillaert: 'Heeft het Amerikaanse schaduwbestuur een beleid rond cultuur?'

Kamaledin: 'Nou, ooit stapte een gerespecteerde dichter naar Paul Bremer, die tussen mei 2003 en juni 2004 aan het hoofd stond van de bezettingsmacht. Hij wou het met hem eens over cultuur hebben. Het antwoord van Bremer was vlakaf: "You know, culture is in my ass!" Zo heeft die dichter het ons in het openbaar overgebracht.'

Hillaert: 'Dus van die kant valt niks te verwachten.'

Kamaledin: 'Van andere kanten evenmin. Enkel als het over de koran gaat, verdwijnt het niet meteen in hun aars. De fundamentalisten zijn heel hard aan het groeien, via de islamitische cultuur.'

Hillaert: 'Hoe ziet die eruit?'

Kamaledin: 'Alles is verboden. In de poëzie moet je terug naar rijmstijlen, terwijl theater en illustratie verboden zijn. De Minister van Cultuur is een fundamentalist, die weigerde om minister te worden, want: "hoe kan ik nu in 's hemelsnaam theater-, muziek- en dansgroepen gaan steunen? Dat is *haram* (verboden volgens het islamitische geloof, wh)!" Dus hij heeft die groepen uitgesloten, en daar bestaat nog steeds een grote discussie over. Wat doe je daarmee?'

Hillaert: 'Bestaat dan het gevaar dat alle theatermakers ooit in de illegaliteit zullen worden verdreven? Of zullen ze nooit zover gaan?'

Kamaledin: 'Er is geen gevaar, want er is ook al bijna geen theater meer! Het Nationale Theater telt zeshonderd artiesten, waarvan ongeveer vierhonderd acteurs, honderd regisseurs en dan nog eens honderd dramaturgen, technici etc. Maar in 2004 zijn er maar vier producties gemaakt, waaronder *De tochten*. Elk stuk wordt bezet met gemiddeld niet meer dan tien man, en dus zit negentig procent van het personeel zonder werk. Dit jaar deed het Nationale Theater zelfs maar één productie meer. Voorstellingen worden overdag opgevoerd, om elf uur. Deels om veiligheidsredenen, want 's avonds kan niet, en deels omdat in het Nationale Theater ook de administratieve dienst ligt waar de werknemers twee keer per week moeten komen stempelen. Men speelt altijd op die twee dagen, want anders komt er geen kat kijken.'

Hillaert: 'Dus het ligt allemaal plat? Of bestaat er zoiets als een *underground scene* die daar tegenin probeert te gaan?'

Kamaledin: 'Nauwelijks. Maar er is wel het theatergezelschap Bagdad Laboratorium, een groep cineasten en theatermakers met de naam Nadjien en dan nog het verband Esfaar. Verder zijn een paar studenten van het conservatorium in Bagdad bezig met moderne dans, in de richting van *butoh* (gestileerde dansvorm afkomstig uit Japan, red.). Die doen hun best, ze zijn integer. En je hebt af en toe ook mooie, individuele initiatieven die eenmalig worden getoond in het Franse culturele centrum van Bagdad. Maar deze hele beweging wordt gestuit door het onveilige klimaat en door de bureaucratie en de mechanismen van het Nationale Theater en het Ministerie van Cultuur. Het Ministerie is totaal corrupt, en in het Theater zwaaien de oude mensen van Saddam nog steeds de plak.'

Hillaert: 'Het is enkel het topje dat is onthoofd?'

Kamaledin: 'Zelfs de top is nog steeds intact. Zo is de generale directeur van alle theaters van Irak de vroegere regieassistent van Saddams *Zebiba en de koning*. Men schminkt dat niet weg, want de Amerikanen hebben het zelf zo geïnstalleerd. De meeste adviseurs van Paul Bremer behoren tot de oude garde van Saddam, en ook zestig procent van de parlementsleden

waren voorheen pro-Saddam. Die zijn gerecupereerd en terug in het systeem gebracht. Zo gaan we in het Nationale Theater terug naar een principe van censuur. Een vriend van mij heeft een theaterstuk voorgesteld dat hij wou regisseren, maar dat is zonder lezing geweigerd omdat hij destijds anti-Saddam was.'

Hillaert: 'Heb jij voor *De tochten* te maken gehad met censuur?'

Kamaledin: 'Ja, met corruptie en censuur. Eerst wilden ze tussenkomen tussen mij en de inhoud. Maar ik heb terstond bedreigd de samenwerking te stoppen als er enige inhoudelijk tussenkomst zou zijn. Dat heeft blijkbaar geholpen.'

DE BEUL IN ONSZELF

Hillaert: 'Hoe zit het eigenlijk met die inhoud? Heeft het beleg van Bagdad nieuwe thema's opgeleverd in de weinige voorstellingen die er zijn?'

Kamaledin: 'Eén keer wel. Ik ben in mei de laatste keer teruggeweest, en zag toen vier theaterstukken. Eén daarvan was heel goed. Het was komedie: grotesk, met veel ironie. Het ging over twee clochards die in een cité leefden, en van alles meemaakten. Het had iets heel dagelijks. Echt prachtig hoe non-artistiek ze alles deden.'

Hillaert: 'En vooral dat non-artistieke is iets nieuws?'

Kamaledin: 'Ja, dat was voorheen niet aanvaardbaar voor Iraakse theatermakers. Want de acteur moet de tragedie aanraken, en ons kippenvel en tranen bezorgen. Die voorstelling heeft dat ook allemaal gedaan. Alleen speelden de twee acteurs hier komedie, en heel erg goed. Ze stapten eruit, kwamen terug, dronken een massa alcohol, ze vochten, en deden tegelijk ook niets. Een beetje Beckett, maar *à la irakienne*.'

Hillaert: 'Waarover ging *De tochten* precies?'

Kamaledin: 'Over de geschiedenis van de beul in onszelf, Irakezen. Iedereen denkt dat Saddam een tijdelijke persoon was in onze geschiedenis. Dat is niet waar. Als we terugkijken, zien we dat Gilgamesh ook al een gruwelijke dictator was. Tussen hem en Saddam zijn er ontelbare dictaturen geweest. We krijgen ze met de moedermelk binnen. Je krijgt 's avonds een verhaal van je moeder dat heel mooi is, maar daarin zitten alle begrippen van dictatuur: haat, minachting en verraad.'

Hillaert: 'Als je dat zo vertelt, dan zie je toch een vrij grote maatschappelijke functie in je theater? Mensen confronteren met hun eigen "schuld"?''

Kamaledin: 'Ja, maar ik wil in mijzelf geen illusie kweken dat ik een wereldverbeteraar ben. Dat ben ik niet.'

Hillaert: 'Het is de situatie die je dwingt om het daarover te hebben?'

Kamaledin: 'Dat zijn gewoon ook mijn eigen vragen. Ik probeer die te delen met anderen. Zij hebben, net als ik, Saddam zo grondig gehaat en op hem geschoten, terwijl Saddam gewoon in elk van ons zit. Ik had het in *De tochten* dus over de dictator in mijzelf, en dat had inderdaad wel een heel actuele reden. Dat was heel belangrijk voor de mensen daar, ook al ging het vooral om intellectuelen.'

Hillaert: 'Heb je het gevoel dat je daarin apart staat, of zijn er, behalve jij zelf, nog vele anderen die de geschiedenis van de dictatuur proberen te verwerken in theater, beeldende kunst, ... ?'

Kamaledin: 'Nee, ik ben daarin toch redelijk uniek, denk ik. Zo heb ik nu een roman geschreven: *Oraal*.'

Hillaert: 'In het Nederlands?'

Kamaledin: 'Nee, in het Arabisch. Ik ben de tekst nu aan het vertalen, en het wordt ook een theaterstuk. Het gaat over verraad. Niet zozeer aan de oppervlakte van het verhaal, maar in de diepte. In Irak draagt bijna elke mens een verraad of een misdaad mee, *whatever*. Maar hij geeft dat nooit toe. Hij transformeert elke vorm van verraad tot een logisch gevolg van iets.'

En soms vormt hij een misdaad van een familielid om tot een heldendaad, soms tot een fabel of een irreële situatie. Alles behalve de werkelijkheid. Als je nu kijkt naar de vroegere gesprekken van Saddam, merk je dat hij nooit over de werkelijkheid sprak. Hij transformeerde dat altijd tot iets anders – ik weet niet wat. In Irak speelt dit soort oraliteit, dit verdichtende vertellen, een essentiële rol in ieders leven. Ik voel dat de Irakees terug op aarde moet leren staan, in plaats van te zweven.’

Hillaert: ‘Is dat geen contradictie met wat je zegt over teruggaan naar oude rituelen en oude verhalen?’

Kamaledin: ‘Je kan rituelen natuurlijk op twee manieren benaderen. Aan de ene kant kan je ze positief bekijken: de uitstraling, de bevrediging. Aan de andere kant kan je ze op een erg kritische, en een niet onvoorwaardelijk manier bekijken. Ik ben op zoek naar die tweede benadering. Ook in mezelf. Ik ben nooit tevreden over mijzelf. Mijn avonden zijn altijd zwaar: ik kijk terug op mezelf en beleef dat ritueel van “wat heb je goed of fout gedaan”. Dat heb ik geleerd vanuit rituelen, en niet vanuit iets anders.’



HET GELIJK VAN HET PUBLIEK?

Hillaert: ‘Heb je het gevoel dat die oorlogssituatie in Irak een andere functie geeft aan kunst zoals wij ze kennen? Is er een andere nood dan hier in het Westen waarop wordt ingespeeld?’

Kamaledin: ‘Dat is een moeilijke vraag, want ik weet eerlijk gezegd niet wat de functie van kunst is.’

Hillaert: ‘Hier gaat kunst om het bieden van een onverwachte visie op de werkelijkheid, maar het kunstbedrijf staat objectief gezien wel in de marge van de samenleving.’

Kamaledin: ‘In Irak hebben theatermakers onder de oorlog elkaar wel enigszins teruggevonden, maar dat heeft weinig veranderd. Er is nood aan een nieuwe kunstenaarsgeneratie.’

Hillaert: ‘Bedoel je dat op artistiek, en niet zozeer op maatschappelijk vlak?’

Kamaledin: ‘Het is moeilijk om het over de maatschappelijke functie van kunst te hebben als er bijna geen publiek komt kijken. Mensen gaan naar entertainment, maar zelfs dat is er in deze omstandigheden niet meer. Ik speelde *De tochten* tien keer voor een volle zaal, maar daar zat alleen maar elite. Ander volk zag je zelden, misschien tien of vijftien man.’

Hillaert: ‘Soms hoor je verhalen van groepen die voor het eerst terug in bijvoorbeeld Sarajevo gaan spelen, en daar een massa volk trekken. Daar lijkt cultuur een soort verlichting of verzoening te vormen: “er gebeurt weer iets!” Maar dat is in Bagdad niet het geval?’

Kamaledin: ‘Ik ken een theatermaker van het Nationale Theater in Sarajevo die nu in Nederland woont. Hij is ook met zo’n project naar Sarajevo gegaan. En dat werd daar toen wel opgehemeld in de media, maar blijkbaar zaten er in de zaal enkel intellectuelen, die elkaar in de kranten incestueus bevruchtten. Ander publiek heeft hij bijna niet gezien, zei hij.’

Hillaert: ‘Omdat het publiek andere dingen aan het hoofd heeft?’

Kamaledin: ‘Ik weet niet hoe het komt. Ik weet wel dat er nu in Irak ongeveer honderd dagbladen zijn, en dat elke krant per dag minstens drie pagina’s aan cultuur wijdt. Dat zijn driehonderd pagina’s cultuur per dag. Van het aantal lezers heb ik geen idee, maar in Irak wonen in totaal 26 miljoen mensen. Dus als je theater maakt, mag je toch veronderstellen dat je minstens een maand kan spelen voor een zaal van honderd man. Maar dat is een illusie. Tien dagen, zoals wij met *De tochten*, is de langst mogelijke periode dat je iets verkocht krijgt in Bagdad. Voor de organisatoren was het ondenkbaar dat wij zelfs die speelduur zouden kunnen vullen. Mensen zijn “geanalfabetiseerd”. Vroeger, in de jaren 1970, kwam er wel volk naar theater. Ik speelde toen in het Modern Artistic Theatre, het antinationale theater van Bagdad. Wij hadden een repertoire met drie nieuwe voorstellingen per jaar, telkens drie maand aan een stuk, zes dagen op zeven. De zaal was al maanden op voorhand uitverkocht.’

Hillaert: ‘Dat heeft Saddam eruit geklopt, bij wijze van spreken?’

Kamaledin: ‘Ja.’



DE HOOP VAN DE TOEKOMST

Hillaert: ‘Hoe kan je dat keren? Heb je daar een beeld van?’

Kamaledin: ‘Ja. Als ik kijk naar de Irakezen, dan denk ik dat het wel kan. Maar daarvoor heb je andere kunstenaars nodig, nieuwe mensen. Eerst moeten de artiesten afstappen van de conventie dat ze theater maken. Want theater bestaat niet, theater is dood.’

Hillaert: ‘En wat leeft er dan?’

Kamaledin: ‘Ik weet het niet. Iets anders. Misschien kan je losse elementen van theater nemen: dramaturgie, of een scène, of een ritueel, *whatever*. Maar je moet met de mensen kunnen communiceren. In Irak hebben de mensen geen tijd om anderhalf uur te zitten luisteren. Passief zijn voelt verschrikkelijk. Je moet met hen dus iets anders doen: dansen, ze rechtstreeks aanspreken, samen in actie komen via semi-actieve spelen. Ze hebben er niks aan om gewoon te zitten kijken. Elk moment gebeurt er wel iets: een bombardement, slecht nieuws, zelfs de natuur speelt tegen. Zo waren er gigantische stormen die op drie dagen de

hele woestijn overhoop bliezen.’

Hillaert: ‘Dan wordt een theatervoorstelling heel relatief, wil je zeggen?’

Kamaledin: ‘Natuurlijk, dat spreekt mensen niet aan. Als wij als theatermakers via onze performances met hen in contact willen komen, dan hebben we het verhaal van de vertelling nodig, met bijvoorbeeld een korte dans gemengd met gebeden en rituelen. Maar ook met de nodige kritiek en vervreemding tussen ritueel en *happening*. Je moet letterlijk naar mensen gaan: bij hen thuis, op scholen. Hen aanspreken op alternatieve manieren. Dat zou veel zinvoller zijn dan dat iedereen naar dat ene gebouw van het Nationale Theater komt om een theatervoorstelling te zien.’

Hillaert: ‘Spreek je nu zowel over Vlaanderen als over Irak?’

Kamaledin: ‘Ik heb dat hier in Vlaanderen geleerd. Misschien was ik zelfs een voortrekker, toen we in 1998 *De uren nul* deden. Maar het kan nog verder gaan. Het verschil tussen acteur en publiek moet hoe langer hoe kleiner worden. Het moet interactiever worden. Ik was heel lang tegen multimediaal werk omdat het een mode was, maar dat is nu veranderd. Virtualiteit en cybercultuur zijn een totaal nieuw gegeven in het leven. De tijd is virtueel geworden. Op dat vlak zie ik veel linken tussen online chatten en de primitieve oraliteit van verhalen. Beiden zijn ongrijpbaar, ondefinieerbaar: als het gebeuren afgelopen is, is alles weg. Dat vind ik iets waar de Irakezen aan zouden kunnen werken. Ze moeten af van die klassieke broederoorlog tussen Stanislavski en Brecht. En van heel veel andere vastgeroeste denkbeelden. Zo voelden mijn acteurs zich te beschaamd om in een mooie boomgaard in Babylon, die ik had uitgekozen, te spelen, omdat de burens nieuwsgierig zouden komen piepen. Ze voelden zich te goed. Toen vroeg ik wat ze dan eigenlijk wilden met theater? Je moet toch de nieuwsgierigheid van de mensen opwekken? Als je dat niet doet, waarom doe je het dan? Wie spreek je aan? Ik heb het over zowel hoge intellectuelen als primitieve mensen en kinderen. Als we hun nieuwsgierigheid niet prikkelen, mogen we het vergeten. Terug contact maken: dat is de grote uitdaging voor het theater in Irak. En ook voor Irak zelf.’

In december gaat Hazim Kamaledin in de Monty in Antwerpen in première met *VVredestad*, een productie met een paar jonge Iraakse acteurs. Binnenkort meer informatie op www.monty.be.