

INTERCULTUREEL WORSTELLEN

Theaterpraktijk in een globale wereld



INHOUD

VOORWOORD.....	2
INLEIDING: INTERLOCUTEUR EN INTERCULTUUR	3
ONTVLUCHTE VERANTWOORDELIJKHEID	6
DE MAHABHARATA	9
HOOFDSTUK 1: DE GIFTIGE SLANG MET DE GESPLETEN TONG	14
GLOBALISME.....	15
KOLONIALISME EN HAAR VOORVOEGSELS	17
MULTICULTURALISME	19
HOOFDSTUK 2: SCHECHNER EN BHARUCHA.....	24
ZUCHT NAAR EXOTISME	24
EEN VISIE UIT INDIA.....	28
CULTUURTOERISME: DANCE OF THE MUDMEN	36
CYBEROPTIMISME EN HET VIRTUELE SLAGVELD.....	41
HOOFDSTUK 3: SIDI LARBI CHERKAOUI EN WAYN TRAUB IN CHINA	45
TRANSCULTURALISME EN ULTRACULTURALISME.....	46
TRILOGIEËN VAN MACHT	55
HOOFDSTUK 4: HET POLITIEKE IN POSTDRAMATISCH THEATER.....	66
DE KROCHTEN VAN ONZE IDENTITEIT	67
GEDEELDE VERANTWOORDELIJKHEID.....	79
CODA: THANKS PERO NO THANKSGIVING	88
BIBLIOGRAFIE	93
BIJLAGEN	98

VOORWOORD

Een lange weg is afgelegd om te komen tot deze verhandeling. Het zijn de mensen die ik op deze weg ontmoette die de basis vormen van mijn inzichten. Ze verdienen dan ook deze vooraanstaande plaats in dit werk. Mijn ouders, Inneke en vrienden brachten me tot waar ik nu sta. Gaven me de kans om mijn passie voor theater en het culturele leven uit te bouwen tot iets dat nauw aansluit bij mijn ervaringen in mijn thuisstad Antwerpen. De culturele diversiteit van deze stad biedt culturele rijkdom, maar vraagt tegelijk om een respectvolle en bedachtzame benadering. Het zette me al vroeg in mijn leven aan om te denken over onze toekomst in een mondiale cultuur. Deze personen en locatie moet ik bedanken voor de inspiratie die ze me nog steeds geven.

Het is echter Gent waar deze masterproef is verankerd. De colleges van docenten zoals Prof. Dr. Rik Pinxten en Prof. Dr. Chia Longman vormden grotendeels mijn kritische kijk op cultuur en diversiteit. Een link naar het theater legde ik in de colleges van Prof. Dr. Christel Stalpaert, die me bovendien wegwijs maakte in het onderwerp.

Het laatste half jaar was uiteraard de meest intense periode. De interactieve colleges van Sruti Bala over de cultuurhistorische en interculturele aspecten van de podiumkunsten en het onderzoeksseminarie ‘actuele performancetheorieën’ van Patrick Primavesi vormen dan ook een sterke katalysator voor dit werk. Net zoals mijn gesprekken met Sidi Larbi Cherkaoui en de vele – vaak verhitte – discussies met Chokri Ben Chikha en medestudenten. Deze masterproef is vele meer het resultaat van de intensieve confrontatie tussen mijn gedachten en deze mensen dan het een werk is van mijn eigen gedachten zelf.

Coverfoto: La Pocha Nostra, ‘The new barbarian collection winter 2008’

INLEIDING

Interlocuteur en intercultuur

Elke vorm van performance voltrekt zich in het hier en nu, maar voelt tegelijkertijd ook steeds de behoefte om zich te verbinden met de buitenwereld, het verleden en de toekomst. Deze behoefte is met de globalisering meer en meer een dwangmatige verbintenis geworden. De Europese samenleving is de laatste halve eeuw aanzienlijk getransformeerd van een gesloten fort naar een bemiddelaar tussen de naties onderling, om de vrede te bewaren en een optimaal handelsklimaat te creëren, maar ook naar de andere werelddelen toe. Het culturele klimaat is in deze intense periode van globalisering bovendien sterk gewijzigd. We leven in een multiculturele realiteit. En onze interventies – cultureel, economisch of militair – in de andere werelddelen hebben niet langer alleen gevolgen in deze verre omgeving, maar hebben repercusies in onze eigen samenleving. Ze houden verband met de gemeenschappen van migranten, die met tweede en soms derde generaties sterk geworteld zijn in de Europese samenleving.

Deze maatschappelijke context heeft bijgevolg betrekking op het dramaturgische hier en nu. Marianne Van Kerkhoven, dramaturge bij het Kaaitheater en De Parade, stelt zich dan ook de vraag: “Welke draden verbinden het dagelijkse theaterwerk met een groter geheel?”¹ De nood aan een ‘grote dramaturgie’ naast een ‘kleine dramaturgie’ vormt het postulaat van haar pleidooi voor een ‘interlocuteur’. De ‘grote dramaturgie’ houdt zich bezig met de maatschappelijke functie van het theater, naast de ‘kleine dramaturgie’ die meer begaan is met de eerder artistieke noden van de concrete productie.²

De dramaturg als interlocuteur moet deze uitdaging met urgentie aangaan. Hij of zij is niet alleen de gesprekspartner van de kunstenaar, maar staat ook tussen theaterwetenschap en theaterpraktijk en doet uitspraken binnen de bredere maatschappelijke context.³ Ze besluit haar betoog dan ook als volgt:

Als levende, zich in het hier en nu voltrekkende kunst, als discipline die zich rechtstreeks tot zijn toeschouwers als denkende individuen kan richten, kan het theater een band ontwikkelen met de politieke actualiteit, met een kritische reflectie op de

¹ VAN KERKHOVEN (1999), p.67

² IDEM

³ VAN KERKHOVEN (1999), p.67-69

*werkelijkheid. (...) Meer dan ooit is er nood aan kritische reflexie die het werk van artiesten vandaag duidt in zijn maatschappelijke en zijn culturele context.*⁴

Deze masterproef stelt dit mooie voornemen in het licht van de globalisering. De theaterpraktijk wordt geconfronteerd met taken en uitdagingen die grootser zijn dan ooit tevoren. De interlocuteur stelt zich open op naar de buitenwereld toe, maar onderschat vaak de kracht van haar omarming. We maken het onze taak om deze kracht te meten. En vragen ons af hoe de lokale theaterpraktijk de globale krachten kan bezweren. Deze vraagstelling gaat niet gepaard met dogmatische voorschriften, maar met een bewustwording.

De interlocuteur bedeeft zich de taak van bemiddelaar tussen twee verschillende culturen. Ze plaatst zich in een tussenpositie: tussen subculturen en gemeenschappen binnen een beperkte regio; of tussen de kijkcultuur van de toeschouwer en deze van de maker; of tussen twee culturen die op de kaart verder verwijderd zijn. Deze rol van tussenpersoon is niet neutraal en gaat altijd gepaard met bepaalde motieven. Het is essentieel dat de interlocuteur zich bewust wordt van deze motieven.

De dramaturg is niet de enige verpersoonlijking van de interlocuteur. Hij gaat ook schuil in de regisseur, acteur, toeschouwer en pers. We willen de theaterpraktijk zo breed mogelijk benaderen. We bestuderen deze eerder als een sociale praxis dan als artistieke vorm. Hierdoor kan deze masterproef ook gelezen worden in de bredere zin als sociologische, culturele studie van alles wat zich performatief manifesteert in een globale context.

Methodologisch ligt deze verhandeling in het verlengde van de vele postkoloniale invalshoeken die de culturele studie rijk is. We kunnen in deze methode twee grote stromingen onderbrengen: de poststructuralistische en de marxistische.

De eerste is doorgaans de meest heersende aanpak. Deze voert een kritiek op het eurocentrisme dat systematisch ons collectief geheugen determineert. Afgezien van materiële factoren neemt het hoofdzakelijk kennis en ideologie op in het vertoog. Zo stelt Frantz Fanon vanuit zijn achtergrond als psychiater dat het kolonialisme diepe sporen heeft achtergelaten in de psyche van zowel kolonialist als gekoloniseerde. “The negro enslaved by his inferiority, the white man enslaved by his superiority alike behave in accordance with a neurotic orientation.”⁵ Op die manier gaan we om met de interlocuteur als een neuroot. Het is de taak van de theaterwetenschapper om deze diepewortelde psychologie bloot te leggen.

⁴ VAN KERKHOVEN (1999), p.69

⁵ Geciteerd in: BHABHA (1994), p.62

Homi Bhabha, die Fanon citeert, komt tot één van zijn sleutelbegrippen die volgens hem de postkoloniale identiteit kenmerkt: mimicry. Hij beweert dat er altijd een soort van weerstand bestaat wanneer men zich aanpast aan dingen die worden opgedrongen. Met een woordspeling maakt hij duidelijk hoe de identificatie onder koloniale omstandigheden zich ontwikkelt: “almost the same but not quite”⁶ / “almost the same but not white”⁷.

Deze weerstandige mimesis is het proces waardoor tussentalen zoals het Creools gevormd worden. De hybride staat van deze culturele onderwerpen toont aan dat de zaken vele gecompliceerder zijn dan zwart op wit. Het is dan ook niet de bedoeling om in deze masterproef een radicale dichotomie op te zetten tussen Oost en West. Ik gebruik deze termen dan ook vele meer als concepten dan als windrichtingen. Ze vertegenwoordigen de ongelijkheden in macht die aanwezig zijn in de praktijk en die we telkens opnieuw moeten lokaliseren in de ingewikkelde, diasporische conditie van meervoudige identiteiten.

Hierbij reiken we af en toe naar de boektitel ‘Black skin, white mask’ van Frantz Fanon, om te duiden op de samengestelde werkelijkheid. De gekoloniseerde neemt de rol van de kolonisator over en deelt daardoor de tegenstelling tussen wit en zwart, Noord en Zuid, West en Oost opnieuw in. De diaspora draagt bij tot de complexiteit van deze indelingen, maar dat wil niet zeggen dat de kloof niet meer zou bestaan.

In de interculturele praktijk is er steeds een oorsprongscultuur en een doelcultuur. Terwijl deze eerstgenoemde kan verschillen, betreft de doelcultuur in het merendeel van de gevallen een westerse context. Beide contexten hebben hun eigen beweeggrond en normen. Eén doelstelling van deze masterproef is om deze beweegredenen en normen te ontsluiten en een overzichtelijke uiteenzetting van de machtsstructuren tussen beide partijen uiteen te zetten. Daarom gebruiken we gemakkelijks halve de termen West en Oost.

Waarschijnlijk de meest belangrijke postkoloniale denker voor ons discours is Edward Said en zijn meesterwerk ‘Orientalism’. De grootschaligheid waarmee hij de westerse weergave van het Oosten heeft ontleed, brengt een vele systematischere manier van omgaan met de Oriënt aan het licht. Hij definieert ‘orientalisme’ dan ook als een collectieve onderneming die het Oosten niet alleen controleert maar ook produceert. De imaginaire voorstelling van het Oosten in kunst, media en wetenschap is diepgeworteld in alle westerse instituties. Dit denkpatroon dat zich in de meest uiteenlopende vormen manifesteert moet dan ook in acht worden genomen wanneer we spreken over de beeldvorming in de theaterpraktijk.⁸

⁶ BHABHA (1994), p.123

⁷ BHABHA (1994), p.128

⁸ JANS (2006), p.76-78

ONTVLUCHE VERANTWOORDELIJKHEID

Door de postkoloniale geest te onderzoeken, deconstrueren al deze denkers de machtsrelaties tussen kern en periferie. Een opdeling die bovendien in hun analyses opduikt in een ondoorgrondelijke interrelatie. Een voorbeeld van deze poststructuralistische, deconstructivistische methode vinden we terug in de kritiek van Bambi Ceuppens en Sarah De Mul op ‘Missie’ in een regie van Raven Ruëll en in een productie van KVS. Wie spreekt of toont? Wat wordt besproken of getoond? Wie luistert of kijkt?

Het stuk ‘De koloniale verbeelding van Congo’ verscheen in *Rekto:verso*. Het maakt een voorstellingsanalyse dat het denkbeeld van het postkoloniale Congo in het verhaal van de op scène gezette fictionele missionaris Vanneste naar boven brengt.⁹

De vorm – een lezing van de missionaris achter een spreekgestoelte in kostuum – en het proces, het verhaal van de missionaris is samengesteld uit interviews met echte missionarissen afgenomen door Congo-expert David Van Reybrouck – zorgen volgens Ceuppens en De Mul voor een perceptie van waarachtigheid. Ze herkennen in het verhaal van het personage ook een retoriek – hij herhaalt bijvoorbeeld meermaals ‘wij hebben dat gezien’ – die dat effect van authenticiteit versterkt. Deze gepretendeerde objectiviteit is volgens de auteurs een gevaarlijke zaak. Het leidt enkel tot een koloniale verbeelding van de Congolees. Ze missen in ‘missie’ enige vorm van kritische reflectie.¹⁰

Congo is in ‘Missie’ enkel aanwezig als een romantisch exotisme dat dient om iets te vertellen over Vlaanderen. Het echte Congo en de Congolezen zijn in dit verhaal afwezig. Congo is enkel de setting voor de heldendaden van Vanneste. Een Congo dat afgeschilderd wordt als armoedig en als “topos van kommer en kwel”.¹¹

Ceuppens en De Mul lezen ‘Missie’ niet als een visie van één individu, maar als betekenaar van de grotere Vlaamse context waarin het wordt vertoond. Ze hebben dan ook vooral hun bedenkingen bij de enthousiaste receptie van het stuk door pers en publiek. Ze betogen dat het publiek zich met Vanneste vereenzelvigd in een overwelming van empathie voor het personage en bijgevolg zijn koloniale visie op Congo. Waarbij het Vlaanderen van nu één is van verloren gegane pracht en de nostalgische terugkeer naar het Vlaanderen van toen met de

⁹ CEUPPENS en DE MUL (2009), *De koloniale verbeelding van Congo*

¹⁰ IDEM

¹¹ IDEM

bijhorende machtsrelatie tot het koloniale Congo. Dit neokoloniale verlangen zou de toeschouwer herkennen in de overgeromantiseerde depictie van de missionaris.¹²

De betrekkelijke voorstelling van ‘daar’ wordt betrokken op de realiteit ‘hier’. Vlaanderens blijmoedige aanvaarding van de koloniale denkbeelden in ‘Missie’ en de sympathie voor de katholieke folklore figuur, getuigt van de sluimerende angst voor de ‘vreemde’ Islam en de Franstalige gemeenschap. Een angst die het publiek de vertrouwde armen van Vanneste injaagt, op zoek naar vertroosting.¹³

De reactie van KVS, eveneens verschenen in *Rekto:verso*, beroept zich op het feit dat het de bedoeling was om wetenschappelijk noch politiek te zijn met ‘Missie’. Als kunstenaars willen ze enkel een subjectief en particulier verhaal vertellen. Voor hen gaat ‘Missie’ niet over Congo of Vlaanderen, maar over het ‘kleine stemmetje’ Vanneste. Een stem die weinig gehoord wordt en die de bakens van het geoorloofde spreken moeten verleggen.¹⁴

Ze betreuren dat Ceuppens en De Mul het onderscheid tussen theatermaker en personage niet maken in hun analyse. Een zorgvuldige lezing zou doen uitschijnen hoe gelaagd het karakter van Vanneste wel niet is. Hij stelt zichzelf, de kerk als instituut en op het einde zelfs god in vraag. Vanneste is een erg solidair karakter dat alle clichés achter zich laat. Een eigenschap die indruist tegen elke veronderstelling van de aanwezigheid van eender welk vijandbeeld – noch tegenover de Franstaligen, noch tegenover de Islam.¹⁵

Bovendien voert KVS weerwoord tegen de opvatting van het publiek als een monolithisch, blank en Vlaams blok – vergeef mij de toevallige opeenvolging van woorden. Het is onmogelijk om te beweren dat men wetenschap heeft van hoe elke individuele toeschouwer uit het diverse publiek denkt na het zien van ‘Missie’. Volgens KVS vereenzelvigd dat publiek zich niet zo zeer met Vanneste, maar is het voor hen eerder een vervreemdende ervaring om deze folklore figuur uit vervlogen tijden te horen spreken.¹⁶

Voor hen is het genuanceerde verhaal van dit individueel personage bevrijd van eender welke ideologie en slaagt het erin om een reëel Congo op te roepen. Het Congo uit de leefwereld van Vanneste waarbij inzet en engagement boven eender welke vorm van neokoloniaal discours uitstijgt.¹⁷

¹² IDEM

¹³ IDEM

¹⁴ KVS (2009), *Re:spons: Het belang van onregelmatigheden*

¹⁵ IDEM

¹⁶ IDEM

¹⁷ IDEM

Wat uit dit twistgesprek duidelijk wordt, is de moeilijkheid van verantwoordelijkheid in de kunstensector. Hoewel Ceuppens en De Mul hun peilen zowel op de productie, als op het publiek en de pers richten, verraadt de vurige reactie van KVS dat ze het vooral lezen als een bezwaar tegen hun artistiek werk. Ze voelen zich aansprakelijk gesteld voor de kritiek van Ceuppens en De Mul op ‘Missie’.

In hun reactie valt ons één argument op – naast het terechte bezwaar tegen de benadering van het publiek. Ze openen hun verhoog met de bemerking dat kunstenaars geen wetenschappers of politici zijn. Hiermee plaatsen ze zichzelf meteen buiten eender welk onderliggend discours dat bewust of onbewust aanwezig is in hun werk. Het postkoloniale denkbeeld dat Ceuppens en De Mul blootleggen, ligt buiten de grenzen van hun verantwoordelijkheid. Sterker zelfs: Deze analyse houdt geen rekening met het persoonlijk en individueel karakter van het personage Vanneste. Zij maken een andere lezing van ‘Missie’. Eén die vooral het kleine stemmetje van Vanneste opnieuw laat klinken.

Het argument dat het personage en zijn bezieler niet volledig samenvallen en dus ook in een analyse van het werk strikt gescheiden moet zijn, is niet volledig waar. Het denkbeeld van Vanneste is trouwens volledig vormgegeven door de makers, waarbij men streeft naar een zogezegde wetenschappelijke objectiviteit. Van Reybrouck zou wél oog hebben voor het perspectief van de Congolees en het is zelfs “intellectueel niet eerlijk”¹⁸ om het tegendeel te beweren door de vele interviews die hij aflegde voor zijn boek. Ceuppens en De Mul onderkennen evenwel de aanwezigheid van de Congolese stem in zijn boek. Hun analyse stelt enkel dat deze afwezig is in de voorstelling. En klaarblijkelijk is deze ook afwezig in hun respons.

Deze repliek vertoont overigens een andere interessante link tussen auteur en personage. Ze hanteren het personage om er zich achter te verstoppen en niet te hoeven spreken over het koloniaal beeld van Congo en de Congolees. Blijkbaar is de individualiteit van het personage zo cruciaal in het verhaal, dat het Congobeeld dat hij ophangt, volledig de verantwoordelijkheid van het publiek wordt: “Wij vinden niet dat wij moeten zeggen wat de toeschouwer moet denken.”¹⁹ Maar is het personage wel slechts een individu? Of behoort het toe aan het collectieve geheugen, zoals een ‘Moeder Courage’, overgoten van uiteenlopende en tegengestelde ideologieën en interpretaties?

En ten slotte, is misschien de pers degene die de grootste verantwoordelijkheid draagt. Is het de taak van de pers om het oog van de toeschouwer te sturen? En heeft het misschien te lang

¹⁸ IDEM

¹⁹ IDEM

geduurd vooraleer de aanblik werd gericht naar de postkoloniale relevantie van ‘Missie’? Eén ding is duidelijk: iedereen lijkt de verantwoordelijkheid door te schuiven. Deze problematiek zal meermaals, en vooral naar het einde toe, aan bod komen in deze masterproef.

Mijn eigen verantwoording wil ik bijgevolg niet licht opnemen. Zoals Said stelt: “Everyone who writes about the Orient must locate himself vis-à-vis the Orient.”²⁰ Deze positie is eerder bescheiden. Omdat ik niet in de plaats van de andere wil spreken neem ik vooral mijn eigen context en westerse producties die ik zelf zag als studieobject. Het is de enige context waar mijn kennis me een bepaalde autoriteit biedt om te spreken. Ik beweer zeker niet een stem te geven aan de *subaltern*.

Deze term werd voor het eerst gebruikt door de Italiaanse schrijver en politicus Antonio Gramsci voor het onderdrukte proletariaat. Deze is niet enkel onderdrukt, maar “lacking autonomy, subjected to the influence of hegemony of another social group, not possessing one’s own hegemonic position.”²¹ Later wordt de term overgenomen door postkoloniale schrijvers zoals literatuurcritica Gayatri Spivak. Zij vraagt zich af of de subaltern, iedereen die geen toegang heeft tot het heersende discours, kan spreken.²²

Ik stel me eerder op als interlocuteur die een eigen discours probeert op te bouwen tussen de uiteenlopende visies die ik aanreik in deze masterproef. Ik onderzoek meerbepaald de invloed van de globalisering op de westerse theaterpraktijk in relatie tot verschillende ‘Anderen’. Hierbij wil ik allermist mijn eigen subjectiviteit verbergen en moedig ik u als lezer aan om alles wat ik schrijf actief in vraag te stellen. Een mooi doel zou verwezenlijkt zijn, moest ik het debat rond globalisering en interculturaliteit kunnen voeren. Ik wil dan ook allermist een teleologisch eindpunt zetten achter de discussie die voortdurend zou moeten gevoerd worden.

DE MAHABHARATA

Terugkomend op de twee stromingen die ik toeken aan de postkoloniale methodologie, leunt deze masterproef erg aan bij de marxistische. Ik neem het productieproces en de materialen op in mijn analyses. Het richt zich tot de culturele industrie zonder de performance in een vacuüm te zien. Machtsrelaties tonen zich in het bezit van de productiemiddelen en de controle over de materialen.

²⁰ SAID (1978), p.20

²¹ Geciteerd in: BHABHA (1994), p.85

²² SPIVAK (1988)

Deze brede opvatting van de praktijk ontleen ik ongetwijfeld aan Rustom Bharucha. Deze Indiase theatermaker en dramaturg vormt de rode draad doorheen deze verhandeling. De locatie die hij inneemt in deze globale wereld, werpt een nieuw perspectief op de machtsstructuur in een globale theaterpraktijk. Hij leefde en studeerde tien jaar in de Verenigde Staten, waar hij in 1981 een PHD behaalt aan de Yale School of Drama. Daarna keert hij terug naar India en lokaliseert hij zich in Kolkata als onafhankelijke schrijver, regisseur en cultuurcriticus.

Zijn kritiek op de ‘Mahabharata’ van Peter Brook, die in 1985 te Parijs in première ging, biedt ons een voorbeeld van een meer marxistische, postkoloniale aanpak. Het toont dat het misbruik van de Indiase cultuur in westerse producties niet alleen geanalyseerd moet worden met aandacht voor esthetische criteria. Bharucha is eerder begaan met de ethische criteria die ten grondslag liggen van elke crossculturele uitwisseling, en de sociale relatie die de aard van de uitwisseling uitmaakt. Het zijn die relaties – al te vaak genegeerd in de theaterkritiek – die Bharucha aan de oppervlakte wil brengen in zijn essay over Brooks ‘Mahabharata’.²³

De *Mahabharata* is het ‘authentieke’ document van de traditionele hindoe cultuur. Men zou het de antieke oudheid van India kunnen noemen. Het epos bevat een enorme gelaagdheid aan betekenissen. Het is niet zomaar een verhalend gedicht; het is de fundamentele kennisbron van de hele Indiase geschiedenis. Samen met Jean-Claude Carrière maakt Brook van dit gelaagd werk een rechtlijnig verhaal. Het vat een epos dat vijftien keer langer is dan de bijbel samen in een negen uur durende voorstelling.²⁴ Of met Bharucha’s woorden: “This story reads, in my view, like a rather contrived and overblown fairy-tale.”²⁵

Volgens Bharucha is Brooks productie “one of the most blatant (and accomplished) appropriations of Indian culture in recent years”²⁶. Hij vergelijkt het met de toe-eigening van grondstoffen in de tijd van de Britse Raj, de Britse heerschappij over India. De grondstoffen werden afgepakt en vervoerd naar fabrieken in Manchester en Lancashire. Daar werden ze bewerkt tot producten, die ze in India gedwongen werden te kopen. ‘De Mahabharata’ is diefstal van een andere soort. Brook neemt één van de belangrijkste teksten, rukt ze uit zijn historisch verband, om het dan te kunnen verkopen aan een publiek in het Westen.²⁷

²³ BHARUCHA (1993), p.4

²⁴ BHARUCHA (1993), p.74

²⁵ BHARUCHA (1993), p.69

²⁶ BHARUCHA (1993), p.68

²⁷ IDEM

Bharucha is geen fundamentalist en wil de westerse theatermakers helemaal niet ontzien van de mogelijkheid om de religieuze epen te gebruiken. Hij is er zich van bewust dat ze ook in India de epen foutief weergeven. Zoals de regisseur Ramanand Sagar, die de *Ramayana* elke avond op de buis zwiert als feuilleton. Hij benadrukt ook dat hij niets tegen Brooks productie heeft omdat ze westers is. Hij beweert enkel dat het gaat om een bijzonder soort westerse voorstelling, die de niet-westerse context ontkent. De *Mahabharata* moet op zo veel mogelijk niveaus binnen de Indiase context worden weergegeven. Een bewerking van de *Mahabharata* als universeel werk, trivialisert de Indiase cultuur.²⁸

Bharucha verwacht ook niet van Brook dat hij een transformatie ondergaat waarbij hij zich de ‘epische realiteit’ eigen maakt. Hij is niet opgevoed met het hindoegehoof en kan dus niet meer dan zich afvragen: “Wat betekent dit epos voor mij?” Maar volgens Bharucha kan deze vraag enkel beantwoord worden binnen de eigen culturele context van de *Mahabharata*.²⁹ Deze context gaat Brook elegant uit de weg wanneer hij in het voorwoord van zijn stuk stelt dat “we geprobeerd hebben de smaak van India op te roepen zonder de pretentie iets te zijn wat we niet zijn”³⁰. Bharucha kan Brook nog volgen wanneer hij zegt dat hij geen poging onderneemt om het Dravische en Arische India van drieduizend jaar geleden te reconstrueren. Maar wanneer Brook schromelijk toegeeft dat hij er niet op uit is om het symbolisme van de hindoeïfilosofie weer te geven, is er voor Bharucha reden tot twijfel: Wat is de *Mahabharata* zonder hindoeïfilosofie?³¹

De smaak van India werd platte banaliteit. Het geeft het Verre Oosten weer als een exotische, erotische Oriënt. Hoewel Brook in theorie gekant is tegen cultureel exotisme, maakt hij van de Oriënt een gefabriceerd product dat hij te koop aanbiedt op de internationale markt. Niet weinig middelen werden ingezet om het product goed te laten verkopen. Bharucha noemt de productie de ‘aesthetica van de verspilling’.³²

*Thousands of dollars were spent not just to renovate a theatre, but to retain its omnipresence of decay. Chloe Oblensky's ambitious design extends to the entire auditorium, where artistically preserved disfigurements and patches of brick on the wall enhance the antique aura on stage.*³³

Hij vraagt zich af waar de plaats van India is in dit scenario van afgelegen landschappen en evocaties van het verleden: “It exists as a construct, a cluster of oriental images suggesting

²⁸ BHARUCHA (1993), p.69-70

²⁹ BHARUCHA (1993), p.70

³⁰ BHARUCHA (1993), p.71

³¹ IDEM

³² BHARUCHA (1993), p.82

³³ IDEM

timelessness, mystery and eternal wisdom.” Indrukwekkende visuele effecten, die soms bestaan uit schaamteloze goocheltrucs, doen India haar ‘glamour’ en ‘nieuwheid’ behouden. Sommige visuele effecten beelden allegorische delen uit de *Mahabharata* letterlijk uit. Zoals de ijzeren bal die uit Ghandari’s kostuum tevoorschijn komt en de vijver inrolt, of wanneer Bhishma op een bed van pijlen ligt.³⁴

Niet alleen de sensationele enscenering doet onrecht aan de betekenis van de *Mahabharata*. Het rechtlijnige verhaal laat het cyclische tijdverloop van de *Mahabharata* geheel links liggen. Deze rechtlijnigheid is niet alleen een formele blunder, maar inhoudelijk blijft er hierdoor weinig over van de oorspronkelijke tekst. En dat nadat er al veel geschrapt was in de verhaallijn en verschillende personages weggelaten of vereenvoudigd werden. Niet geheel onbegrijpelijk, aangezien het overmoedig is om de hele *Mahabharata* te vatten in één voorstelling.³⁵

Wat hebben we dan wel overgehouden aan dit spektakel, dat door The Sunday Times begroet werd als “one of the theatrical events of this century”³⁶? Het interculturele aspect moeten we voor Bharucha zeker niet vernoemen in een antwoord op deze vraag. Hoewel een groep internationale acteurs van over de hele wereld werd ingezet, maakte Brook geen gebruik van hun cultuurgebonden expressievormen. Deze zijn blijkbaar ook universeel. De hele culturele salade die Brook ons voorschotelde, wordt platgeperst in een westerse handlingsstructuur. Zeer onsmakelijk. Bovendien moeten de acteurs allen een taal spreken die ze niet kennen. Natuurlijk is die taal Frans of Engels, want stel je eens voor, de *Mahabharata* in het Sanskriet of een andere niet-westerse taal.³⁷

De ‘Mahabharata’ zal een mijlpaal blijven in de carrière van Brook, maar heeft het publiek hier iets aan overgehouden? Heeft de trivialisering van dit epos gezorgd voor een beter begrip van de Indiase cultuur? Heeft deze productie het Westen en het oosten dichter bij elkaar gebracht of is het publiek enkel nog meer vertrouwd geraakt met het exotische beeld dat ze hadden over het Oosten?³⁸

Bharucha maakt assertief en zonder gewetensbezwaar zijn toegang tot het proces dat Brook tot stand bracht in India. Hij vertelt de anekdote over de maestro – zoals hij Brook noemt – die moe wordt. Zijn Indiase vrienden brengen hem nog naar één voorstelling. “Te weinig flair”, is de commentaar van de maestro. Hij koopt nog een masker, om dan te gaan slapen in

³⁴ BHARUCHA (1993), p.83

³⁵ BHARUCHA (1993), p.75-77

³⁶ BHARUCHA (1993), p.69

³⁷ BHARUCHA (1993), p.80

³⁸ BHARUCHA (1993), p.83

een rustig pension – niet meer dan een kamer – in het volgende dorp. “Dank u zeer”, zegt hij en smijt de deur dicht in de gezichten van zijn Indiase vrienden. Deze vragen zich af waar ze de nacht zullen doorbrengen.³⁹

Tot slot wil ik mijn schrijven lanceren vanuit een leemte in de recent verschenen publicaties rond interculturaliteit in Vlaanderen. Het Vlaamse Theater Instituut kwam in 2006 en 2007 respectievelijk naar buiten met ‘Interculturele intoxicaties’, een boek door dramaturg Erwin Jans, en ‘Tracks’, een amalgaam van interviews met mensen uit de praktijk.

Het eerste boek biedt een overzicht van theorieën rond globalisering, postkolonialisme en postmoderne cultuur. Het tweede houdt sterk verband met concrete voorbeelden uit de Vlaamse podiumkunstensector zelf. Er ontbreekt dus een kritische link die de theorie enkel inzet in teken van de praktijk. Hoezeer Jans’ publicatie hier een vertrekpunt vormt, wil deze masterproef dit verband leggen, als interlocuteur tussen theorie en praktijk.

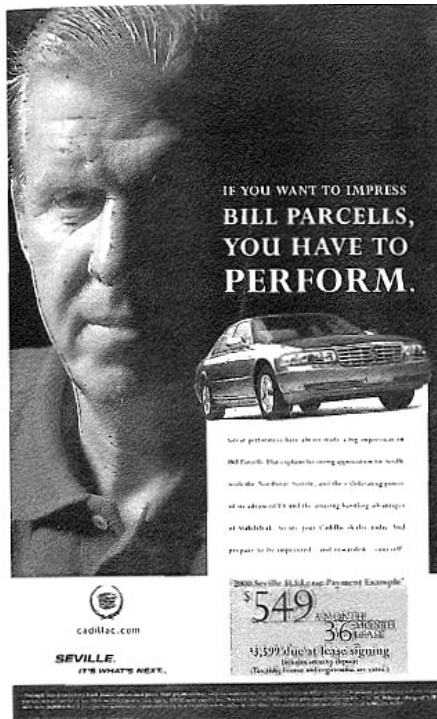
³⁹ BHARUCHA (1998), p.27

HOOFDSTUK 1: DE GIFTIGE SLANG MET DE GESPLETEN TONG

Heden, verleden en toekomst: een weg langs vele -ismen

Al te vaak hanteren we concepten en passen we ze toe op allerlei praktijken zonder ze een doordachte betekenis te geven. We kunnen concepten niet zien als vaste entiteiten waarmee we objectieve constructies maken. De cultuurwetenschap – kunstwetenschap in het bijzonder – kan en mag zich niet profileren als een abstracte wetenschap waar concepten de bouwstenen zijn van een solide huis.

Een bepaald woordgebruik kan niet losgekoppeld worden van een bepaalde cultuurhistorische context. Zelfs bij een ideologisch neutrale term als ‘performance’ kunnen we er niet omheen



dat deze Anglo-Amerikaanse wortels heeft. Afkomstig uit de wereld van seks en marketing, betekent het niet meer of minder dan iets te doen naar bepaalde standaarden zoals Schechner in zijn boek ‘Performance Studies’ duidelijk maakt aan de hand van reclame voor de nieuwe Cadillac Seville.⁴⁰ In de performancestudies ligt de nadruk dan ook vaak op het uitmuntende en vernieuwende.

Schechner gebruikt dit woord om uiteenlopende praktijken van over de wijde wereld te bespreken. De term wordt een platform waarop verschillende handelingen en denkwijzen thuishoren. Het platform schuift langs verschillende locaties en contexten. Het bewustzijn van de losse ondergrond waarop je bouwt is

van uitermate belang om niet te vergaan in oecumene opvattingen. Schechner bespreekt de oorsprong van de term ‘performance’ op een frisse wijze, maar poogt op het vlottende platform een allesomvattende encyclopedie te bouwen. Een megalomaan, westers project dat veel weg heeft van de koloniale veroverzucht.

Bij het vormen van een constructie – zij het intellectueel of artistiek – is het niettegenstaande gewenst om deze platformen tot stilstand te brengen. Wanneer we dit doen, kunnen we beter

⁴⁰ SCHECHNER (2006), p.31

spreeken over de inhoud van een concept dan over de betekenis ervan. Inhoud is de driedimensionale versie van betekenis, waarbij we de mogelijkheid hebben om te bewegen binnenin een concept. We verbergen het subject niet in een objectmatige constructie van vaststaande termen, maar lichten het subject op door onze weg binnen de ruimte van het concept uit te stippelen.

GLOBALISME

De term globalisme is een duidelijke afzet na het stellen van dit meer filosofische inzicht. Deze in de huidige tijd oeverloos gebruikte term bundelt een groot aantal uiteenlopende processen op wereldschaal samen. Erwin Jans noemt globalisering in zijn ‘Interculturele intoxicaties’ een gespleten tong. Het omvat zowel homogenisering als heterogenisering, zowel monocultuur als multicultuur, zowel het verspreiden van kapitaal en goederen als het vergroten van de kloof tussen arm en rijk, zowel het vermeerderen van informatie als het verminderen aan communicatie, zowel het groeien van de individuele vrijheid als de uitbreiding op wereldschaal van de manipulatie van deze vrijheid door commercie en media... Al deze processen worden bewust en onbewust meegesleurd in de betekenissenstroom van die ene term.⁴¹

Arjun Appadurai neemt in zijn boek ‘Modernity at large’ twee wederzijds verbonden processen, massamedia en migratie, uit het water en verkent hun effect op de werking van de verbeelding.⁴² Globalisering is bij Appadurai sterk gekenmerkt door *motion*.⁴³ Zowel de beelden als de kijker bewegen zich snel en vrij doorheen de globale wereld.

Door migratie roept Appadurai het einde van de natiestaat in. De natiestaat is voor hem het deel van het systeem dat niet omkan met diaspora.⁴⁴ De globale wereld is bij Appadurai één van *detritorialization*. Hij spreekt niet over etnische groepen die verbonden zijn aan bepaalde staten, maar over *ethnoscapes* die *nonlocalized* zijn.⁴⁵ De wereld van het hier en nu is transnationaal en bestaat uit *diasporic public spheres*. Hij verwijst binnen dit transnationaal discours naar processen zoals “global hinduïsm”, “activist movements involved with the environment, women’s issues, and human rights”.⁴⁶

⁴¹ JANS (2006), p.9

⁴² APPADURAI (1996), p.3

⁴³ APPADURAI (1996), p.4

⁴⁴ APPADURAI (1996), p.19

⁴⁵ APPADURAI (1996), p.48-49

⁴⁶ APPADURAI (1996), p.22

Dit zorgt voor wat hij noemt een *rupture* van elektronische mediatisering en massa migratie. Hiermee onderbouwt hij de analyse dat de productie van lokaliteit, een product van de collectieve verbeelding, momenteel op een nieuwe, globale wijze gebeurt.⁴⁷ Hij scheert de globalisering hiermee niet over één kam van homogenisering. Er bestaat geen oecumene wereld, als een georganiseerd geheel, want dat wordt tegengewerkt door de lokale, culturele zwaartekracht.⁴⁸ Het gaat volgens Appadurai over een systematiek van globale, homogeniserende krachten waaruit heterogene maskers voortkomen, die de meerderheid en globale krachten alleen versterken. De lokaliteit is enkel een vermomming van deze globale krachten.⁴⁹

Voor Rustom Bharucha daarentegen betekent de globalisering alles behalve een transnationale toestand van de wereld. Zijn analyse stelt dat in het tijdperk van globalisering er een Eerste Wereld in de Derde Wereld en een Derde Wereld in de Eerste Wereld bestaat.⁵⁰ De koloniale kern en periferie zijn zich in deze globale wereld gaan vermengen, maar dit heeft de grenzen tussen beiden niet weggeveegd. De grenzen worden opnieuw uitgetekend, en de machtsverhoudingen blijven voortbestaan.

Bharuchas gebruik van de manipulatie van de collectieve beeldvorming leidt niet tot grenzeloze *scapes* waarin het verschil zegeviert. Deze constructie is volgens hem al te naïef en neemt geen rekenschap van de machtsverhoudingen in deze wereld. Hij beweert dat er in teken van een nieuwe postnationale politiek er bij Appadurai een realiteitsvervaging (*dematerialization of reality*) plaatsvindt. Wat Bharucha nodig acht is “to state the obvious”.⁵¹ De opkomst van armoede in de ontwikkelde samenlevingen en de getto’s van de neoliberale elite in de armere naties mag ons niet doen geloven dat “we allemaal in dezelfde boot zitten en daarom wel met zijn allen ten onder zullen gaan.”⁵²

Erwin Jans citeert hem ook in dit opzicht om de dubbele dynamiek van de globalisering te duiden:

De globalisering neutraliseert de verschillen namelijk niet, maar deelt ze opnieuw in. Ze heeft zelfs verschillen nog verder vergroot, evenals ongelijkheid en onrechtvaardigheid. Het gevolg is dat de arme naties armer zijn dan ooit. We moeten ons van deze situatie rekenschap geven en ons afvragen waarom zo’n grove, zo niet

⁴⁷ APPADURAI (1996), p.9

⁴⁸ APPADURAI (1996), p.27

⁴⁹ APPADURAI (1996), p.42

⁵⁰ BHARUCHA (2001), p.58

⁵¹ BHARUCHA (2001), p.10

⁵² JANS (2006), p.23

*obscene uitbuiting en overconsumptie van natuurlijke en ecologische bronnen in bepaalde delen van de wereld blijven voortbestaan ten nadele van mensen in andere delen van de wereld.*⁵³

Deze beknopte uiteenzetting van twee verschillende theorieën over globalisering tonen aan dat het pad op welke men de ruimte rond de term doorkruist, je kan brengen tot een heel andere constructie. Het zijn deze twee paden – van enerzijds postmoderne *delocation* en anderzijds kritische *relocation* – die in dit hoofdstuk tegenover elkaar worden uitgespeeld doorheen de andere -ismen die aan bod komen.

KOLONIALISME EN HAAR VOORVOEGSELS

De processen die vervat zitten in de inhoudelijke ruimte van de globalisering hebben hun geschiedenis. Het is dus niet alleen belangrijk om het heden horizontaal te verkennen, maar ook verticaal, terug in de tijd. We komen in dat opzicht terecht bij een geschiedenis van kolonialisatie.

Deze term kunnen we vanuit twee opzichten benaderen. Vanuit het universalisme van Tylor en vanuit het cultuurrelativisme van Boas.

Het universalisme van Tylor vormde de basis van het koloniale beschavingsproject. Het sluit aan bij het positivisme van August Comte en de hoge waardering van de positivistische wetenschappen. Het Westen rechtvaardigt zichzelf door optimistisch te stellen dat wij ‘modern’ geworden zijn.⁵⁴ Hiermee delen ze de wereld op in wij, modernisten en zij, *survivals*. Het koloniale project bestaat er net in deze *survivals* te verlichten en te rationaliseren. De legitimatie vinden we terug binnen het modernisme zelf, waardoor we onszelf voor de *survivals* rangschikken op de tijdlijn, op de graadmeter van ontwikkeling. Het geloof dat we superieur zijn aan de inheemse volken, een evolutionistische premisse, stelt ons in staat om deze inheemse volken te overheersen op de schaal dat het voorkwam in de voorbije eeuwen tijdens het Europese koloniale project.⁵⁵

Hoe kan een theorie als het cultuurrelativisme van Boas dan een koppel vormen met het koloniale verleden? Erwin Jans haalt hiervoor Ton Lemaire aan:

Als het evolutionisme het ideologische fundament is voor het ‘expansieve’ kolonialisme, dan is het cultuurrelativisme misschien wel verbonden met het ‘gevestigde’ kolonialisme. Toen de onderwerping van de inheemse volkeren voltooid

⁵³ BHARUCHA (1998), p.23

⁵⁴ APPADURAI (2001), p.1

⁵⁵ JANS (2006), p.53-54

*was, was het van belang ze binnen de invloedssfeer van het moederland te houden en toch een duidelijke afstand te bewaren tussen moederland en kolonie, aldus Lemaire.*⁵⁶

We vinden in het concept kolonialisme dus niet enkel het opleggen met geweld van de Westerse waarden terug, maar ook een conservatieve drang om de inheemse cultuur te doen stagneren. Het is deze gespleten koloniale ruimte die Frantz Fanon als ‘manicheïstisch’ bestempelt en zo doordringt tot in de postkoloniale ruimte.⁵⁷

Fanon was een psychiater uit Martinique en engageerde zich in de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog. Hij stelt dat de ex-kolonies zelf moeten ontdekken in plaats van instellingen en samenlevingen te scheppen die geïnspireerd zijn op Europese voorbeelden. “Kameraden, voor Europa, voor onszelf, voor de mensheid, moeten we het roer totaal omgooien, moeten we een nieuw denken ontwikkelen, moeten we aan een nieuwe mens gaan bouwen.”⁵⁸

Deze visionaire laatste woorden van zijn boek ‘De Verworpenen der Aarde’ passen dan ook helemaal binnen de definitie die Simon Durning op de term postkolonialisme plakt: “De behoefte in naties of groepen die het slachtoffer waren van het imperialisme naar een identiteit die niet gecontamineerd is door universalistische of eurocentristische concepten en beelden.”⁵⁹ Een term is – zoals we stelden in het begin van dit hoofdstuk – meestal vele complexer dan één definitie en dat is ook hier het geval. Wat op het eerste zicht een aanvaardbare definitie lijkt, wordt na een diepere beschouwing problematisch.⁶⁰

De prefix ‘post’ is geen temporele bepaling van een periode die na de kolonisatie komt. De toestand waarin de voorheen gekoloniseerde volkeren zich bevinden, is misschien bepaald door een ‘feitelijke’ onafhankelijkheid. Maar de koloniale periode heeft zijn nasleep op zowel economische, sociale en culturele niveaus. Postkolonialisme valt hierdoor deels of helemaal samen met de meer geladen term neokolonialisme.⁶¹

Hiermee komen we opnieuw terecht bij het eerste -isme: globalisme. De gespleten tong blijkt deze eigenschap niet uit het niets te hebben. Net zoals de tong van een slang het gevolg is van een lange evolutie. Schatplichtig aan de dubbele agenda van het koloniale project en Fanons manicheïstische koloniale ruimte, leeft het imperialisme verder in de processen van de globalisering. Globalisering toont zich in deze masterproef als een giftige slang waarvan het

⁵⁶ JANS (2006), p.55

⁵⁷ IDEM

⁵⁸ JANS (2006), p.82

⁵⁹ JANS (2006), p.88

⁶⁰ IDEM

⁶¹ IDEM

uitermate belangrijk is dat we beide kanten van zijn – laten we veronderstellen dat het een mannetje is dat voortkomt uit het imperialisme van het nog steeds mannelijke Westen – tong zien.

We laten ons herinneren aan de woorden van Bharucha, met een citaat uit ‘Het museum van de natie: van kolonialisme tot globalisering’ van Herman Asselberghs en Dieter Lesage:

*Globalisering maakt de wereld niet uniform, noch wordt de wereld daardoor de plek van een vrolijke, ongecompliceerde multiculturaliteit. Globalisering maakt alleen de lectuur van verschillen, fricties en conflicten oneindig complexer en dat zou wel eens meteen haar ideologische functie kunnen zijn. De mythe van de isotopie moet dan de feitelijke dualisering verhullen.*⁶²

In dat opzicht zal de *delocation* van postmodernisten als Appadurai het universalisme à la Tylor schaaft zetten. Zijn postnationale *public spheres*, waarbinnen het verschil niet meer lokaliseerbaar is, nemen de illusie weg dat er één ‘moderne’ cultuur is die de taak op zich kan nemen om de andere culturen te verheffen. We hebben echter de kritische *relocation* van Bharucha nodig om de nieuwe dualisering te onthullen. Hij zal het neokoloniale universalisme, dat in deze postmoderne theorieën vandaag de dag vorm krijgt, omver werpen. Dit universalisme slaat het culturele verschil zo hoog aan, dat het de economische verschillen geheel negeert. Naar analogie met het ‘gevestigde kolonialisme’ dat het cultuurrelativisme van Boas hanteert om de kolonies te doen vastroesten, komt in het neokoloniale discours een beeldvorming aan bod die de zogenaamde ‘exotische’ culturen herleid tot een bevroren product van ons Westers collectief brein.

MULTICULTURALISME

Nu onze weg in de inhoudelijke ruimte van globalisering een kring vormt, is het tijd om op zoek te gaan naar het deelgebied met multiculturalisme. Een term die al in andere vormen is gevallen in het begin en het einde van onze uiteenzetting over globalisering: “zowel monocultuur, als multicultuur; niet uniform, noch de plek van een vrolijke, ongecompliceerde multiculturaliteit.” Met het oog op een verdere kritische behandeling van multiculturalisme langs de processen van globalisering, herschikken we de opdeling van Marco Martiniello. Hij onderscheidt een vijftal vormen.

⁶² Geciteerd in: JANS (2006), p.89

De eerste, meteen een belangrijke vorm voor ons latere vertoog, is er één van het ‘softe multiculturalisme’. Deze is het multiculturalisme van de gegoede, hoger opgeleide inwoners van de kosmopolitische steden en van een jongere generatie en houdt een fascinatie en verheerlijking van het verschil in. We vinden dit terug in allerlei vormen: yoga, fusionmuziek, oosterse wijsheid, etnische klederdracht, interculturele programma’s als AFS... Het opzet is de verrijking van de eigen identiteit door een tekort aan affiniteit met de nationale cultuur en identiteit.⁶³

Een tweede vorm is het geheel aan publieke initiatieven om de culturele diversiteit te tolereren, te herkennen, aan te moedigen. Deze bewegingen variëren van politieke maatregelen zoals het inlassen van niet-christelijke feestdagen, over organisaties als het Centrum voor Gelijkheid van Kansen en voor Racismebestrijding, naar culturele actiegroepen zoals de door Tom Barman georganiseerde 0110 feesten voor verdraagzaamheid.⁶⁴

Bij de derde vorm verschuift het initiatief van de overheden en bewegingen naar de minderheden zelf. Het is de multiculturele mobilisatie van minderheden om bepaalde rechten, een voorkeursbehandeling of zelfs een eigen regering af te dwingen. De Vlaamse strijd past hier in, maar ook de Antwerpse Federatie van Marokkaanse Verenigingen, die eigenheid en groepsgebondenheid als sleutel neemt voor het doorbreken van het isolement van de migrantengemeenschappen.⁶⁵

De vierde vorm, is naast de eerste ook één die speciale aandacht gaat krijgen in onze interpretatie van Martiniello’s opdeling. Deze noemt hij het ‘harde multiculturalisme’. In deze past de filosofische discussie tussen ‘communautaristen’ en ‘liberalen’. De eerstgenoemde groep zal het liberale, traditionele model van burgerschap ondermijnen. Ze stellen dat de diversiteit en pluraliteit van de samenleving dit model uitdaagt. Langs deze weg komt de Canadese filosoof Will Kymlicka tot een nieuw model van ‘gedifferentieerd burgerschap’. Deze definieert de rechten van een persoon niet alleen op het individuele burgerschap, maar ook op het behoren tot een bepaalde groep. Deze groepsgebonden rechten moeten de dominantie van de gezonde, blanke, heteroseksuele man neutraliseren. Holebi’s kunnen discriminatie hierdoor uit de weg gaan, vrouwen kunnen hierdoor de gelijke behandeling krijgen die ze verdienen en migranten krijgen een andere optie dan die van de assimilatie.

⁶³ JANS (2006), p.128

⁶⁴ JANS (2006), p.129-130

⁶⁵ <<http://www.socius.be/?action=organisaties&organisatie=301>>

De vijfde en laatste vorm wijst op het ontstaan van een multiculturele markt. Deze vorm gaat hand in hand met de modieuze, urbane lifestyle van het ‘softe multiculturalisme’. Multiculturalisme is hier de inzet van economische calculatie.

Onze herschikking van bovenstaande indeling is niet noodzakelijk een verbetering, maar moet het gemakkelijker maken om een model te creëren dat bruikbaar is om toe te passen op de interculturele praktijk in de podiumkunsten met als uitgangspunt de scherpe kritieken van Bharucha. Het houdt zowel een vereenvoudiging, als een extra opdeling in.

Waar Martiniello reeds begint te kleuren in het concept multiculturalisme, willen wij deze term enkel gebruiken om te duiden op een bepaalde realiteit en de al dan niet positieve benadering van de overheid van deze realiteit. De bewuste keuze tot – al dan niet legitieme, wederzijdse – interactie brengen we onder in de term interculturaliteit.

Dit onderscheid ontleen we aan Bharucha. Voor hem ligt interculturalisme geheel buiten het bereik van de staat. Multiculturalisme is begaan met het naast elkaar bestaan in één samenleving van verschillende culturele en etnische groepen. Het is dwingend doordat de diversiteit een niet te negeren feit is. Hoe we ermee omgaan is daarentegen een keuze. Bepaalde voorschriften worden opgelegd in het teken van respect voor de culturele verschillen. Een multicultureel beleid is echter geen intercultureel beleid. Interculturaliteit ligt, volgens Bharucha, immers buiten het bereik van de staat:

Unlike the ‘multi’, which is concerned with the cohabitation of different cultural and ethnic groups negotiating an ostensibly common framework of citizenship, intercultural practitioners have a greater flexibility in exploring – and subverting – different modes of citizenship across different national contexts, through subjectivities that are less mediated by the agencies of the state.⁶⁶

Interculturalisten kiezen bewust om verschillende culturen te verkennen over verschillende nationale contexten heen. Hij bouwt hier verder op zijn *principle of voluntarism*:⁶⁷

“While interculturalism is (...) a voluntarist intervention circumscribed by the agencies of the state and the market, multiculturalism is increasingly identified with the official cultural policies of western democracies like Australia, Canada, and Britain.”⁶⁸

⁶⁶ BHARUCHA (2001), p.41-42

⁶⁷ BHARUCHA (2001), p.41

⁶⁸ IDEM

Met het ‘softe multiculturalisme’ van Martiniello maken we een kleine verschuiving en noemen het naar Bharucha’s voorbeeld ‘zacht interculturalisme’. Het duidt op de bewuste keuze van bepaalde individuen of niet-officiële groepen om hun eigen culturele bagage te verrijken met vormen of processen van andere, verre culturen, zonder de context ervan in rekenschap te nemen. De ‘zachte interculturalisten’, zoals Schechner, zijn geneigd de culturele verschillen hoger aan te slaan dan de economische. Hun uitgangspunt is een grenzeloze universele wereld, een ‘diasporic public sphere’ om Appadurai nogmaals aan te halen, waarbinnen alle mensen toch hetzelfde willen en dus één waardepatroon en één systeem van mensenrecht kan gelden.

Deze herdefiniëring wil de neiging doorbreken om interculturalisme als iets tijdloos te zien, als een “pre-existing state of being”.⁶⁹ Hiermee legitimeren de Westerse avant-gardisten hun eigen interculturele praktijk, die volgens Bharucha niet zo onschuldig is als ze ons willen doen geloven.

Hierop ga ik uitgebreid verder, wanneer ik het specifiek heb over Bharucha’s scherpe theorie die we omschrijven als ‘hard interculturalisme’, omdat het kritisch staat tegenover de economische realiteit in de globale wereld. Het is een interculturalisme dat – in naloop van Martiniello’s vierde vorm – niet zo zeer begaan is met het individuele initiatief, maar meer aandacht schenkt aan de rechten van bepaalde uitgesloten culturele groepen. Wat bij Martiniello de bevraging is van het burgerschap binnen een natie, wordt hier het onderuithalen van het concept ‘wereldburger’, een niet lokaliseerbare mens waarvoor we algemene rechten uitschrijven.

We leggen ons pad in het verlengde van dat van cynicus Slavoj Žižek, die het multiculturalisme omschrijft als “een omgekeerde, zichzelf in de staart bijtende vorm van racisme.”⁷⁰ Žižek stelt dat het multicultureel respect voor de Andere, enkel de eigen superioriteit bevestigt. Doordat de interculturalist de Andere zal concipiëren als een “self-enclosed ‘authentic’ community”⁷¹, kan hij deze Andere makkelijk reproduceren en inpassen in het multiculturalisme, volgens Žižek de (voorlopig) laatste fase van het wereldkapitalisme. Waar multiculturalisme dus vooral het logische gevolg is van de kapitalistische zelfkolonisatie – met als koloniale macht niet langer een natiestaat, maar een multinational – delen we het geloof met Bharucha dat het interculturalisme de mogelijkheid in zich draagt om

⁶⁹ BHARUCHA (2001), p.39

⁷⁰ JANS (2006), p.129

⁷¹ Geciteerd in: BHARUCHA (2001), p.44

die kapitalistische logica tegen te werken. We moeten dan wel de mythe doorbreken door niet alleen het culturele verschil, maar ook het economische verschil in rekening te nemen.⁷²

Onze herdefiniëring van Martiniello met behulp van de structuur van Bharucha, leidt tot een manicheïstisch worstelen tussen ‘zacht’ en ‘hard’ interculturalisme. In dit opzicht is het een vereenvoudiging. De markteconomie waar enkel Martiniello’s vijfde vorm op wijst, is bij ons aanwezig in beide vormen. Enkel is de ene zich er meer bewust van dan de andere.

Een verhoging van complexiteit brengen we door een onderscheid te maken tussen het meer passieve – maar daarom niet minder geladen – multiculturalisme en het actieve interculturalisme. Inzake multiculturalisme gaan we er theoretisch van uit dat we een positieve benadering hiervan willen aanmoedigen. Biologisch en het meer hedendaagse cultureel racisme, dat zich optrekt aan de ruïnes van de koloniale periode en het superioriteitsprincipe, stoten we resoluut af naar de marginaliteit.

Als we echter een pleidooi willen houden tegen het opkomende racisme, dat in onze contreien vaak hand in hand gaat met nationalisme, moeten we ons beter argumenteren dan simpelweg te stellen dat nationalisme de vijand of *villain* – in Bharucha’s woorden – is van een eeuwig, tijdsloos interculturalisme. Wanneer we de politieke implicaties van multiculturalisme willen omarmen in plaats van ze uit de weg te gaan, moeten we er sterk op waken dat we een kritische kijk hebben op de relatie tussen cultuur, geschiedenis en macht.⁷³ Dit wijze en heldere inzicht van Paul Gilroy ligt dan ook aan de basis van deze masterproef.

⁷² BHARUCHA (2001), p.55-56

⁷³ JANS (2006), achterflap

HOOFDSTUK 2: SCHECHNER EN BHARUCHA

Zacht interculturalisme versus hard interculturalisme

Om het denken over intercultureel theater in de globale wereld in een stroomversnelling te brengen en zo terecht te komen bij casussen uit het veld, zetten we twee verschillende visies tegenover elkaar. Het gevaar bestaat dat we hierdoor terechtkomen in een radicalisering van deze visies. En deels is dat ook het geval. Doordat het standpunt van Bharucha zo verrijkend is voor deze dialoog, is de stap snel gezet om ons helemaal in zijn kamp op te stellen.

Het is evenwel de bedoeling dat een bepaalde problematiek duidelijk wordt door het wrijvingsvlak tussen deze perspectieven op te zoeken. Het is het eeuwige worstelen dat ons de weg moet wijzen en niet de drang naar een gemakzuchtige synthese.

ZUCHT NAAR EXOTISME

Schechners visie op intercultureel theater ontstond eind jaren '60. Het is de periode die gekarakteriseerd wordt door een 'zucht naar exotisme'. Er werd gezocht naar een filosofie waarbinnen men kon werken aan theater. In de *mainstream* van de eigen samenleving werd deze sluitende visie niet gevonden. Daarom ontstond er een nieuwe golf van interesse in culturen buiten de Noord-Atlantische wereld. Een katalysator voor deze belangstelling waren de 'nieuwe' landen die in het nieuws kwamen door hun verworven onafhankelijkheid. De beelden uit verre, exotische landen flitsten de woonkamer binnen via het beeldscherm. Daarenboven konden meer en meer mensen het zich veroorloven om zelf op ontdekkingsreis te gaan.⁷⁴

In deze context richtte Schechner in 1967 zijn eigen theatergroep op: The Performance Group (TPG). Het theater in die tijd wilde zich ontdoen van het juk van burgerlijke waarden. We kunnen drie kenmerken opsommen die eigen zijn voor TPG, maar ook eigen voor het theatermaken in die tijd. Theater wou toegankelijk zijn en bovenal een visie hebben; theatermaken was het streven naar publieksparticipatie; theatermaken was een collectieve werkwijze.⁷⁵

⁷⁴ EPSKAMP en SCHRA (2002), p.17

⁷⁵ EPSKAMP en SCHRA (2002), p.16

Deze doelen in gedachten kwamen theatermakers in contact met rituelen uit verre landen. Daar vinden ze dezelfde kenmerken terug. De performances van bepaalde stammen zijn dan ook een grote bron aan inspiratie voor hun eigen voorstellingen. Hun filosofie als kader om theater te maken wordt hier gevonden in allerlei gebruiken en rituelen.

In de publicatie van Kees Epskamp, die Schechners lezing te Utrecht in 1998 inleidt, worden alle niet-westerse landen in één adem genoemd. Hij spreekt over het collectieve theater in Latijns-Amerika en de Filipijnen dat zich afspeelt in kerken, en op pleinen. Het rituele theater in Azië waaraan iedereen deelneemt. En Afrika waar het theater één groot dansfeest is, waar elke gelegenheid – van een goede oogst tot een sterfgeval – aanleiding is tot muziek en dans.⁷⁶ Deze verre landen en hun theaterpraktijken dienen ook voor Schechner als inspiratie wanneer hij op zoek gaat in de late jaren '60 naar theater als een collectieve ervaring. Voor hem heeft theater niets literairs. Hij is op zoek naar een enigma, een geheim waardoor je geboeid raakt en wilt blijven kijken. Zijn kennis omtrent exotische volken vertaalt hij in een directe bruikbaarheid voor zijn voorstellingen. Ceremonies uit de Asmat-cultuur op Papua Nieuw-Guinea en een 'cyclusspel' ook wel 'het vuurgevecht' uit Zuid Nieuw-Guinea zijn de bronnen voor zijn voorstelling 'Dionysus 69'.⁷⁷

In '71 verlaat hij het pad van 'de wetenschap van het concrete' en gaat hij zelf kennismaken met het theater op locatie. Samen met zijn vrouw en medeoprichtster van TPG, Joan McIntosh, gaat hij op veldbezoek in India.⁷⁸ Deze reis kreeg een staartje. In '72 waren ze getuigen van een aantal rituelen en een zogenaamde *sing-sing* bij de Tsembaga in de oostelijke hooglanden van Nieuw-Guinea.

In zijn boek 'Performance Theory' schrijft hij zijn impressies neer die hij bij enkele rituele performances uit deze exotische landen opgedaan heeft. Hij bespreekt eerst de esthetische aspecten ervan. Hier is hij puur beschrijvend: waar en wanneer vindt het ritueel plaats, wie neemt er aan deel, wat is de klederdracht van de dansers, welke attributen worden er gebruikt,... Hij schrijft als een theaterantropoloog die verslag uitbrengt van zijn veldwerk.

Niet alleen hecht hij belang aan het beschrijvende, maar hij gaat ook op zoek naar verklaringen. De rituelen worden hier omschreven als politieke, sociale, economische en religieuze gebeurtenissen. "The dancing was not an isolated phenomenon – as theater-going in America usually is – but a behavior nested in supportive actions."⁷⁹

⁷⁶ EPSKAMP en SCHRA (2002), p.17

⁷⁷ EPSKAMP en SCHRA (2002), p.18

⁷⁸ EPSKAMP en SCHRA (2002), p.19

⁷⁹ SCHECHNER (1988), p.107

Hij beschrijft hoe bij de Tsembaga in Papua Nieuw-Guinea tijdens een *konj kaiko* (varkensdans) in het midden van de dansruimte geslachte varkens worden gelegd. Het dansen wordt stopgezet en de varkens worden opgegeten, waarna het dansfeest de hele nacht doorgaat. 's Morgens heeft iedereen met iedereen gedanst. Deze samenhangigheid getuigt van een sterke alliantie en heeft dus een sociaal nut. Die ochtend wordt er op dezelfde plaats een marktje opgezet. Schechner verklaart dit vanuit economische hoek. Aan het begin van de *kaiko* zijn de gastheren vlees verschuldigd en de gasten spullen om op het marktje te verkopen. Wanneer de *kaiko* voorbij is, is er een nieuwe onevenwichtige relatie ontstaan, waarbij de gasten vlees zijn verschuldigd en de gastheren koopwaren. Deze instabiliteit verzekert het plaatsvinden van een volgende *kaiko*.⁸⁰

Schechner benadrukt sterk de collectiviteit van deze 'performances', zoals hij er naar verwijst. Iedereen neemt eraan deel, zowel de gastheren als de gasten. Je kan het vergelijken met ons theater. De gasten zijn dan het publiek, en de gastheren de acteurs. In tegenstelling tot de niet-westerse rituelen zijn de gasten passief. Er is een beperkte deelname van het publiek. Ze kijken alleen toe.

Dit wil Schechner met TPG tegenwerken. Hij streeft in zijn performances naar publieksparticipatie en een collectieve werkwijze. Hij wil net zoals bij de rituelen die hij in India meegemaakt heeft, de mensen activeren. Hij wil een uitwisseling tussen groepen. Hij wil een ritueel gebeuren dat zijn wortels heeft in een bredere performance.

Om dit rituele aspect te bereiken in zijn werk, probeert hij processen te tonen in plaats van kant en klare voorstellingen. Daarom zet hij – wanneer de weergoden het toelaten – de poort van de Performing Garage, waar TPG repeteert, open. Zo kunnen voorbijgangers, studenten, vrienden langskomen om te kijken naar het repetitieproces. Het werk krijgt dan een publieke dimensie: "The work became about showing a way of working."⁸¹

Deze manier van omgaan met nieuwe culturele ontdekkingen uit andere landen door de transformatie van onze wereld in een 'global village', omschrijven we als een vorm van 'zacht interculturalisme'. Schechner heeft vooral oog voor de processen die aan de basis liggen van het culturele goed. Met een open, hongerige blik naar de wereld, probeert hij zijn kennis te verrijken met een grote diversiteit aan praktijken. Hij neemt deze praktijken gretig op in zijn encyclopedie 'Performance studies' en laat zich artistiek leiden door de interpretaties die hij geeft aan de interessante ontmoetingen met de andere cultuur.

⁸⁰ SCHECHNER (1988), p.106-109

⁸¹ SCHECHNER (1988), p.138

De postkoloniale denker Edward Said ontleedt dit soort kennisvergaring in zijn boek ‘Orientalism’. Hij plaatst het in een historisch kader en spreekt over de macht van het verhaal. In een interview op Youtube⁸² geeft hij in dit verband het voorbeeld van ‘Journey to the Orient’, geschreven begin 20^e eeuw door de Franse dichter Gerard de Nerval. Said legt meteen een intertekstuele link met ‘Manners & customs of te modern Egyptians’ van Edward W. Lane, een boek dat geschreven werd begin 19^e eeuw. Deze intertekstuele links vindt hij ook in de beeldende kunst, waarbij de beeldvorming over het Midden-Oosten niet berust zijn op een realistische perceptie of expertise, maar kortweg gevormd wordt door de reeds bestaande, gemotiveerde westerse interpretatie van één Oriënt. Hierdoor ontstaat er een tijdloze Oriënt waarbij alle mensen in het Midden-Oosten hetzelfde zijn. Of ze nu van India, Syrië of Egypte komen, het gaat allemaal over dezelfde tijdloze Oriënt. Daarom is deze grootschalige clichévorming alles behalve onschuldig, omdat het gecreëerd is buiten de geschiedenis. Zo ontstaat de ‘eeuwige’ andere die geen vat meer heeft op zichzelf en die opduikt in al onze culturele creaties ook zonder dat wij er vat op hebben.

Said geeft voorbeelden uit de kunstgeschiedenis. De representatie van de Arabische wereld door grote kunstenaars zoals Ingres, Delacroix en Flaubert kwamen niet overeen met zijn eigen ervaringen met deze wereld. Evenzo duidt hij de berichtgeving over de Yom Kipuroorlog in 1973. Deze afbeelding in de nieuwe media van de ‘andere’, in dit geval de Arabieren, is vanuit dit gezichtspunt misschien wel de gevaarlijkste omdat het pretendeert een objectieve verslaggeving te zijn.⁸³

Het is dan ook noodzakelijk dat we kritisch blijven ten opzichte van deze beeldvorming. We denken aan de rapportage van CNN tijdens de aanslagen op 11 september in New York. In de snelle formule van *breaking news*, waarbij ruwe beelden zonder redactionele begeleiding op het scherm komen en zich in geen tijd verspreiden over de wereld, monteerde CNN beelden van de brandende torens naast een interview met een woordvoerder van het Afghaanse Talibanregime. Het interview was niet ondertiteld of geduid waardoor het slechts een onverstaanbaar beeld op onze onkritische netvliezen brandde. Een causaal verband tussen de Taliban en de aanslagen wordt hier gesuggereerd zonder enige vorm van scherpzinnigheid of bewijs. Door de beelden toe te eigenen en te monteren in een nieuwsproduct dat eigen is aan de westerse, uniforme en commerciële zenders als CNN en BBC World, wordt een eigen verhaal gecreëerd dat de werkelijkheid niet erg kritisch benadert. Een vijandbeeld is in de

⁸² <<http://www.Youtube.com/watch?v=0HQiHuEuuhk&feature=related>>

⁸³ IDEM

maak.⁸⁴ Said schrijft een vorm van macht toe aan de mogelijkheid om over een andere cultuur te verhalen:

*De macht om verhalen te vertellen, of om te voorkomen dat er ook andere verhalen ontstaan of worden verzonnen, is zeer belangrijk voor de cultuur en het imperialisme, en daardoor zijn beide nauw aan elkaar verwant. Het belangrijkste is dat het volk in de koloniale wereld dankzij de grote verhalen over emancipatie en verlichting in opstand is gekomen en werd gestimuleerd om het imperialistische juk af te werpen.*⁸⁵

Omdat we met deze masterproef een zo kritisch mogelijke houding willen aannemen vanuit het westen ten opzichte van dit imperialistische juk, vertellen wij hier naast het verhaal van Schechner ook het verhaal van Rustom Bharucha. Of volgens Ton Lemaire: “Europeaan-zijn betekent altijd ook de vijand zijn van zichzelf.”⁸⁶

EEN VISIE UIT INDIA

Bharucha is een belangrijk theoreticus in zake het verband tussen de interculturele praktijk en de imperialistische globalisering. Zijn analyses gaan verder dan die van Edward Said hierboven beschreven. Hij heeft het niet alleen over de beeldvorming, maar betreft een breed gamma van belangen – economische, politieke, artistieke, en individuele – op de vrije keuze om de interculturele ontmoeting aan te gaan. Hierbij richt hij zijn pijlen niet alleen op het Westen, maar bekritiseert hij elk crosscultureel product dat zijn voeling met de realiteit verloren is. Het hele proces wordt bepaald door de machtsverhoudingen en deze worden al te vaak genegeerd. Het is de taak van de theaterwetenschap om deze verborgen structuren te onthullen.

Interculturalisme leeft onder het juk van de hegemonie van het Westen. Wanneer men het interculturalisme wil verkennen via een Zuid-naar-Zuid uitwisseling, merken we al snel dat de mogelijkheden zeer beperkt zijn. Bijvoorbeeld tussen het Indische Kathakali Kalamandalan in Kerala en een theatergroep uit Burkina Faso. Er zal dan altijd een bemiddeling nodig zijn uit het Noorden. Anders ontbreken de infrastructuren die de uitwisseling op economisch, administratief en creatief niveau zouden vergemakkelijken. Hoe dicht de culturen ook bij elkaar liggen, een culturele relatie tussen Zuid en Zuid zal altijd bemiddeld moeten worden

⁸⁴ BOONE (2005), p.28

⁸⁵ Geciteerd in: JANS (2006), p.80

⁸⁶ JANS (2006), p.97

door het Noorden. Deze bemiddeling is niet ondemocratisch per definitie, maar het druist in tegen de vrijwilligheid waarop het interculturalisme in theorie en praktijk berust.⁸⁷

Interculturalisme wordt niet over ons uitgestort zoals de multiculturele realiteit. Het is iets waar sommigen op vrijwillige basis naar op zoek zijn, iets wat ze proberen te realiseren. Het houdt zodanig sterk verband met de economische en politieke contexten waarin het plaatsvindt.⁸⁸ De vrije markt en de Westerse staten zijn actieve partners bij het bepalen van de spelregels van de interculturele uitwisseling. De interculturele praktijk is geen apolitieke broedplek voor een vredige ontmoeting waarbij winstbejag geen rol speelt. De tussenzone is een utopie. Het centrum ligt nog steeds in het Westen. Het blijft de uitvalsbasis voor de interesse van de Westerling in de andere culturen.

Locatie is een kernbegrip in het denken over de crossculturele praktijk en het kritisch benaderen ervan. Reeds bij het begin kwamen de kantelbegrippen van *delocation* en *relocation* aan bod. De vraag naar een nieuwe conceptie van locatie, cultuur en natie is onafwendbaar. Appadurai stelt zich de vraag en komt terecht bij een *delocation*. De conditie waaronder de globale stroming van informatie plaatsvindt, is volgens Appadurai één van “growing disjunctures”⁸⁹. De wereld bevindt zich in een ontworichte toestand van *detrterritorialization*. Deze conditie ligt aan de grond van het wereldwijde fundamentalisme waarbij contextgebonden overtuigingen met verschillende belangen geëxploiteerd worden voor het opzetten van ingewikkelde netwerken. Maar *detrterritorialization* creëert volgens Appadurai tegelijkertijd nieuwe markten. Op die vruchtbare grond zijn geld, goederen en personen voortdurend onderweg doorheen de gehele wereld.⁹⁰

Deze analyse is doorleefd met de westerse confrontatie met immigratie. In de globale wereld lijkt alles continu onderweg te zijn. Een eeuwig *in between* zoals bij Bhabha's *third space* uit zijn ‘The location of culture’ waar alles hybride is. Hierin ziet de ruimdenkende westerling de toegang tot een theorie waarbij interculturaliteit en globalisering hand in hand gaan naar een wereld waarbij locatie niet meer te bepalen is in de hybride opvatting van de globale wereld.

Bharucha vindt dan ook aansluiting in Pheng Cheah's kritiek op de postmoderne culturele theorie van denkers zoals Appadurai en Bhabha wanneer deze schrijft:

Bhabha is not interested in those who cannot migrate and for whom coerced economic migration would be a plus... Indeed, he cannot even be said to be very interested in those who leave the South temporarily, in order to return, or in the repatriation of

⁸⁷ BHARUCHA (1998), p.17

⁸⁸ BHARUCHA (2001), p.41

⁸⁹ APPADURAI (1996), p.37

⁹⁰ APPADURAI (1996), p.38

*funds by migrant workers to feed their kin in the Third World. In Bhabha's World, postcoloniality is the hybridity of metropolitan migrancy. Everything happens as if there are no postcolonials left in decolonized space.*⁹¹

Het brengt de wereld in kaart vanuit het westerse perspectief. Alle specifieke historische redenen voor migratie worden weggevaagd voor een overkoepelende, universalistisch verhaal van het liberale westen. Bovendien falen deze analyses, gespekt met goede bedoelingen, om de individuen en gemeenschappen in rekenschap te nemen die niet openstaan voor de dwingende multiculturele realiteit. Een scherpere en meer doordachte beoordeling van onze huidige wereldorde is nodig. Eén die erin slaagt om opnieuw een thuis te plaatsen in de wisselvallige beschouwingen van Bhabha's wereld. Een thuis die de veronderstelling dat we allen toeristen zijn, durft te betwisten.⁹²

Globalisering is nog dwingender door haar omvang en intensiteit en omdat geen van ons veel invloed heeft op de markteconomie en satellietcommunicatie. Het biedt bijgevolg geen onderhandelingsvrijheid. Bharucha weet dan ook: "Het eerste dat we moeten doen bij ons streven naar gelijkheid in de interculturele praktijk is het losweken van het interculturalisme uit de grotere context van de globalisering."⁹³

In sommige landen als Taiwan, waar globalisering niet zomaar als vanzelfsprekend beschouwd wordt maar actief wordt bevorderd, worden interculturalisme en globalisering al te vaak over dezelfde kam geschoren. In deze economieën wordt de regering verondersteld een liberaal beleid in te slaan, onder dwang van de Wereldbank, het IMF en internationale handelsorganisaties. Deze legitimeren de ergste vormen van onrechtvaardigheid. Bharucha somt op: het patenteren van de biodiversiteit, de ontginning van onze natuurlijke hulpbronnen, de vernietiging van het milieu, de deportatie van tribale gemeenschappen (de Iks) voor de bouw van stuwdammen en elektrische centrales...⁹⁴

Wie ervan overtuigd is dat interculturalisme een goede zaak is en tegelijk al deze onrechtvaardigheden in ogenschouw neemt, die kan niet anders dan ten strijde trekken tegen de negatieve gevolgen van de globalisering. En op deze manier het interculturalisme bevrijden uit de handen van de globalisering.⁹⁵

⁹¹ Geciteerd in: Bharucha (2001), p.8-9

⁹² BHARUCHA (2001), p.9

⁹³ BHARUCHA (1998), p.17

⁹⁴ BHARUCHA (1998), p.18

⁹⁵ IDEM

Er bestaat niet alleen een eerste wereld in de derde wereld, maar ook een derde wereld in de eerste wereld. Wie geen rekenschap geeft van deze tegenstelling is niet in staat tot een ‘ontmoeting via verschillen’. De belangrijkste tegenstelling van deze tijd buiten beschouwing laten, is iets wat interculturalisten al te vaak doen. Postmoderne academici hebben de neiging om culturele verschillen hoger aan te slaan dan economische verschillen. Schechner merkte ooit in een euforische bui op dat “the World is in the process of moving from its nationalistic phase to its cultural phase, and it is preferable to distinguish cultural areas rather than nations”⁹⁶. Interculturalisten zouden maar al te graag alle grenzen van de kaart wissen. Deze interculturele kaarten worden geacht altruïstisch, menslievend en zonder grenzen te zijn.⁹⁷

Bharucha is het hier niet mee eens. Volgens hem is het *wishful thinking*, dat de realiteit negeert. In een tijd waarin we getuige zijn van de opkomst van nationalisme, afscheidingsbewegingen, opstanden, fascisme moeten we op onze hoede zijn voor natiestaten en grenspolitiek. Maar het is evenzeer noodzakelijk dat we het begrip nationalisme niet demoniseren. Wie de grenzen wegveegt en daarbij het verschil negeert, legt opnieuw zones vast die het neoliberale westerse kader bevestigen.⁹⁸

Vanuit naties als de Verenigde Staten is het bijzonder eenvoudig om deze grenzen over te steken. Bharucha oppert dat interculturalisten uit deze eerste wereld bewust moeten worden van dit privilege, vooraleer ze beginnen bouwen aan een utopische prenationale samenhang. Het interculturalisme in niet-westerse landen begint met het trauma dat we eerst visa voor ons paspoort moeten zien te krijgen. Bharucha getuigt: “Daar begint het intercultureel theater: tijdens het onderhandelen om de grens over te mogen, tijdens onze persoonlijke ontmoeting met de immigratieambtenaar. Daar moeten we beginnen met toneel te spelen, desnoods door te liegen.”⁹⁹

Een zeer toepasselijk voorbeeld hiervan maakten we in Vlaanderen mee in 2008. Het Wereldculturencentrum Zuiderpershuis in Antwerpen organiseerde in april en mei het festival Zanzibara. Het was een coproductie met het Tropentheater in Amsterdam. Het festival is in een afgeslankte versie moeten doorgaan omdat te veel artiesten geen visum kregen. De Nederlandse overheid heeft de visa uiterlijk op 15 april geweigerd. Het festival liep van 17 tot 20 april. Op deze manier zijn de artiesten uit het Zuiden de toegang tot Europese podia ontzegd. Het ging om jongvolwassenen zonder binding met het land van herkomst en zonder

⁹⁶ BHARUCHA (2001), p.35

⁹⁷ BHARUCHA (1998), p.17

⁹⁸ BHARUCHA (1998), p.18

⁹⁹ JANS (1999), p.60

vast inkomen. De Schengen-regels dicteren dat dan een visum moet worden geweigerd. Om een andere oplossing te vinden was het ondertussen te laat.¹⁰⁰

Schechner heeft het rituele in verschillende crossculturele soorten van theater besproken in zijn ‘Performance Theory’. Hij spreekt over het rituele niet zozeer als een eigenschap die zich beperkt tot tribale performances, maar als één die in diverse vormen kan voorkomen. Tot zover zijn verdienste. De hele problematiek, door Bharucha uiteengezet in zijn boek ‘Theatre and the World’, steekt de kop op wanneer Schechner de ‘andere’ abstraheert, waardoor het slechts een reflectie is van zijn eigen ego. De culturen worden gerepresenteerd doorheen dit ego. Schechner is niet geïnteresseerd in de beleving van de Ramlila in de Indiase context. Hij is slechts geïnteresseerd in zijn eigen ervaring.¹⁰¹

Bovendien is Schechner niet begaan met de integriteit van de vormen. Hij denkt de culturen te kunnen recyclen zoals in het Westen afval wordt gerecycleerd. Het is significant dat, wanneer hij gevraagd werd hoe je een authentiek ritueel kan onderscheiden van een gefabriceerd, hij daarop antwoordt: “Does it make any difference?” Voor Bharucha is het antwoord op deze laatste vraag volmondig affirmatief.¹⁰²

We moeten het interculturalisme plaatsen in de bredere geschiedenis van het oriëntalisme. Het Oosten wordt hier gebruikt als bron van zelfbeschrijving. De afstand, vreemdheid en het exotische karakter van een tekst als de *Mahabharata* zijn de aanleiding tot het creëren van een eigen denkbeeldig ‘Oosten’. Moest dit blijven bij een oppervlakkige gebeurtenis dan zou je het kunnen losmaken van de geschiedenis van de tekst en van de cultuur en simpelweg afdoen als onverantwoordelijk. Verkeerde lezingen van deze teksten worden echter gewaardeerd en gelegaliseerd en krijgen op politiek niveau hun eigen status. Het is niets oppervlakkigs. Het is iets van groot belang en invloed op de Indiase cultuur.¹⁰³ Bharucha roept dan ook op om de hegemonistische tendensen te bestrijden.¹⁰⁴

Daarenboven valt interculturalisme ook niet los te koppelen van wat Bharucha een “neokoloniale obsessie voor materiaal en technieken uit de derde wereld”¹⁰⁵ noemt. Deze bronnen worden uit hun context gerukt en overgeheveld naar de westerse cultuur waar ze worden gebruikt in andere scenario’s voor een ander publiek. De bronnen komen meestal uit de traditionele disciplines, want interculturalisten zijn niet geïnteresseerd in het modernisme

¹⁰⁰ <<http://www.zuiderpershuis.be/events.php?id=326>>

¹⁰¹ BHARUCHA (1993), p.28-30

¹⁰² BHARUCHA (1993), p.37

¹⁰³ BHARUCHA (1998), p.62

¹⁰⁴ BHARUCHA (1998), p.19

¹⁰⁵ BHARUCHA (1998), p.62

van het Oosten. Kathakali, Yoga, ademhalingsoefeningen en de martiale kunsten zijn als het ware in het Westen de basis voor een nieuwe ‘wetenschap’ van het acteren. Deze technieken worden – dwars door alle eigenaardigheden van bepaalde culturele contexten – beschouwd als transculturele, universalia die betrekking hebben op ‘pre-expressiviteit’. Het is de typisch westerse zoektocht naar het oerbestaan, de basis van lichamelijkeheid zonder corruptie van de civilisatie.¹⁰⁶ Het is op z’n minst problematisch, ware het niet complete nonsens, om het bios (het wezen) van de acteur te scheiden van zijn of haar eigen ethos. De expressievormen kunnen niet zonder hun opvoeringstraditie waargenomen worden, en zonder hun verhalen bestudeerd of gebruikt worden.¹⁰⁷

De oorspronkelijke context wordt geheel geneutraliseerd, doordat Schechner fysieke acties uit rituelen overhevelt naar eigen producties zonder enig belang te hechten aan de betekenis ervan. In zijn productie van ‘Moeder Courage’ laat Schechner eten rondbrengen, net zoals in Papua Nieuw-Guinea varkensvlees wordt gegeten tijdens een *koika*. De analogie gaat echter niet op, want er is geen gelijke voor varkensvlees in de V.S., waardoor de betekenis van deze maaltijd geheel verloren gaat. Soep en brood belichamen de Amerikaanse sociale structuren niet zoals varkensvlees de sociale structuur van Nieuw-Guinea vormgeeft. Hij legt uit: “It means something different to us, but I didn’t play the meaning, I played the physical action.”¹⁰⁸

We hebben eerder in dit hoofdstuk al behandeld dat deze fascinatie voor de ‘nieuwe’ culturen bij Schechner vertrekt bij het niet vinden van een geschikte filosofie in de Noord-Atlantische cultuur. Bharucha durft dit nog radicaler te stellen met de termen die Patrice Pavis gebruikte in zijn ‘Interculturalism in Contemporary Mise en Scene’:

*Je zou zelfs kunnen zeggen dat het interculturelisme is geboren uit een soort verveling, de reactie op een bepaalde dorheid en de daaropvolgende zoektocht naar nieuwe energiebronnen, nieuwe vitaliteit en zinnelijkheid door middel van het importeren van ‘verjongde grondstoffen’.*¹⁰⁹

Dit geldt uiteraard niet alleen voor de expressiviteit in theatrale belevenissen, maar het strekt zich uit tot een confrontatie met ‘andere’ culturen op een veel algemener niveau. Bharucha noemt de interculturalisten naïef wanneer ze een ‘cultuur naar keuze’ najagen. Deze naïviteit ontardt in een dwaze postmoderne euforie rond pluralisme. Het wordt bovendien het product van de post-kapitalistische wereld. Waarbij men de economische verschillen doodzwijgt, en

¹⁰⁶ IDEM

¹⁰⁷ IDEM

¹⁰⁸ BHARCUHA (1993), p.32-33

¹⁰⁹ BHARUCHA (1998), p.63

zich “permitteert te blijven hangen in geheugenverlies over die delen waar eten helemaal geen kwestie van vrije keuze is”.¹¹⁰

Hij stelt in ‘Theatre and the World’ dat interculturalisme niet een spontane ontmoeting is tussen mensen van verschillende culturen. Interculturalisme kan volgens Bharucha overtuigender worden geïnterpreteerd in termen van culturele overheersing van het ene systeem over het andere. Westerse interculturalisten vormen een kader, waarbinnen ze processen, analyseren, conceptualiseren, formuleren, financieren en administreren. Binnen dit kader fungeren niet-westerse culturen als materiaal, als bronnen, als studieobject. Soms wordt een vertegenwoordiger van deze culturen gastvrij uitgenodigd binnen dit raamwerk, zonder dat ze het recht krijgen om zelf dit raamwerk mee te bepalen. Karl Marx schreef ooit: “Zij kunnen zichzelf niet vertegenwoordigen; zij moeten vertegenwoordigd worden”. Bharucha past deze woorden aan: “Wij kunnen onszelf vertegenwoordigen; wij worden vertegenwoordigd.” Hierdoor blijven westerse denkers bouwen aan de constructie van de ‘Ander’.¹¹¹ Termen zoals ‘allochtoon’, hoewel een constructie van interculturalisten die het goed bedoelen met de multiculturele samenleving, delen onze samenleving op in ‘wij’ en ‘zij’.

De tien jaar dat Bharucha aan de Yale University of Drama studeerde, waren voor hem een kritiek moment in zijn leven. Hij begon na te denken over thuis en de wereld, en later over theater en de wereld. Interculturalisme is voor hem niet iets academisch, het is een dialoog met zijn zelf over de tegenstrijdigheden op zijn levenspad.¹¹²

Yale in 1977 was verrukkelijk eurocentrisch. India, of andere niet-westerse landen kwamen in zijn lessen nooit ter sprake. Men stond toen nog helemaal niet open voor welke multiculturele politiek dan ook. De bevolking van New Haven, de stad waarin Yale feitelijk ligt, bestaat voor meer dan vijftig procent uit zwarten, maar zwart werd op de campus duidelijk niet in zwarte toga gehuld. Voor Bharucha moet interculturaliteit daarom thuis beginnen, met de erkenning dat er verschillende culturele identiteiten zijn, sociale groepen, talen. “Als je al geen enkel contact hebt met de diverse gemeenschappen binnen je eigen levensruimte, hoe kun je dan verwachten andere culturen van ver over de grens te begrijpen?”¹¹³

¹¹⁰ IDEM

¹¹¹ BHARUCHA (1998), p.13-14

¹¹² BHARUCHA (1998), p.14

¹¹³ IDEM

In een wereld waar de globalisering bezig is met alle inheemse culturen glad te strijken, is het van groot belang dat het intraculturele wordt hersteld. Bharucha gebruikt deze term voor de culturele verschillen binnen een regio, in tegenstelling tot het ‘interculturele’ dat plaatsvindt tussen twee verschillende regio’s. Deze intraculturaliteit is vooral van groot belang in derde wereldlanden, waar de regering handelt naar de wetten opgesteld door de Wereldbank en het IMF. De uitwisseling tussen culturen binnen een bepaalde context – zowel in dezelfde regio’s als tussen stad en platteland – kunnen misschien wel de enige weg zijn naar het opnieuw bevestigen van culturele onafhankelijkheid en zelfrespect.¹¹⁴

Het is voor Bharucha een domme zaak van de Indian Council for Cultural Relations om Brooks ‘Mahabharatha’ te steunen.¹¹⁵ Het kan ze niet schelen wat Brook doet met het materiaal uit India, zolang het door de westerse pers maar omschreven wordt als ‘het grootste culturele evenement van de eeuw’. Op deze manier is de vooraanstaande positie van India in de internationale wereld van de cultuur andermaal bevestigd.¹¹⁶ De intraculturele verschillen worden geheel verloochend om de interculturele contacten ten goede te komen.

Patrice Pavis, theaterwetenschapper aan de universiteit van Parijs, gebruikte in ‘The intercultural performance reader’ reeds de term ‘intracultureel’. In deze anthologie van wat voor Pavis een vaststaand genre lijkt te zijn, benadert hij het interculturele niet vanuit de vraag ‘hoe ziet het eruit?’, maar gaat hij op zoek naar de verschillende motieven van de makers. Hierin maakt hij enkele opdelingen. Het intraculturele is daar één van naast het transculturele, ultraculturele, preculturele, postculturele en metaculturele.¹¹⁷ Enkele van deze modellen wenden we later bij de casus over Cherkaoui en Traub opnieuw aan, maar nu gaan we dieper in op dat intraculturele.

Pavis beschrijft het als de tradities binnen de grenzen van één natie. Het zijn de tradities waar men vaak nog weinig voeling mee heeft of die doorheen de tijd andere vormen zijn gaan aannemen. Pavis duidt bij intraculturaliteit op de beweeggrond om deze verloren tradities opnieuw te reconstrueren. Hierlangs vindt men de oorsprong van de eigen cultuur terug en bouwt men aan de homogenisering van de theatercultuur. De studie van het particuliere en de heropbouw van deze dode gebruiken, haalt het uit haar isolatie en verbindt het opnieuw met

¹¹⁴ BHARUCHA (1998), p.55-56

¹¹⁵ BHARUCHA (1998), p.48

¹¹⁶ BHARUCHA (1998), p.27

¹¹⁷ PAVIS (1996), p.5-8

een algemeenmenselijke vruchtbaarheid. Het doet het opnieuw bloeien in een bredere context en op ruimere grond.¹¹⁸

Bharucha spreekt terecht deze afbakening tegen, vanwege de aanvechtbare veronderstelling van de enkelvoud van een natie. In India bijvoorbeeld leven er verschillende nationaliteiten die bestand zijn tegen het idee van één enkele natie. Bovendien suggereert de zogezegde aantasting van de traditie van een natie dat er een cluster van ondergeschikte tradities die lijdt onder de aanwezigheid van een – door Pavis verder niet beschreven – mainstream nationale cultuur.

Deze onvolledigheden in acht genomen stelt Bharucha een andere intraculturaliteit voor. Deze moet de zieke tradities niet doen opleven, maar biedt nieuwe mogelijkheden tot interactie en uitwisseling tussen een rijkdom aan levende tradities die binnen een bepaalde regio leven, maar toch uit verschillende tijdsschema's en achtergronden voortvloeiden. De – volgens Bharucha impliciete, maar in wezen expliciet uitgesproken¹¹⁹ – homogenisering van Pavis moet ruimte maken voor de gedifferentieerde opflakking van tribale, rurale, volkse, rituele, stedelijke en gewestelijke tradities.¹²⁰ We moeten de traditie niet onderwerpen aan de homogenisering van het westelijke kapitaal onder het mom van een reddingsactie van afgezonderde tradities. Intraculturaliteit moet zich net bewust zijn van deze nabijheid van de modernisering, industrialisering en secularisatie. Het kan op die manier een uitweg bieden uit de alles-verorberende globale economie.

CULTUURTOERISME: DANCE OF THE MUDMEN

Zoals in deze masterproef al duidelijk is geworden, maakt Bharucha ons bewust van het feit dat interculturalisme direct gekoppeld is aan het postkoloniale, oriëntale denken in een globale wereld. En verbindt hij cultuur met contextgebonden politieke en economische omstandigheden. Hij legt hier de link met de ecologie. Het inzicht komt uit niet-westers hoek, meer bepaald van de Indiase eco-feministe Vandana Shiva. Ze duidt op het feit dat de biodiversiteit in de derde wereld niet langer gezien wordt als eigendom van lokale gemeenschappen of soevereine staten, maar als 'gemeenschappelijk erfgoed van de mens'. Bharucha wijst erop dat dit weer zo'n universeel begrip is dat leidt tot de toe-eigening,

¹¹⁸ PAVIS (1996), p.5-6

¹¹⁹ PAVIS (1996), p.6

¹²⁰ BHARUCHA (2001), p.79

bewerking, en het op de markt brengen van grondstoffen uit de derde wereld, om het dan weer aan de derde wereld te verkopen.¹²¹

Naar analogie stelt hij zich de vraag wie de eigenaar is van de talrijke documentaires over traditionele (volks-)theatervoorstellingen in niet-westerse landen. Behoren deze eigendomsrechten toe aan degene die toegang heeft tot de technologie? Zodat het Westen eender welk materiaal uit hun context kan rukken om er geld uit te slaan, ten koste van de economische en culturele welvaart van deze landen.¹²²

Bharucha vraagt zich af: “Is het mogelijk te spreken van ‘culturele eigendomsrechten’?”¹²³ Multinationale ondernemingen en farmaceutische bedrijven beschuldigen de derde wereldlanden er van dat ze de ‘intellectuele eigendomsrechten’ schenden. Valt de geldigheid van deze beschuldiging weg als de windrichting draait? Zijn culturele rijkdommen te beschouwen als ‘universalia’ die zomaar voor het grijpen liggen, makkelijk toegankelijk en overal heen te voeren?¹²⁴

Met deze vragen, die de ethiek van de representatie omsluiten in ons achterhoofd, gaan we in op een concreet voorbeeld. We vragen ons af in hoeverre de oorsprongscultuur kan buigen onder de opgelegde normen van de doelcultuur. We zoeken de grens van het ethisch toelaatbare op door een laatste maal onze twee kernauteurs, Schechner en Bharucha, tegenover elkaar te plaatsen.

Makehuku is een dorpje in de vallei van de Asaro, een rivier in Papua Nieuw-Guinea. Als de inwoners zich bedreigd voelden, dansten ze de bekende ‘Dance of the mudmen’. ’s Morgens gingen ze naar een rivier en smeerden zich helemaal in met modder. Ze vervaardigden groteske maskers uit planten, hout en modder. Bezeten door de geesten van de doden, stappen ze gebukt in trage pas terug naar hun dorp, of het dorp van de vijand. Zo behoeden ze zich tegen vijandelijke aanvallen. Deze dans werd enkel bij gelegenheid opgevoerd, wanneer het echt nodig was.¹²⁵

Schechner beschrijft dit ritueel in zijn boek ‘Performance theory’. Een belangrijk aspect in zijn theorie stoelt op dit soort beschrijvend veldwerk: ‘the efficacy-entertainment braid’. Aan de hand van de casus de ‘Dance of the mudmen’ gaan we in op deze schematisering van het rituele in tijden van globalisering.

¹²¹ IDEM

¹²² IDEM

¹²³ BHARUCHA (1998), p.13

¹²⁴ IDEM

¹²⁵ SCHECHNER (1988), p.126

Schechners schema houdt in dat de globalisering een transformatie in gang zet die rituelen zoals de ‘Dance of the mudmen’ tot theater vervormen. Wat eerst een functie heeft binnen een bepaalde tribale context, een zekere ‘efficacy’, wordt vervolgens de inzet van economische calculatie in een contextloze globale wereld, een vorm van ‘entertainment’. Martiniello’s vijfde vorm van multiculturalisme komt hier de kop opsteken.

Eén gebeurtenis zet de transformatie in gang. Schechner vertelt dat een fotograaf van National Geographic de dorpingen betaalde om de dans voor hem op te voeren. De foto’s verspreidden zich razendsnel over de hele wereld. Het werd een object van puur exotisme. De toeristen wilden zelf getuige zijn van deze dans. Het is zelfs zo dat de naam *mudmen* een uitvinding is voor deze toeristen. Vandaag de dag wordt de ‘Dance of the mudmen’ opgevoerd, niet meer om de vijand af te schrikken, maar om de toeristen te amuseren. *Efficacy* wordt hier vervangen door *entertainment*. Het ritueel wordt theater.¹²⁶

De dans zelf zal ook gaan veranderen door het contact met het toerisme. De voorstelling is namelijk te kort, ten minste in termen van een toeristische attractie. Schechner voorspelt dat het met de tijd langer zal gaan duren. Omdat de dans nu tot doel heeft de ogen van de toeschouwers te behagen, maakt doelgerichtheid plaats voor versiering. De passen zullen ingewikkelder worden. Tenslotte, om het geheel nog aantrekkelijker te maken voor de toeristen en omdat het oor ook wat wil, zal er muzikale begeleiding toegevoegd worden.¹²⁷

Zelf slaan de dansers er niet veel geld uit. Het agentschap, dat de voorstellingen organiseert, gaat zelf met negentig procent van de opbrengst lopen. Dit beperkte inkomen is voor de dorpingen echter levensnoodzakelijk, want hun ruilhandel lijdt onder de komst van de westerlingen. Bovendien zijn andere betaalde jobs voor hen niet weggelegd, aldus Schechner.¹²⁸ Het dagelijkse leven van de dorpingen wordt rechtstreeks beïnvloed door het cultuurtoerisme.

Schechner erkent dat de dans en de sociale omgeving verandert door het contact met de toeristen, maar toch is het voor hem niet meer dan culturele uitwisseling. Dat de rituelen hun zogezegde authenticiteit verliezen, is voor Schechner een lege stelling. Het begrip authenticiteit is volgens hem universeel, en bijgevolg vals. Op zijn bezoek in Nederland, toen PassePartout hem uitnodigde voor de tweede ILPA-lezing in 1998, stelde hij: “Alle vormen die ergens worden aangetroffen, zijn inheems én hybride. Met andere woorden: beide termen

¹²⁶ SCHECHNER (1988), p.127

¹²⁷ SCHECHNER (1988), p.127-128

¹²⁸ SCHECHNER (1988), p.128

betekenen niets want ze zijn op alles van toepassing.” Hij vervolgt door het begrip te verbinden met een drang naar koloniale dominantie. De vreemde culturen krijgen door ons de stempel ‘authentiek’ opgeplakt. Ze zijn zwak, maar authentiek. Voor Schechner is het moderne westerse theater even authentiek als de originele ‘Dance of the mudmen’ in Papua Nieuw-Guinea, voor de komst van de toeristen.¹²⁹ Hij merkt op:

Zijn de Utrechtse theaters niet authentiek Nederlands? Natuurlijk zijn ze dat! Ook al is bepaalde architectuur niet van Nederlandse, maar van Duitse of Italiaanse oorsprong. Laten we dus dezelfde maatstaven aanhouden als we het hebben over Indonesië, Afrika of Indiaans-Amerika. Geen dubbele standaard gebruiken waarbij ‘zij’ de begrippen ‘authentiek’ en ‘niet-authentiek’ krijgen en ‘wij’ geen van beide.¹³⁰

In het Westen laten theatermakers zich ook beïnvloeden door nieuwe technologieën, andere methoden, thema’s, conventies... Dat maakt ons theater er niet minder traditioneel op. Het maakt het alleen dynamisch. De orale tradities zijn ook flexibel, en variëren ook van generatie op generatie. Zo zijn toeristenshows misschien niet meer gelijk aan de originele performance, maar ze zijn daarom niet minder traditioneel. Want ook deze hybride vorm is een dynamisch voortbestaan van het zogezegde ‘origineel’. Hij vraagt zich af: “And at what moment does a tourist show become an authentic theatrical art?”¹³¹

Voor Schechner is er dus niets fout met wat er vandaag de dag gebeurt in landen als Bali en Nieuw-Guinea, waar twee theatervormen naast elkaar leven. De opdeling tussen toeristisch en ‘authentiek’ is trouwens niet zo eenvoudig. Volgens hem is er meer studie nodig om de uitwisselingen, tussen wat er overblijft van de traditionele performances en de toeristische shows, te kunnen begrijpen.¹³²

Youtube biedt ons een mooie illustratie van de door Schechner omschreven transformatie op grote schaal. Als we ‘Dance of the mudmen’ ingeven in de zoekmachine [video.google.com](https://www.google.com) komen we terecht bij een Youtube-filmpje. Youtube is een site waar iedereen die toegang heeft tot het internet beelmateriaal kan delen met anderen. Het vormt een warboel aan gegevens, die ongestructureerd verkrijgbaar zijn. Het is geen geordende database, maar een vertakte ophoping van informatie.

Van de meeste filmpjes weten we niet van waar ze afkomstig zijn en door wie ze werden gepost. Ze lijken eigendom van niemand en iedereen, maar dat is slechts schijn. Het is niet

¹²⁹ EPSKAMP en SCHRA (2002), p.72-73

¹³⁰ EPSKAMP en SCHRA (2002), p.73

¹³¹ SCHECHNER (1988), p. 131

¹³² IDEM

omdat het niet expliciet geschreven staat, dat het niet aanwezig is. Elke seconde beeld op Youtube heeft zijn intellectuele eigenaar die zijn verborgen agenda op subtiële wijze realiseert.

In dit voorbeeld is deze eigenaar eerder makkelijk te achterhalen: ‘Tartan Suitcase Productions’. Dat zien we aan de account die het filmpje postte, maar ook in de eindgeneriek van de film. Deze organisatie produceert de toeristische films van kunstenaar/regisseur John Douglas. Wat ooit een ritueel was om de vijand af te schrikken, vormt hier dus de intro van een film die mensen vanover de hele wereld moet aantrekken.

Het lijkt dat het internet, als nieuwe media, andere culturen dichterbij ons brengt. Dat iedereen supersnel toegang heeft tot een divers spectrum aan kunstuitingen, maar we vergeten elke notie van het kader waardoor we deze diverse wereld bekijken. Hierdoor verbleken sommige sociale realiteiten onder het juk van de zonnige toeristische beeldvorming. Een brede culturele bagage lijkt ontegensprekelijk een positieve zaak en een wereldreis hoort dan ook tot de dromen van elke respectabele westerse burger.

We gaan dieper in op het kader van het wereldwijde web in het volgende deeltje waarin we de mogelijkheden en grenzen ervan onderzoeken. Maar eerst laten we Bharucha nogmaals aan het woord.

De globalisering is voor Bharucha niet een aanleiding tot intercultureel contact zoals bij Schechner, maar een aanleiding tot piraterij, waarbij het Westen de niet-westerse culturen toe-eigent. De – door toename van transport, toerisme en nieuwe media – gekrompen wereld, maakt rituelen, voordien geïsoleerde gebeurtenissen, toegankelijk. Deze toegankelijkheid zorgt ervoor dat theatermakers als Schechner de rituelen op een overdreven manier eigen maken.¹³³ Voor Bharucha gaat Schechners interculturealisme hand in hand met de globalisering. In zijn botsing van culturen (‘collision of cultures’) acht hij Schechner verantwoordelijk voor de verspreiding van dit soort interculturealisme, dat geresulteerd heeft in een subtiële uitbuiting van de Indiase tradities.¹³⁴

Cultuurtoerisme is daar de grofste vorm van. Bharucha stelt dat Schechners verwoede steun aan dit fenomeen problematisch is omdat het zich meer concentreert op welke deuren toerisme voor het Westen opent, dan op het effect dat toerisme heeft op de rituelen en hun uitvoerders. Bharucha schrijft een pragmatisme – volgens hem typisch Amerikaans – toe aan

¹³³ BHARUCHA (1993), p.35

¹³⁴ BHARUCHA (1993), p.13

Schechners ideeën, dat hem er toe brengt de ondergang van de rituelen te benaderen met een zekere ‘morele neutraliteit’.¹³⁵

Bharucha verwijt Schechner dat hij er niet in slaagt de negatieve gevolgen van de vrijstelling van de inheemse bevolking aan de internationale markt te analyseren, zelfs niet ten volle te erkennen. Hij is van mening dat men moet beseffen dat de rol van toerisme een diepgaand, en pijnlijk effect heeft op deze mensen. De massale prostitutie van vrouwen in Thailand, dat zich voedt met het groeiend toerisme, is daar een pregnant voorbeeld van.¹³⁶

Schechner beweert dat de oorspronkelijke rituelen nog blijven bestaan naast de performances voor toeristen. Op afgelegen plaatsen blijft de inheemse bevolking ze spelen voor zichzelf. De ervaring met de toeristische ‘kunst’ in bepaalde Aziatische landen, laat Bharucha daarentegen niet toe euforisch te concluderen dat de rituelen de ‘package deals’ hebben overleefd.¹³⁷

In Thailand was hij getuige van een tribale dans in een zogezegde rurale setting. De performers voerden apathisch, als onderworpen kuddebeesten, kleine fragmenten, van amper twee minuten, op. In Bali worden zelfs de begrafenisceremonies, waarvan je een grotere oprechtheid zou verwachten, nagejaagd door toeristen. En in Korea zijn de rituelen van het sjamanisme echte hits.¹³⁸ Bharucha smijt met voorbeelden, overladen met scherpe kritiek.

CYBEROPTIMISME EN HET VIRTUELE SLAGVELD

Een beduidend onderdeel van de culturele globalisering is zonder twijfel het ontstaan van het wereldwijde web. Het is nu slechts twintig jaar dat de bloei van hypertext zich verspreidt samen met de optimistische retoriek van persoonlijke bevrijding en cyberdemocratie. Toch vergroeide het erg snel met het spreken over globalisering. De vreugdevolle benadering van de sociale aard, het culturele effect en de politieke mogelijkheden van het internet is evenwel op deze korte tijdsspanne grotendeels gedateerd. Een kritische en meer gematigde aanpak, die ook de beperkingen van de virtuele gemeenschap erkent, is noodzakelijk.¹³⁹

Arjun Appadurai ziet aan het einde van zijn boek ‘Modernity at large’ vooral mogelijkheden in de razendsnelle opkomst van nieuwe elektronische media. Het maakt informatie toegankelijk voor een vele bredere groep mensen dan eender welke traditioneel medium heeft kunnen bereiken. Het bevordert communicatie over lokale en zelfs nationale grenzen heen. Zo

¹³⁵ BHARUCHA (1993), p.35

¹³⁶ BHARUCHA (1993), p.36

¹³⁷ IDEM

¹³⁸ IDEM

¹³⁹ KAHN en KELLNER (2006), p.703

zou de opkomst van het televisiebeeld in kleinere gemeenschappen, tot in de Vierde Wereld, zorgen voor een meer doeltreffende nationale en globale opzet van zelfrepresentatie en cultureel voortbestaan.¹⁴⁰

Deze globale toevloed, zoals Bharucha stelt, is niet geheel utopisch. De complexe groep van technische middelen brengt een onoverzichtelijke samenhang op gang tussen groepen die voorheen sterk gescheiden waren. Een vervaging tussen muzikant en luisteraar is bijvoorbeeld een verheerlijkt gevolg op Myspace waar een bredere groep aan mensen, zonder platenlabel, zijn muziek kan verdelen. Muzikant wordt luisteraar en omgekeerd. Op minder heuglijke wijze is het internet ook een ontmoetingsplaats voor lokale terroristische groeperingen die zonder face-to-face contact of verre en gevaarlijke verplaatsing wapens kunnen verhandelen.¹⁴¹

Het internet brengt volgens Appadurai *virtual neighborhoods* tot stand. Deze buurten zijn in tegenstelling tot de *spatialized neighborhoods* niet gebonden aan een bepaald grondgebied, paspoort, of andere politieke diakritische tekens. Toch merkt Appadurai zelf al op dat het lidmaatschap wel afhangt van de toegang tot software en hardware. De virtuele buurtschap is dus vooral beperkt tot de leden van de transnationale intelligentsia.¹⁴²

Hij maakt bovendien op dat beide vormen van buurtschap niet uitsluitend tegengesteld zijn tot elkaar. Hun relatie is aanzienlijk ingewikkelder dan dat. De virtuele buurtschappen zijn in staat om feitelijke gegevens zoals ideeën, meningen, geld en sociale verbanden te mobiliseren. Deze gegevens vloeien terug in de tastbare omgevingen in de vorm van gangbare munt, wapens voor lokale nationalist en andere steun voor sterk gelokaliseerde bewegingen.¹⁴³

Bharucha komt terug op het voorbeeld dat Appadurai geeft bij deze inzichten. In het debat na de verwoesting van de Babri Masjid moskee in Ayodhya (India) werden elektronische technieken zoals de computer, fax en de bijhorende netwerken grootschalig ingezet. Appadurai minimaliseert echter het gewelddadig effect door te stellen dat de middelen gelijkmatig verdeeld waren aan beide zijden van het debat bij de Indiase immigranten in de Verenigde Staten. Bharucha vraagt zich echter af welke bijdrage deze vrije uitwisseling van informatie deed aan de secularisatie van de politieke cultuur, dan wel de hegemonie van Hindoerechten in India. Het zogezegde evenwicht in het dispuut staat op gespannen voet met de reële strijd in India, het worstelen om een seculiere beweging in India staande te houden.¹⁴⁴

¹⁴⁰ APPADURAI (1996), p.194-195

¹⁴¹ BHARUCHA (2001), p.187

¹⁴² APPADURAI (1996), p.197

¹⁴³ IDEM

¹⁴⁴ APPADURAI (1996), p.198 en BHARUCHA (2001), p.187-188

Bharucha vindt in de theorie van Appadurai tegenstrijdigheden. Langs de ene kant erkent hij de reële agressie van het internet, maar langs de andere kant is hij eerder soft en inschikkelijk voor het virtuele slagveld dat het internet vaak is. Bharucha trekt helemaal de kaart van de virtuele wrijving van de geprivilegieerde, globale intelligentsia.¹⁴⁵ Achter elke berichtgeving in de nieuwe media zit er een reëel agentschap. Het virtuele vloeit dus niet alleen terug in het reële, maar hij benadrukt dat het ook voortvloeit *uit* het reële. Zoals het toeristische bureau dat als agentschap achter het filmpje over Papua Nieuw-Guinea zit en op subtiële wijze haar motieven hiermee verwezenlijkt.

Een ander voorbeeld. De nationale televisieseries in India rond religieuze verhalen zoals de Ramayana en de Mahabharata vergroten niet alleen de organisatie van mondiale gemeenschappen. Ze kunnen anderzijds niet losgekoppeld worden van de verwikkelde propagandamachine van de extreemrechtse beweging Hindutva die het Hindoe-nationalisme promoot. Hier is het geschikter om de tussenkomst van de globalisering in de vergemeenschappelijking in de Indiase cultuur te bestuderen. Hierbij moet de neerslag van de globalisering niet alleen opgevat worden in een treurnis rond de verloren, lokale tradities – zoals in het intraculturele van Pavis.¹⁴⁶

Wanneer we de context van Bharucha vertalen naar onze context kunnen we zijn beschouwing doortrekken. In een meer westerse samenhang kunnen we het wereldwijde web eerder opvatten als een forum voor eenzijdige haatredes en opruiende geruchten. Als we kijken naar reacties onder artikels van de online geschreven pers merken we weinig van de “debate, dialogue, and relationship building among various territorially divided individuals”. Diversiteit lijkt eerder een plethora van gefrustreerde afkeer ten opzichte van het onbekende. De andere lijkt alleen nog meer te vervagen.

Forums zoals het extreemrechtse ‘Blood and honour’, maar ook linkse antifascistische websites zoals ‘Blokbuster’ en ‘Blokwatch’ lijken enkel een uitputtende schreeuw tegen de andere. Een virtuele ontmoeting met de andere mening blijft grotendeels een utopie. Misschien is de sociale activiteit op het wereldwijde web nog het beste te vergelijken met het schilderij ‘De schreeuw’ door Edvard Munch. Een gebrul dat niet gehoord wordt doorheen de veelheid van contraproductie waarbij de ene mening de andere tevergeefs probeert op te heffen. Deze eeuwige strijd levert alles bijeengenomen alleen haat en rancune op.

Het is vele moeilijker om de andere culturen te bereiken en te begrijpen via het internet dan de cyberoptimisten laten uitschijnen. Op het internet zijn subculturen en andere gemeenschappen

¹⁴⁵ BHARUCHA (2001), p.188

¹⁴⁶ BHARUCHA (2001), p.189

die in dezelfde stad leven erg ongrijpbaar voor elkaar. Ze bouwen eigen netwerken op die enkel met uitdrukkelijke inspanning op te zoeken zijn. En zelfs dan maken een andere taal of afwijkende codes het tot een onverstaanbare veelheid aan informatie waar we onkritische en overhaaste conclusies uit trekken.

De communicatie over landsgrenzen heen is beperkt tot de bevoorrechte interculturalisten; Zij die het geld en de kans hebben om te reizen en in contact te komen met andere netwerken om er vervolgens virtueel toegang tot te krijgen; Of zij die via een andere sociale status affiniteit hebben met deze netwerken; Zij die beschikken over de materiële basisbenodigdheden zoals elektriciteit, aansluiting op het net en compatibele hardware; En ten slotte zij die de kennis hebben om deze materie te bedienen. Computergeletterdheid blijkt, zoals de cybercultuur-criticus Olu Oguibe vaststelt, meer hindernissen te bevatten dan de traditionele media. “Computer literacy (...) presupposes the ability not only to read and write, but to do so functionally.”¹⁴⁷

¹⁴⁷ Geciteerd in: BHARUCHA (2001), p.188

HOOFDSTUK 3: SIDI LARBI CHERKAOUI EN WAYN TRAUB IN CHINA

De hindernissen van een internationale theaterpraktijk

In dit hoofdstuk nemen we twee voorstellingen als casus: de dansvoorstelling ‘Sutra’ (2008) van Sidi Larbi Cherkaoui en de filmopera ‘Maria Magdalena’ (2009) van Wayn Traub. Ik vergelijk ze om redenen die niet meteen artistiek zijn, maar om productionele redenen. Beide voorstellingen zijn deels gecreëerd in China, vertrekkende vanuit het Westen. ‘Sutra’ was een productie van Sadler’s Wells (London) in coproductie met Toneelhuis, de Antwerpse stadsschouwburg waar ook ‘Maria Magdalena’ haar basis heeft.

In dit hoofdstuk leg ik de focus op hoe beide theatermakers op verschillende manieren omgaan met één dezelfde gelegenheid. Ik ben niet alleen geïnteresseerd in de uiteindelijke voorstelling zelf als een artistieke uiting, maar ook in de bredere culturele praktijk. De communicatie met pers en publiek, de locaties van de repetities en voorstellingen en de presentatie van het avondprogramma met brochure, persmap en receptie neem ik hierbij mee op in de analyse die ik maak van de voorstellingen.

Op dezelfde open manier benader ik het internationale aspect. Het is niet zozeer een eigenschap van de voorstelling zelf, maar een bewuste stap van de makers als interlocuteur in de richting van een politieke, economische en sociale realiteit. Het stuk is internationaal niet omdat het zo oogt op podium, maar vanwege de praktijk die plaatsvindt achter de coulissen. De eigenschappen van deze onderliggende praktijk brengen de voorstelling tot stand.

We maken dus een analyse van deze voorstelling zowel horizontaal als verticaal. Wat zijn de contexten van beide producties in het Vlaamse podiumkunstenveld? Dat geeft ons inzicht in de locaties en het tijds kader waarin de voorstelling zich bevindt. Maar we hebben ook aandacht voor de manier waarop de voorstellingen tijd en ruimte op het podium organiseren. Wat wordt er in feite getoond in de beperkte theaterruimte, de kleine dramaturgie? En hoe staat deze theaterruimte ten opzichte van de stad en eventueel de wereld in de grote dramaturgie?

TRANSCULTURALISME EN ULTRACULTURALISME

Wat de voorstellingen ‘Sutra’ en ‘Maria Magdalena’ hoofdzakelijk kenmerkend maakt kunnen we respectievelijk beschrijven met deze twee termen van Patrice Pavis. Hoewel zijn omschrijving van de politieke dimensie van een interculturele theaterpraktijk niet de weg is die we in deze verhandeling bewandelen, geeft hij ons met deze concepten de mogelijkheid om enkele motieven van de makers in een duidelijk kader te plaatsen. Dit deel is dan ook hoofdzakelijk inleidend en spitst zich toe eerder op de makers dan op de voorstellingen van deze casus.

Pavis praat over het politieke als iets dat zich grotendeels in de handen van de welwillendheid van de mensen bevindt. Omdat Barba en Mnouchkine niet de bedoeling hadden om de oosterse vorm te reduceren, laat staan te verwoesten, is het volgens Pavis niet nodig om te praten van het dominante Westen dat de ‘vreemde’ culturen in een universele molen verpulvert. Hij stelt een analyse voor die “less violent” is. Hij stelt dat Schechner gelijk heeft wanneer hij zegt dat er geen ‘pure’ culturen bestaan. En daarom is de hybridisatie in de interculturele praktijk van de voornoemde theatermakers het natuurlijke gevolg van wat hij metaforisch omschrijft als het proces van een zandloper.¹⁴⁸

*The mass of the source culture, metaphorically situated in the upper chamber, must pass through the narrow neck controlled by the target culture of the bottom chamber with, in this neck, a whole series of filters that keep only a few elements of the source culture selected according to very precis enorms.*¹⁴⁹

Deze observatie is slechts gedeeltelijk nauwgezet. Pavis zelf geeft de aanzet om deze beschouwing aan te vullen. Hij haalt een belangrijk element aan bij de artistieke en ideologische motieven van de theatermaker, nl. het impliciete of onbewuste. De interculturele bemiddelaars zijn niet zo zeer aanwezig op beide gronden, als vertalers van de ene context naar de andere. Hun eigen locaties en de “institutional imperatives of the target culture”¹⁵⁰ zijn gebrand op de lichamen en bemiddelen enkel deze locatie met de onderdelen van de ‘vreemde’ cultuur die de doelcultuur past. “Every intercultural project obeys the constraints and needs tied specifically to the target culture that produces it.”¹⁵¹ Hierdoor is een universele

¹⁴⁸ PAVIS (1996), p.4 en 16

¹⁴⁹ PAVIS (1996), p.16

¹⁵⁰ IDEM

¹⁵¹ IDEM

zoektocht dat de grenzen overstijgt enkel de herbevestiging van de dominantie positie van het kapitalistische Westen, en daardoor een utopie.¹⁵²

Deze problematiek van de dominante doelcultuur is niettemin vele dieper geworteld dan het artistieke op zich. En het zal zelfs duidelijk worden dat de bewustwording van deze diepewortelde postkoloniale machtsstructuren ook de oplossing kan bieden van de twijfelachtige interculturele toepassingen in het Vlaamse theaterlandschap.

Pavis merkt op dat – op het artistieke niveau – men ‘vreemd’ materiaal slechts kan meester worden en begrijpen wanneer er een openheid is van het lichaam naar het leerproces van de praktijk toe. Het leerproces is onlosmakelijk verbonden met de vormen. Uit de manier waarop een meester zijn leerling opleidt kunnen we inderdaad een vele beter inzicht krijgen in de compositie van de expressievorm. We onderscheiden basis van versiering en vaste vorm van improvisatie. We herkennen niet alleen de vorm, maar hebben begrip van de reden waarom die bepaalde vorm is gebruikt.¹⁵³ Deze artistieke richtsnoer is zeker één om te erkennen in een interculturele praktijk. Het ligt evenzeer aan de basis van de etnomusicologische studie. Ook hier biedt het leerproces een interessante inkijk in de basisstructuren van het specifieke gebruik van een instrument of een muzikale uiting.

Onze belangstelling gaat hier niettegenstaande naar de volgende stap die Pavis zet in het discours van zijn ‘Intercultural performance reader’. Het aanhalen van Peter Brook’s Mahabharata verraadt al grotendeels de richting die Pavis uitgaat. Intercultureel theater is volgens Pavis de uitbreiding van bestaande vormen naar een nieuwe, *altered* vorm. Hij onderscheidt twee types van *altered* vormen: het formalistische en authentieke type.

Het eerste omvat de praktijk van theatermakers zoals Mnouchkine. Hierbij vormt de intrinsieke schoonheid van gebaren en stemmen de verantwoording voor verwijzing naar oosterse vormen. Het gevolg is een exotische creatie die de afstand met het werk en dus de vreemdheid ervan alleen maar vergroot. Een overduidelijk voorbeeld is Wayn Traubs motivatie om met Chinese dansers te werken. Het citaat dat naar voor is gebracht in het interview met Wayn Traub in het Toneelhuis Magazine maakt dit duidelijk: “Ik hou van de eenvoud en de zuivere elegantie van oosterse dans.”¹⁵⁴ In het interview zelf betoogt hij in detail:

¹⁵² PAVIS (1996), p.16-17

¹⁵³ PAVIS (1996), p.17

¹⁵⁴ JANS (2009), p.5

Mijn fascinatie voor het oosten heeft te maken met hun gevoel voor esthetiek en schoonheid. De klassieke Chinese dans is een zeer verfijnde, zeer vrouwelijke manier van dansen. De danseressen worden in het synchroon dansen getraind. Het is een levenslange toewijding. De nadruk ligt op het samen dansen en op de elegantie. Zij zijn niet bezig met de ‘acrobatiek’ van bijvoorbeeld het ballet: zij kennen geen pirouettes of sprongen in de lucht. Het gaat hen essentieel om het behagen. De thema’s liggen dicht bij de natuur: het uitbeelden van de zonsopgang of van het opengaan van de bloemen. De dans bevat geen boodschap van trauma of pijn, zoals dat het geval is bij de moderne dans. Ze hebben geen ‘artistieke visie’. Ik hou van die eenvoud en die zuivere elegantie. Die schoonheid en die technische perfectie vind ik niet in de westerse dans.¹⁵⁵

Als een theatermaker de vormen en zijn persoonlijk welbehagen ervan als vertrekpunt neemt van een interculturele uitwisseling, bestaat het gevaar dat de representatie van de andere cultuur slechts een slechte imitatie wordt van “highly codified forms”¹⁵⁶. Of verder met de woorden van Pavis: “it hinders the performance which declines into badly controlled emotions.”¹⁵⁷ Dit is zeker het geval bij de bovenmenselijke lokroep van minotaurus Wayne Traub, die ons verloren doet lopen in zijn megalomane labyrint van onbreekbare codes.¹⁵⁸

Hoewel ‘Sutra’ eerder de context van het klooster in Henan als vertrekpunt neemt, is het werken met vormen zeker ook aanwezig in de loop van het repetitieproces. Cherkaoui plaatst de bewegingen, die de monniken hem tonen, in een nieuwe volgorde en creëert hierdoor een nieuwe choreografie. Deze *altered* vorm wordt begeleid door muziek, daar waar de martiale dans normaal zonder muzikale begeleiding is. De pers – hand op eigen borst – en het publiek is ervan overtuigd dat de voorstelling het inzicht van Cherkaoui in de theatterruimte deelt met de energie en kracht van de martiale dans. Een code dat we menen te kunnen doorbreken. De hybride vorm die inkijk geeft in de lichaamsexpressie van de monniken, is echter enkel een vertroeteling voor onze westerse ogen zonder de theatrale ruimte te doorbreken. Het idee dat we inzicht hebben in de praktijk van de monniken lijkt ons dus toch een illusie.

Waarom lijkt het dat de code bij ‘Maria Magdalena’ niet te breken is en bij ‘Sutra’ wel? Welke verschillen ondervinden we in het proces van beide voorstellingen om te bekomen dat

¹⁵⁵ IDEM

¹⁵⁶ PAVIS (1996), p.17

¹⁵⁷ IDEM

¹⁵⁸ VAN WIJNENDAELE (2009), *De Chinese klaagmuur*

de pers de ene eerder ervaart als een “vertroostende utopie”¹⁵⁹ – naast de vele prijzende recensies – en de andere als een ontmoeting waarin “de partners elkaar beter leren kennen en finaal zonder reserve in elkaar opgaan”¹⁶⁰.

Vooraleer we hierop een antwoord proberen te formuleren keren we terug naar Pavis. Het tweede type, het authentieke, stelt de rituele actie in de representatie boven de esthetica van de vorm. Pavis geeft hier Peter Brook als voorbeeld. Hij doorbreekt, volgens Pavis, het formele juk en overstijgt het simpele opstapelen van scenische elementen in het eigen virtueuze ontwerp. Het wil de cultuur niet tonen met vreemde vormen, maar gaat op zoek naar het overbrengen van een cultuur doorheen de ‘heilige’ ceremonie. Niet zo zeer een esthetisch, maar wel een kinesthetisch begrip van de andere cultuur. Er wordt hier geen vast goed van de andere cultuur getoond, maar een proces in beweging dat een onlosmakelijke verbinding legt tussen de mensen.¹⁶¹

Een sterk utopische uitspraak, lijkt ons. Zeker als deze verbonden wordt aan de praktijk van Brook. Niettegenstaande biedt het ons opnieuw inzicht in de motieven van Traub en Cherkaoui.

Net zoals Schechner het collectieve proces in de voorstellingen naar voor wil brengen, zijn ook Traub en Cherkaoui hiermee begaan. Schechner stelt in 1998:

*“Over het algemeen gesproken zijn interculturele producties geen succes, want je kunt niet zomaar iemands culturele idioom pakken en er in het theater vervolgens iets mee doen. Soms lukt het wél, met name als er sprake is geweest van een diepgevoelde identificatie en samenwerking tussen de betrokkenen. (...) Gebruik geen items, maar gebruik processen.”*¹⁶²

In ‘Maria Magdalena’ is het ritueel aanwezig rondom de sjamaan Wayn Traub. Hij staat alleen op het podium in zijn eigen universum vormgegeven met een flitsend beeldscherm en enkele ‘vreemde’ artefacten. Als popgoeroe probeert hij in een postkapitalistische samenleving het ritueel nieuw leven in te blazen. Want dat is wat er mis is met onze maatschappij: als we verjaren dan vieren we dat niet meer met een ritueel dat de mensen zou moeten verenigen, maar verkopen we deze leegte op met cadeaus.

¹⁵⁹ DE REGT (2009) *Het rituele theater van Wayn Traub*

¹⁶⁰ SELS (2008) *Avignon: Als kungfu en breakdance elkaar ontmoeten*

¹⁶¹ PAVIS (1996), p.17-18

¹⁶² EPSKAMP en SCHRA (2002), p.52-53

Onze analyse zal spijtig genoeg aantonen dat Wayn Traub daar alles behalve in slaagt. Zijn poging om de mensen samen te brengen in zijn actie op het podium is enkel een megalomane etalage van ongrijpbare items. In deze gecodificeerde ruimte is de Chinese danser slechts het verlengstuk van een wapperende mouw. Zijn alternatief voor onze westerse samenleving is een zwak, exotisch afkooksel van een ideale en mysterieuze Oriënt.

Waar hij in ‘Maria Dolores’ bijvoorbeeld het proces toonde van de opnames van de muziek in de beelden op podium, verdwijnt deze factor in ‘Maria Magdalena’. Daar is dit proces enkel nog aanwezig op cn-culture.cn en Youtube.com. Filmpjes van de dansrepetities in China, de fotoshoot en de opname van de voice-over in de film geven ons een beperkte toegang tot het repetitieproces. Ze tonen ons enkel beelden zonder al te veel uitleg en verhullen het proces nog meer in de mystieke sfeer waar ‘Maria Magdalena’ van overgoten is. Het authentieke type van Pavis is hierdoor niet van toepassing. Niet meteen problematisch want de barokke scènes en beelden die Traub hiermee wil bereiken brengen een theatervorm die zeker onmisbaar is voor het Vlaamse theaterlandschap.

Onze zorg gaat echter uit naar het interculturele aspect en niet de artistieke verdiensten waar Wayn Traub reeds meermaals voor geprezen werd. Wanneer we ‘Maria Magdalena’ vanuit dit oogpunt onderzoeken en we Traubs motieven onder de loep nemen, behelst ons verdicht vele minder lof.

Cherkaoui grijpt ook naar het tonen van processen om een andere cultuur en het interculturele contact op zich helder te communiceren naar het publiek. Dit doet hij bijna op een symbolische wijze. Hij stelt zich in het begin als onwetende leerling aan de zijlijn van het podium. Ongemakkelijk en met de hulp van de elfjarige monnik, slaagt hij erin om meer en meer in interactie te komen met de groep monniken. Het repetitieproces wordt blootgelegd met aandacht voor de training van zowel Cherkaoui als die van de monniken. Een schoolvoorbeeld van Pavis’ openheid van het lichaam naar het leerproces toe. Het is niet toevallig dat Cherkaoui kiest voor de jongste monnik onder hen om samen het vreemde te ontdekken. De speelsheid en onschuld van het kind staat symbool voor de onrijpe – lichtelijk naïeve – leergierigheid die Cherkaoui als danser aanzet om nieuwe culturen te ontdekken.

Antony Gormley’s manshoge kisten vormen dan ook de perfecte speelstukken in het spel tussen Cherkaoui en de monniken. Als een dambord zijn deze kisten op handenmaat herhaald. Een dubbele betekenis: langs de ene kant leert Cherkaoui het eerst in het klein vooraleer hij onder de grote mensen mag komen op de grote scène, maar langs de andere kant is hij meester en dicteert hij de compositie van de scène. Een woordeloos verhaal krijgt gestalte doorheen

deze compositie. De kisten worden gestapeld als versterkt fort en vormen al even snel een lotusbloem. De monniken komen in één wip tevoorschijn en zijn al even snel weer uit ons zicht onttrokken. De slimme encenering brengt on-stage en off-stage letterlijk op de scène.¹⁶³ Wanneer ik dit hoofdstuk schrijf, verschijnt in Rekto:verso het artikel ‘Dansen op het kruispunt van culturen’ van Lene Van Langenhove over ‘Sutra’ van Sidi Larbi Cherkaoui en ‘Bahok’ van Akram Khan. Zij maakt dezelfde analyse en stelt dat het een verrijking is dat Cherkaoui naast Akram Khan kiest voor de interactie tussen dansers, meer dan tussen vormen.¹⁶⁴

*De bewegingen worden onderling en met de muziek en de ruimte verbonden. De kisten vormen niet langer obstakels of een ondoordringbare muur, maar een uitnodigend, veilig binnenhof. Zo toont Sutra het niet-evidente van de samenwerking, en maakt het dat proces tot thema van de voorstelling, maar als toeschouwer verwacht je meer integratie van kungfu en hedendaagse dans, zoals de scène waarin Cherkaoui met één monnik danst en waar verschillende houdingen als de kraanvogel, tijger en slang ritmisch in elkaar vloeien.*¹⁶⁵

We kunnen de uitwisseling tussen Cherkaoui en de monniken zeker beschouwen als geslaagd in vergelijking met de vage ‘uitwisseling’ tussen Traub en het ‘Oosten’. Cherkaoui slaagt erin om de processen toonbaar te maken en de cultuur in beweging te vatten op podium. We mogen echter niet uit het oog verliezen dat Cherkaoui ook zijn motieven heeft. Hij brengt via processen een nieuwe authenticiteit te voorschijn zonder de integriteit van de martiale kunst te schaden en de tradities van de monniken te doen stagneren. Toch willen we aandacht voor de motieven die deze processen vormgeven. We grijpen terug naar Pavis en komen eindelijk terecht bij het transculturele en ultraculturele.

Pavis legt met het transculturele opnieuw de link naar Brook: “Brook is concerned with that ‘culture of links’ which connects people at the deepest levels of their humanity beyond and beneath ethnological and individual differences.”¹⁶⁶

Wat Pavis het transculturele noemt, is grotendeels overeenstemmend met de artistieke doeleinden van Sidi Larbi Cherkaoui. Hij is geïnteresseerd in het particuliere en traditionele van andere culturen, maar enkel en alleen om het te verzoenen met een diepere menselijkheid die elke specifieke cultuur weet te overstijgen.

¹⁶³ VAN WIJNENDAELE (2009), *Absolute wereldtop*

¹⁶⁴ VAN LANGENHOVE (2009), *Dansen op het kruispunt van culturen*

¹⁶⁵ IDEM

¹⁶⁶ PAVIS (1996), p.6

Om dit te duiden spreken we eerst over een andere voorstelling van Cherkaoui. In ‘Origine’ (2008) komen op die manier vier dansers – de IJslandse Valgerour Rúnarsdóttir, de Zuid-Afrikaanse Shawn Mothupi, de Amerikaanse Daisy Phillips, en de Japanse Kazutomi Kozuki – samen. Met hun eigen lichaamsexpressie, staan ze als metafoor voor de vier windrichtingen op podium. Ze geven op die manier gestalte aan Cherkaoui’s poëtische verbeelding van de machtsstructuren in deze globale wereld. Net zoals een westerse NGO is hij begaan met de afzonderlijke contexten van mensen, om een groter geheel gevoed door zijn eigen voorstellingsvermogen te realiseren.

Dit zijn grootse voornemens die de hoge verwachtingen van het westerse publiek zeker weten in te lossen. Het is evenwel maar de vraag in hoeverre Cherkaoui in de globale wereld nieuwe standpunten durft in te nemen. We krijgen de indruk dat we een volledig verhaal krijgen voorgeschoteld met de verschillende perspectieven. Oost, West, Zuid en Noord lijken allemaal hun verhaal, frustratie en verwachtingen kwijt te kunnen op de intimistische scène van Cherkaoui. Een politieke uitdaging waar Cherkaoui zijn verantwoordelijkheid niet van kan terugtrekken.

Universeel onrecht en karakteristieken, die een hele windrichting moeten vatten, zijn stijlfiguren voor het gedicht waar Cherkaoui het doorgaans progressief theatergaand publiek mee paait. Hoewel Cherkaoui de aanwezigheid van het Westen in de koloniale gebieden in vraag stelt door de vernietigende ecologische voetafdruk in een fraaie pantomime uit te beelden, en hoewel dit in het algemeen ware verhalen zijn, vertelt Cherkaoui niet meer dan dat het progressieve publiek reeds in het achterhoofd houdt. Zijn grootse transculturele uitdaging transformeert hij dus naar een simpele, prachtige voorstelling – zonder te beweren dat deze pracht eenvoudig te bereiken is – die makkelijk de verwachtingen inlost, aangezien de boodschap reeds aanwezig was in de *kleine Vernunft* van het westerse publiek.

Zoals Pavis laat weten in zijn werk is een transculturalist begaan met communiceren van het transindividuele dat een brug slaat tussen verschillende culturen die in tijd en ruimte van elkaar gescheiden leven. Om deze communicatie mogelijk te maken, zoekt de transculturalist – bij Pavis nog steeds verpersoonlijkt door het voorbeeld van Brook – naar een universele theatertaal, met als doel het vormgeven van een universele kunst die de beperkte nationalisme weet te overstijgen om de diepere essentie te grijpen. De twijfels over het slagen van deze universele perceptie van performances van transculturalisten als Brook en Cherkaoui is groot. Zou het niet-westers publiek ‘Origine’ met een even groot applaus ontvangen?

De stellingen lijken reeds vroeg in dit betoog verhit te geraken. Ik kan niet anders dan hopen dat ik ze warm kan houden met mijn argumentatie in het verdere verloop van dit hoofdstuk. Want na een nauw contact en begripvolle dialoog met Cherkaoui, is het duidelijk dat deze punten niet aanwezig zijn in de bezorgdheid van de maker zelf. Maar nogmaals: wanneer je in de brochure beweert gestalte te geven aan de vier windrichtingen en hiermee ook aan de grote culturele verhoudingen, dan kan je je niet ontdoen van heel wat verantwoordelijkheden. Ook niet onder het – doch sterke – argument dat elke stellinginname betreffende een artistiek werk slechts een subjectieve gedachte is. Uiteraard is het zo dat iemand anders, andere gedachten kan hebben over dit kunstwerk en meteen ook alle kunstwerken en theorieën die in heel deze verhandeling aan bod komen. En ik wil allermist mijn subject verbergen achter een torenhoge polemiek, waarvan ik de schijn wil opwekken dat ze als objectieve waarheid kan aangenomen worden. Neen, ook al dit is kwetsbaar, maar het neemt niet weg dat een aanvullende gedachtegang, het debat kan voeden. Een debat dat zeker interessant is om te voeren. Het beste wat de kritiek van Bambi Ceuppens en Sarah De Mul op ‘Missie’ kon overkomen, is de respons die het kreeg van de KVS zelf. Want het toont aan dat ze erin geslaagd zijn om een immer belangrijk debat op te wekken. Een stap in de goede richting om te leren omgaan met de ontembare krachten waaronder een kleine artistieke uiting gebukt gaat in deze globale wereld, is hiermee gezet.

Na dit – bijna verontschuldigende – intermezzo zetten we onze tocht verder met het ultraculturele in Pavis’ conceptie van intercultureel theater. Volgens hem moeten we ons hierop beroepen om Brooks theaterpraktijk beter te omschrijven. Er blijft een zoektocht naar een gemeenschappelijke grond waarop culturen aan hun eigen huizen bouwen aanwezig, maar deze grond bevindt zich op een dieper en vaak mythisch niveau. Hij omschrijft: “In returning to the sources of theatre, of the authentic rite and ceremony, these directors assume the existence of a common human substratum.”¹⁶⁷

Voorbeelden vindt Pavis in Brooks ‘Orgbast’ waarin hij een universele taal samenstelt uit oeroude talen die puur muzikaal behandeld worden. Of bij ‘Medea’ en ‘They Trojan Women’ van Andrei Serban die een expressievorm assembleerde uit Griekse, Afrikaanse, Amerikaanse en Amerikaans-Indiaanse talen. Ze vormen allemaal collages van contextloze expressievormen met als enig criterium dat het ‘vreemd’ moet klinken.¹⁶⁸

¹⁶⁷ IDEM
¹⁶⁸ IDEM

Dit is absoluut ook het geval bij Wayn Traubs filmopera. Hij wil het verloren ritueel in zijn dierlijk theater terugvinden. Een sacrale expeditie die hem in ‘Maria Magdalena’ naar China leidt en hem doet afdwalen in de magische wereld van alles wat uitheems oogt. In zijn ‘Dierlijk manifest’ lijkt hij kritisch te staan ten opzichte van theatermakers als Peter Brook en Jerzy Grotowski.¹⁶⁹ Decreus, Traubs leermeester, schrijft:

Meesters uit de voorbije eeuw, zoals Peter Brook en Jerzy Grotowski, komen bij hem over als een te exotische oplossing en een vlucht naar het buitenland. Het publiek dat hij wil bereiken, is een publiek van hier en nu dat helemaal geen voeling heeft met de antropologische experimenten van Victor Turner en Richard Schechner of met Indiase en Japanse technieken. Daarom kiest hij resoluut voor westerse en inheemse rituelen en mythologieën.¹⁷⁰

Maar dat was voor zijn avontuur in China en de creatie van ‘Maria Magdalena’. Nu, deze productie in ogenschouw genomen, moeten we vaststellen dat er niet zo veel is veranderd. ‘Vreemde’ vormen worden gebruikt – of misbruikt – om de innerlijke zintuiglijkheden en diepste emoties op te roepen die zagezegd aan de basis van elk wezen liggen. De mystiek van het onbekende wordt hier gevierd zonder begaan te zijn met het eigenlijk begrijpen van het onbekende dat men zich toe-eigent. Zijn doel om een “sterke verbondenheid (...) met elke Andere die getroffen wordt door zijn werk”¹⁷¹ uit te stralen, lijkt in deze productie alleszins ver zoek.

Elke voeling met de realiteit gaat hier verloren en een neokoloniale verovering wordt bewaarheid. Het gemeenschappelijke substratum wordt gebruikt als excuus om als losgeslagen cultuurfanaten de culturele rijkdom in bepaalde werelddelen zonder enige zorg of respect te ontfutselen. Men dunkt, omdat het een gemeenschappelijk substratum betreft, dat het culturele erfgoed eigendom is van ieder mens die zich op dit substratum weet te beroepen: met voorkeur de westerse interculturalist. Een vergelijking met Vandana Shiva’s bemerkingen bij de eigendom van grondstoffen uit derde wereldlanden is niet ver weg. De culturele rijkdom, net zoals deze grondstoffen, lijkt wel gemeenschappelijk erfgoed te zijn van de mens, in plaats van locale gemeenschappen of soevereine staten.¹⁷²

¹⁶⁹ DECREUS (2008), p.278

¹⁷⁰ IDEM

¹⁷¹ DECREUS (2008), p.279

¹⁷² BHARUCHA (1998), p.63

TRIOLOGIËN VAN MACHT

Wat we nodig hebben in het debat rond intercultureel theater is een bewustwording van de machtsverhoudingen die het proces van theatermaken bepaalt. Pavis slaagt erin de motieven van de makers eenzijdig te benoemen, maar spreekt niet over de relatie van deze maker tot wat en wie hij benadert om zijn intercultureel project gestalte te geven. Bij Pavis lijkt het intercultureel theater wel enkel en alleen te bestaan uit de westerse interlocuteur.

De vragen die ik in het volgende deel stel, zijn: Wie kijkt? Wie toont? En wie of wat wordt getoond? Kijken, tonen, bekeken worden. Het vormt op zich een trilogie die een evolutie kent in het werk van Traub en Cherkaoui. In dit deel stellen we de voorstellingen, eerder dan de makers zelf, centraal en bekijken ze in het verloop van de trilogie waarvan ze deel uitmaken.

Met ‘Maria Magdalena’ zet Wayn Traub de staart aan zijn Wayn Wash trilogie, zijn eerste fase van wat hij het dierlijk theater noemt. In deze voorstellingen behandelt hij figuren uit de Christelijke vertelcultuur: Maria (‘Maria Dolores’), Johannes de Doper (‘Jean Baptiste’) en tenslotte Maria Magdalena. Maar zijn doel is niet zo Christelijk. Door deze verschillende karakters samen te brengen, creëert hij zijn eigen theatrale religie, bestaande uit een amalgaam van snel gemonteerde beelden, muziek en theater.

Het grote verschil met Wayn Wash I en II, waar andere acteurs live op podium verschijnen, is dat in ‘Maria Magdalena’ hij zichzelf centraal zet in zijn universum. Op een rond altaar offert hij zijn beelden. We zien het verhaal letterlijk door de ogen van Wayn Traub. Hij is de enige acteur die aanwezig is op het podium. Alle andere acteurs bevinden zich achter hem op het scherm. Ze werden gefilmd, gemonteerd en gepresenteerd door de duivelse pop god zelf.

De film is voor een groot deel gefilmd in China met 57 acteurs en dansers en rond de 40 figuranten. Arnout André de la Porte, cameraman en *compagnon de route* van Wayn Traub, schoot panoramische beelden van Hong Kong en van de “zuivere elegante oosterse dans”.¹⁷³ Een ander groot deel van de beelden is gefilmd met een spy-cam. Wayn Traub vertelt ons in het interview in het Toneelhuis Magazine dat hij dit materiaal in het geheim heeft gemaakt met een camera die in zijn bril was ingebouwd.¹⁷⁴ Wanneer we de film bezien, kijken we letterlijk door de brilglazen van de duivelse pop god zelf.

Wayn Traub toont zich als een voyeur en wij staan te popelen om onze geesten te laten perverteren door de beelden die hij maakte. Het contact met de andere is slechts doorheen dit kader. Tenminste als we al over enig soort van contact kunnen spreken. Want de Chinese

¹⁷³ JANS (2009), p.5

¹⁷⁴ JANS (2009), p.6

cultuur is ver zoek in deze voorstelling. In bijna geen enkele recensie wordt er gesproken over de Chinese context. En Erwin Jans, die zich normaal erg kritisch weet op te stellen tegenover dit soort van uitwisselingen, kan in de hoedanigheid van dramaturg enkel een vreugdekreet uitslaken: “Wayn is back!” En hij wordt ontvangen als een ware westerse held, als een ware wereldveroveraar!

Op een ander niveau, is het ook de Chinese regering die de voorstelling demonstreert. Een brief werd verstuurd van het Ministerie van Cultuur van de Volksrepubliek van China naar de Vlaamse pers om hun aandacht te vestigen op deze bepaalde voorstelling:

In recent decades the Ministry of Culture of the People’s Republic of China has made every effort to show its rich Chinese tradition to the outside world. We are delighted that this has resulted in inspirational cases of cooperation between artists from different continents and cultures. Last year one of your fellow countrymen approached us with a view to working with a number of our best dancers from the Chinese Folk Dance tradition. ^(bijlage 1)

Iets wat Frantz Fanon omschrijft als ‘black skin, white mask’, de titel van zijn in 1952 gepubliceerde boek, is hier zeker van toepassing. Het enige wat getoond wordt is een westerse kijk op de Chinese zo genoemde traditionele cultuur. De machtsstructuren zijn hun simpele dichotomie verloren: West versus Oost, Noord versus Zuid, wit versus zwart. Maar dat betekent niet, zoals Bharucha stelde, dat de ongelijkheden geneutraliseerd zijn, het deelt ze alleen maar opnieuw in.¹⁷⁵ Bharucha richtte zijn pijlen in zijn kritiek op Brooks Mahabharata niet alleen op het Westen, maar ook op de Indiase regering zelf. De regeringen van ex-kolonies of – in het geval van China - niet-westerse grootmachten moedigen de decontextualisering en exploitatie van hun culturele erfgoed aan. Zolang het door de westerse pers maar onthaald wordt als een groot succes en het de positie van de natie in de internationale wereld maar ten goede komt.¹⁷⁶

We grijpen nog even terug naar het citaat waar Wayn Traub praat over zijn fascinatie voor Oosterse dans. Hij interpreteert de klassieke dans als een geheel vanuit een westers perspectief. Hij heeft weinig aandacht voor specifieke dansen of dansers. Hij is niet geïnteresseerd in de betekenis of rol van de dans in de Chinese samenleving. De Chinese

¹⁷⁵ BHARUCHA (1998), p.23

¹⁷⁶ BHARUCHA (1998), p.27

context interesseert hem niet. Het enige dat hem boeit is de elegantie die schijnbaar geen geschiedenis heeft.

In de voorstelling zelf zijn de dansers slechts een ornament ter begeleiding van Wayn Traubs eigen betekenisgeving. Het heeft nooit enige invloed op de inhoud. Als de dansers nu van Korea, Japan of zelfs Marokko zouden komen, het zou geen verschil uitmaken voor de thematiek van de voorstelling. Zolang het maar een exotische vorm is die zijn oorsprong heeft in een ver Allochtonië, waarvan het westerse publiek enkel gaat wegdromen.

Er wordt in de ‘Maria Magdalena’ niets traditioneels van China getoond, zoals de brief van de Chinese regering beweert. De dansers blijven enkel vreemde silhouetten. Ze zijn exotische machinerieën die slechts de sierlijke mouw doet wapperen. Net zoals de barokke affiche waar de Chinese vrouw, ondersteund door de sterke armen van de mannelijke westerling, enkel de passieve paspop van een erotische, met de wind waaierende jurk is. De vrouw heeft geen enkele kracht en is overgegeven aan de megalomane macht van ontdekkingsreiziger Wayn Traub.

Traub heeft helemaal niet de bedoeling om het vreemde, in onze richting te brengen en te leren appreciëren vanuit de eigen context. Neen, hij heeft er alle baat bij om het onbekende in het rariteitenkabinet op te nemen. Het is net de mystiek van de vreemdheid waar zijn publiek zo verzot op is. Wanneer men deze mystieke sluier zou oplichten, zou slechts de realiteit ons resten. En het is klaarblijkelijk net deze die het publiek wil ontvluchten in de donkere theaterzaal.

Zelfs wanneer Traub aan het begin en het einde van zijn monoloog het publiek vervreemdend toespreekt en zijn rol als kunstenaar met sarcasme benadert, voorziet hij zijn alleenspraak enkel van een maniëristisch kader. Want hij doet dit nog steeds in de rol van Drunken Raven en niet als Geert Bové. “Ook al denken de toeschouwers dat hij slechts Wayn is met make up, toch zal zijn stem nooit verdwijnen.”¹⁷⁷ Het personage en zijn gracieuze wereld worden alleen maar grootser en machtiger. De Brechtiaanse vervreemding faalt en het publiek wordt niet wakker geschud.

Toch is de voorstelling niet alleen een betoverende illusie en draagt ze vele boodschappen met zich mee. Niet één vatbaar verhaal van a tot z, maar een wirwar van personages en gemonteerde fragmenten. Zelf transformeert Wayn Traub naar Iokanan. Deze heeft twee alter ego’s: de oude demon Diavolo en de sjamaan Drunken Raven. Dit amalgaam aan karakters vormt een kritiek op ons consumptiegedrag.

¹⁷⁷ *Persmap: Maria Magdalena Wayn Wash III*, p.13

In één filmscène, die hij zelf ‘The tribal guys’ noemt, laat hij enkele Afrikanen jacht maken op koopjes in de supermarkt. De beeldvorming is stereotiep: vreemd kapsel, geschminkte huid en gewapend met een speer. We krijgen het gevoel dat we ‘authentieke’ Afrikanen zien, maar waar komen deze dan vandaan? En wat is hun verhaal?

Deze Afrikaanse jongens dienen enkel Traubs verhaal en hebben op geen enkel moment een eigen stem. Zij, de onbenoemde *subaltern*, krijgen geen toegang tot het heersende discours. Drunken Raven spreidt zijn vleugels en vliegt weg naar het verre buitenland. Dat waar hij Brook en Grotowski van betichtte, vindt plaats in zijn eigen theateruniversum. Hij wil een alternatief bieden voor zijn verloren toestand in de westerse kapitalistische samenleving, maar dat alternatief is een radicale zucht naar exotisme.

Het repetitieproces geeft ons een kijk op de rol die de Chinese dansers zelf speelden in deze voorstelling. Wayn Traub vertelt dat hij zijn eigen choreografie voordat hij in China aankwam, reeds had laten aanleren door de ‘principle’ van de dansgroep. De taak van de danseressen was slechts om deze voor hen ongebruikelijke expressievormen te ‘veroostersen’.¹⁷⁸ Zodat wanneer de expressievormen terugkeren naar het Westen – losgekoppeld van de lichamen en de context – een exotisch tintje hebben gekregen. Zoals een product dat verscheept wordt naar China en met meer marktwaarde terugkeert naar het Westen, om daar geconsumeerd te worden. Maar genieten ook de Chinese dansers van deze meerwaarde?

De machtsverdeling in deze interculturele uitwisseling is dus geheel uit evenwicht. Bijdrage en benefit zijn niet evenredig. Iets waar ook Van Langenhove ons voor waarschuwt in haar stuk in *Rekto:verso*.¹⁷⁹

Stel u voor dat de Chinese dansers de kans kregen om mee in Het Toneelhuis te creëren en ze even veel macht en geweld toebedeeld zouden krijgen als Wayn Traub?! Het ego Traub zou misschien de controle zijn verloren en de Chinese regering zou haar subtiele censuur niet meer hebben kunnen toepassen. Stel u voor. Welnu, wij doen dat aan de hand van ‘Sutra’ van Cherkaoui en ondervinden nog steeds een heleboel hindernissen.

Sutra zet één specifieke expressievorm op podium. We kennen kungfu misschien al uit films zoals ‘Enter the dragon’ met Bruce Lee en hebben er via deze weg een westerse conceptie van. Cherkaoui slaagt er evenwel in om daar een nieuw perspectief aan toe te voegen, maar in

¹⁷⁸ JANS (2009), p.5

¹⁷⁹ VAN LANGENHOVE (2009), *Dansen op het kruispunt van culturen*

hoeverre is de weg die Cherkaoui bereisd enkele richting? Hoewel zijn naam – ‘Cherk-a-oui’ of ‘man van het oosten’ – een visie uit het oosten doet vermoeden, groeide hij op binnen de westerse cultuur in Antwerpen als zoon van een Marokkaanse vader en een Vlaamse moeder. Is het nieuwe perspectief dat hij brengt één dat ons ogenschijnlijk doet geloven dat we kennismaken met de traditionele martiale kunsten?

In deze productie is lokaliteit, een term die we behandelden in het eerste hoofdstuk met de denkers Appadurai en Bhabha, van groot belang. De voorstelling kwam tot stand wanneer Cherkaoui in de Shaolin tempel in Henan, een provincie in het centrale deel van China, verbleef. Hij was ontevreden met het westerse denken en wou zichzelf terugvinden. Een vriend van hem was bekend bij de Shaolinmonniken en raadde hem aan om er een tijdje te leven. Natuurlijk zit Cherkaoui hier in de bevoorrechte situatie om vanuit het Westen zonder al te veel problemen grenzen over te steken en zijn eigen cultuur te verrijken. Maar wanneer we het persoonlijke veld rond de persoon Cherkaoui verlaten en praten over de artistieke, culturele uitwisseling met de monniken, dan kunnen we niet anders dan vaststellen dat hij deze machtstructuren tracht bloot te leggen en zelfs een poging onderneemt om ze te verleggen.

In China werkten ze samen in een hangaar waar ze kennis maakten met elkaars lichaamsexpressie. Cherkaoui leert er de gewoontes van de monniken kennen zonder haast en legt de basis van vertrouwen waarop ze samen kunnen creëren. In tegenstelling tot Wayne Traub, die de dansers zijn choreografie op voorhand laat instuderen, vertrekt de choreografie in ‘Sutra’ niet vanuit een vooropgesteld concept, maar vanuit de lichamen van de monniken en Cherkaoui zelf. Een groot deel van de voorstelling ontstaat in deze context. Een omgeving waar Cherkaoui eerder een leerling en gast is dan een meester of gastheer.

Een ander vitaal moment in het repetitieproces zijn de repetities met de monniken in het Toneelhuis (Antwerpen). Hier verandert de context en bevindt zich meteen de eerste verschuiving in de machtsstructuur. Cherkaoui heeft hier de macht en kan deze verdelen. Hij geeft de monniken de kans om plaatsen te ontdekken waar ze anders nooit waren gekomen. Dit zorgt ervoor dat de monniken ook betrokken zijn bij de repetities in het Westen. Hij gaat hier niet zoals Brook tewerk, die in de leer gaat in het Oosten om dan een voorstelling te maken met andere dansers in het Westen. Cherkaoui ziet erop toe dat lichaam en expressie zorgvuldig verbonden blijven met elkaar. Op geen enkel moment koppelt hij deze van elkaar los. Hierdoor is de voorstelling een zeer menselijke opvatting van de martiale kunst. Omdat het niet om een westerse beeldvorming rond een vreemde expressievorm gaat, maar om de lichamen die erbij betrokken zijn.

Ze verhuizen ten slotte naar Sadler's Wells (Londen) voor de laatste fase in het repetitieproces, vlak voor de grote première. Het is Cherkaoui die hier de productiemiddelen in handen heeft of er op z'n minst mee vertrouwd is. Toch blijft Cherkaoui het belangrijk vinden dat de monniken laten weten wanneer het repetitieproces te snel gaat, wanneer ze pauze nodig hebben, welk eten ze lekker vinden... Misschien lijken deze zaken banaal, maar soms gaat het over deze kleine dingen om het vertrouwen en evenwicht in de groep te bewaren.

De invloed van Alain Platel is hier zichtbaar. Bij Platel heeft het auteurschap in de eerste maanden van het repetitieproces een bescheiden invulling. Het creëren van een vertrouwde omgeving is van groot belang.¹⁸⁰ In 'Tracks' bevestigt hij:

*Het organiseren van een ordentelijke materiële omgeving is voor mij erg belangrijk. Heel veel dansers zijn ongelooflijk slordig. Ze komen ergens binnen en de kleren vliegen de lucht in. Alles is direct vuil. Je kan je daaraan ergeren en dat verpest na verloop van tijd de sfeer. De balletten hebben sowieso niet genoeg geld om te investeren in een kuisploeg, daarom denk ik: dat kan een taak zijn voor mij. Ik kan helpen om een sfeer te creëren waar mensen zich op hun gemak voelen, vertrouwen hebben en dan ook écht ongelooflijk veel kunnen geven.*¹⁸¹

Cherkaoui meent niet zo radicaal te zijn als Platel, die de koffie zet en de afwas doet vooraleer hij begint als choreograaf, maar het samenwerken met Platel als jonge danser heeft hem zeker bewust gemaakt van het feit dat deze banale zaken een groot verschil kunnen maken.

Wanneer we ons van de repetitieruimte naar het podium begeven, kunnen we dit procesmatige met wat moeite ontleden. Cherkaoui betreedt het podium, zoals eerder opgemerkt, als onwetende, nieuwsgierige leerling. Samen met de jonge monnik zet hij de eerste stappen in een onbekende wereld. Klaar om deze te verkennen. Tot op het punt dat hij als dirigent een voor Cherkaoui typische – we denken aan zijn 'State of the Union' op Het Theaterfestival 2008 – handenchoreografie laat imiteren.

Een lange weg is afgelegd om de basis te leggen voor een intense interactie. Het vertrouwen tussen de dansers en de goesting om te creëren is zo groot dat een hoogtepunt in de interculturele dans mogelijk is: Cherkaoui en de monniken ontmoeten elkaar in de tussenruimte. Kungfu leunt aan tegen moderne dans en moderne dans steunt op kungfu. De

¹⁸⁰ VAN DIENDEREN en JANSSENS en SMITS (2007), p.120

¹⁸¹ IDEM

fysieke constructie is in deze scène – “waar verschillende houdingen als de kraanvogel, tijger en slang ritmisch in elkaar vloeien”¹⁸² – helemaal in evenwicht.

Van Langenhove maakt echter een goede beschouwing wanneer ze poneert dat “Cherkaoui iets te veel de kluns speelt die niet meekan of niet toegelaten wordt tot de groep”¹⁸³. Hij lijkt meer aandacht te hebben voor de verhouding in de Chinese context dan het westerse kader waar ze repeteren en toeren. Hij neemt zich al te vaak de – vals? – bescheiden houding aan die hem erg sympathiek maakt bij het publiek.

Het is de vreemdheid van Cherkaoui’s ervaring die we zien op podium. En het is daarom dat Cherkaoui staat rond te draaien alsof hij niet weet waar hij mee bezig is. Wat ons sterk zou verbazen: Cherkaoui is de situatie vele meer machtig dan hij wil tonen. De thematisering van het proces is eenzijdig en heeft meer oog voor de ondergeschikte rol van Cherkaoui dan dat hij zich kritisch opstelt ten opzichte van zijn machthebbende rol in het Westen. Een kritische benadering die hij in ‘Origine’ wel aanging, maar waar hij niet slaagde om veel nieuws toe te voegen.

Cherkaoui bereikt een nieuw stadium in het Vlaamse danslandschap sinds de jaren ’80. In dat decennium had iedereen de mond vol van de Vlaamse Golf. De internationalisering van de podiumkunsten was met makers zoals Jan Fabre en Anne-Theresa De Keersmaecker een feit. Niet toevallig beide choreografen, aangezien dans zich onafhankelijk beweegt van taal. Dankbaar dus om grenzen te overschrijden en anderstaligen te ontmoeten.¹⁸⁴

Met de internationalisering was diversiteit plots een hot topic, maar bij Anne-Theresa De Keersmaecker bleef deze beperkt tot vele nationaliteiten en kleuren op podium. Raciaal verschil was hier slechts *mise en scène*. Inhoudelijk maakte de globale rekrutering van dansers weinig verschil en choreografen namen maar weinig afstand van hun eigen danstaal.¹⁸⁵ Dansers van over de hele wereld stromen nog steeds naar Brussel om kennis te maken met de specifieke danstaal en gedisciplineerde werkwijze van Anne-Theresa De Keersmaecker in haar dansschool P.A.R.T.S.

Wanneer we bijvoorbeeld naar ‘Steve Reich Evening’ (2007) kijken, tellen we maar liefst tien verschillende nationaliteiten onder een ploeg van twaalf dansers.^(Bijlage 2) In de voorstelling daarentegen valt er weinig te ondervinden van deze verschillende achtergronden. Ze studeerden dan ook bijna allemaal aan P.A.R.T.S. Het is bijna vanzelfsprekend dat de

¹⁸² VAN LANGENHOVE (2009), *Dansen op het kruispunt van culturen*

¹⁸³ IDEM

¹⁸⁴ IDEM

¹⁸⁵ IDEM

artistieke creatie niet vertrekt vanuit de aparte achtergronden, maar de gemeenschappelijke grond die hen verbindt: Anne-Theresa De Keersmaecker.

Toch bestaat er een interessante evolutie sinds de jaren '80 die opmerksamer omspringt met de globalisering en internationalisering in de danswereld. Deze begint bij Alain Platel, oprichter van Les Ballets C de la B. Hij wordt vaak meegesleurd met de Vlaamse Golf en in één adem genoemd met Anne-Theresa De Keersmaecker. Zijn eclectische theatertaal maakt gebruik van diverse vormen, maar verbindt deze via een meer verhalende factor. Taal en zijn beperking trappen de veilige, moeiteloze vormtaal van dans omver. Het grensoverstijgende van dans is niet meer een fortuinlijk platform waarop verschillende achtergronden kunnen samenkomen, maar biedt enkel de mogelijkheid om het begrensde, vermoeide lichaam te bestuderen vanuit het eigen, bijzondere perspectief op dat platform.

We verduidelijken onze uiteenzetting met de voorstelling 'Pitié' (2008). Hierbij maakt Platel met een diverse groep dansers een lichamelijke studie over erbarmen. Platel en componist-saxophonist Fabrizio Cassol steunen op de Mattheuspassie van Bach om deze grote emotie te benaderen. Dit repertoire wordt helemaal vervormt doorheen de eigen verhalen van de dansers. Zo wordt de Jezus gespeeld door de Congolese contratenor Serge Kakudji. Niet omdat zijn zwarte huidskleur voor controversen moet zorgen, maar omdat hij simpelweg de meest katholieke achtergrond heeft. Het raciale verschil is hier geen eenvoudige *mise en scène*, maar gaat gepaard met een verhaal dat het gebruikelijke repertoire aanpast:

*Dat die jongen die rol vertolkt is zeer spannend en confronterend. Hij is doordrongen van zijn geloof, maar heeft nooit geprobeerd om zijn 'mening' te geven over wat er allemaal met en rond hem gebeurt. Hij heeft er geen enkele moeite mee om alles in de voorstelling een plaats te geven, te interpreteren. Wij kunnen daar alleen maar op een ironische of cynische manier mee omgaan. Of we kennen het niet, zoals danser Quan die uit het communistische Viëtnam komt en geen enkele affiniteit heeft met het 'religieuze'. Wij zijn vaak op voorhand in het verweer tegen het 'goedkope' religieuze. Serge heeft dat totaal niet. Hij heeft geen verzet tegen de dingen die in de voorstelling rondom hem gebeuren. Hij discussieert nooit in de trant van: jamaar, Jezus die kan dat zo niet doen. Om de brug te kunnen maken tussen verschillende werelden is zijn aanwezigheid zeer belangrijk. Hij voegt een dimensie toe die er zonder hem niet zou zijn: wat als we dat verhaal eens au sérieux zouden nemen?*¹⁸⁶

¹⁸⁶ DE VUYST (2008), p.3

In de brochure en persmap van ‘Pitié’ wordt de moeite genomen om uitleg te geven bij elke danser. En zijn of haar artistieke loopbaan en afkomst kort te duiden. Een belangrijke communicatieve tegemoetkoming naar pers en publiek aangezien deze uitleg de manier van kijken kan sturen. De toeschouwer en de pers bepalen uiteindelijk – aan het einde van de rit – hoe de voorstelling de wereld ingaat.

Cherkaoui vertrekt vanaf de hierboven uiteengezette conditie. De evolutie die zijn dans onderging, maakt het echter onmogelijk om Cherkaoui nog onder te brengen in de ‘Vlaamse Golf’. We kijken naar de grote ommekeer in omgaan met diversiteit in de voorstellingen ‘Myth’, ‘Origine’ en tenslotte ‘Sutra’. Deze drie werken vormen een trilogie waarbij macht en de positie van de choreograaf sterk zullen veranderen.

In ‘Myth’ (2007) leunt de theatertaal nog zeer sterk aan bij het werk van Platel. Het podium is overladen met culturele fragmenten, scènes en beelden. De dansers bevinden zich over het algemeen beneden, terwijl de muzikanten voornamelijk op een hoger platform zitten. Toch is het onderscheid tussen dansers en muzikanten niet duidelijk. Net zoals in ‘VSPRS’ van Platel, speelt Cherkaoui met het takenpakket van de cast. “Dansers acteren, acteurs dansen en zingen, en zangers vinden dan weer hun weg naar de dansvloer.”¹⁸⁷

De verbinding tussen de ruimte van de danser en deze van de muzikanten gebeurt ook door een specifiek gebruik van de ruimte die we ook terugvinden bij Platel. Het decor is zoals in ‘VSPRS’ een constructie waar de spelers actief gebruik van maken. Ze klimmen op muren, kruipen uit gaten en hangen aan kasten. Zo overbruggen ze de visuele, artistieke en symbolische speelruimten in de voorstelling.¹⁸⁸

Veel gelijkenissen in het theaterbeeld, maar de vergelijking wordt pas interessant daar waar Cherkaoui zijn eigen weg plaveit. Bij Cherkaoui speelt de taal een andere rol dan bij Platel. Platel neemt het verhaal van zijn dansers en muzikanten op in een sterk zintuiglijke ervaring. Het specifieke verhaal wordt geënt op het lichaam en maakt het mogelijk om dit specifieke verhaal te plaatsen in een meer globaal universalisme. Platel vertelt via de gemeenschappelijke, lichamelijke ervaring een ultracultureel verhaal.

Cherkaoui vertrekt vele meer vanuit het lichaam als een pen. Hij tracht iets te vertellen. In ‘Myth’ brengt hij op die manier westerse mythen en archetypen tot leven, terwijl hij zich laat inspireren door Japanse manga. De danstaal is haast iconografisch en de dansers vormen bladzijden en letters uit de encyclopedieën die tegen de wand van het decor staan opgestapeld.

¹⁸⁷ VAN WIJNENDAELE (2009), *De weg naar schoonheid*

¹⁸⁸ IDEM

De bewegingen bij Cherkaoui zijn kalligrafisch en het verhaal neemt met een enorme passie voor schoonheid terug de bovenhand. Dit verhaal is in 'Myth' en 'Origine' zijn verhaal. De internationale dansers vertolken zijn archetypen en geven zo gestalte aan zijn verhalenboek.

In 'Myth' zijn deze archetypen spijtig genoeg niet scherp bepaald, waardoor de dansers niet te onderscheiden zijn. Ze verdrinken in een overvolle en vaak rommelige scène. Het oosters uitzierend decor slaat met losgeslagen teugels op hol. Cherkaoui zit voorop de kar terwijl zijn dansers als trouwe paarden doorheen het slagveld draven. Het verhalenboek vertelt ons weinig en toont ons vooral een onvolwassen fascinatie voor het Oosten. Een fascinatie waar hij geen blijf mee weet en die hij dan ook niet kritisch weet te controleren.

In 'Origine' weet hij vele meer het principe van 'kill your darlings' toe te passen. De archetypen staan nu op een uitgepuurde scène en de kalligrafie van de lichamen is vele duidelijker. De contexten van waaruit de dansers afkomstig zijn, lijken ons ook vele helderder. Maar we argumenteerden al waarom dit verhaal toch ook zeer eenzijdig bleef. Cherkaoui zet zich hier niet meer vooraan op de wagen, maar plaatst zich hier in het middelpunt van de aarde. Hij denkt de vier windrichtingen te kunnen vangen in één voorstelling. Een plan dat onder groothedswaanzin lijdt en dan ook vooral de voorbode is van een voorstelling die slechts om haar bijzondere schoonheid kan gewaardeerd worden.

Het is pas in 'Sutra' dat Cherkaoui volgens ons een volwassen plaats inneemt in de globale podiumkunst. Daar lijkt hij het meest bewust van zijn eigen rol, zijn eigen locaties. Hij plaatst zichzelf als participant in het ongespeelde spel samen met de monniken. Hij vertrekt vanuit hun specifieke lichaamstaal zonder vooropgestelde concepten te eisen. Hun lichamen schrijven als kalligrafische pennen in een gedeelde verantwoordelijkheid zelf mee aan het verhaal. Eénmaal de hindernissen van het proces gepasseerd, is versmelting het ultieme einddoel.

Deze praktijk waarbij het productionele proces helemaal in evenwicht lijkt te zijn, doet ons echter afvragen hoe dit evenwicht zich manifesteert in de perceptie van het publiek. Bij het lezen van de martiale kunsten van de monnik worden ze bijgestaan door een duidende tekst in de brochure. Deze kennismaking probeert zo zuiver mogelijk te zijn. Het publiek moet het nieuwe volledig begrepen hebben. De twee werelden moeten helemaal met elkaar verzoend zijn. Of die indruk moeten we toch krijgen na het bekijken van 'Sutra'. Zodat we met een gerust gevoel terug naar huis kunnen keren.

Deze praktijk van 'zachte interculturaliteit' blijft beperkt tot een westerse context die zichzelf tracteert op een nieuwigheid. Wij zijn hier de 'bekende' en we stellen alles in zijn werk om te versmelten met het 'onbekende'. De onmogelijkheid tot begrip of verzoening is in 'Sutra' en

in geen enkel werk van Cherkaoui aanwezig. Of de bevraging van onze eigen onbekendheid bij de anderen op de wereld is in dit werk ook niet aan de orde. Wij zijn bekend en zij onbekend. En de interculturele uitwisseling bestaat er enkel in om het onbekende bekend te maken. Het westen is een afwezige geest die de hele wereld rondreist. En zich over grenzen beweegt zoals een spook doorheen muren.

Hoe zouden deze voorstellingen bijvoorbeeld gelezen worden in een niet-westerse context? En hoe kunnen we het westerse publiek meer bewust maken van het feit dat het niet zo normaal of aannemelijk is dat men, door enkele uren in de donkere zaal te zitten, een culturele uiting van de andere kant van de wereld leert kennen?

De voorschriften van Van Langenhove voor interculturele dans zijn duidelijk:

Pas wanneer de verschillende culturen als bijdrage en als benefit in evenwicht zijn, het interculturele thema niet primeert op de dans, ruimte wordt gelaten voor interpretatie en de versmelting zichtbaar wordt op het niveau van de dansende lichamen, betekent interculturele dans een verfrissende injectie voor hedendaagse dans.

Toch denken we dat een interculturele theaterpraktijk meer kan zijn dan deze vrolijke, vredevolle samenkomst. Het interculturele kan een confrontatie zijn tussen twee onbekenden die nooit of te nimmer met elkaar versmelten. Een worstelen waarbij het publiek niet met een gerust gevoel naar huis gaat. Een vernieuwing die geen verfrissende injectie is, maar een gewelddadige verwoesting van het hedendaagse. Het interculturele kan naast een vormelijk rustpunt een verveldende confrontatie zijn die ons uit ons evenwicht brengt. Een frictie die de hongerige toeschouwer met een lege maag naar huis stuurt. Daar schotelt het geen rijkelijk multicultureel gerecht voor, maar moet de toeschouwer de honger delen van de multiculturele realiteiten in de wereld.

In het volgende hoofdstuk gaan we op zoek naar de interculturele praktijk die meer biedt dan een interessante nieuwigheid. We gaan op zoek naar een praktijk die niet vertrekt vanuit het bekende om zich te voeden met het onbekende. We proberen te stoten op de onbekendheid van ons eigen bestaan in de globale wereld. Op de onmogelijkheid om te begrijpen en begrepen te worden. Op de 'harde interculturele' theaterpraktijk.

HOOFDSTUK 4: HET POLITIEKE IN POSTDRAMATISCH THEATER

Het probleem van waarheid en een pleidooi voor interruptie

*The signs are no longer looked at in their representative dimension, they don't even represent Nothing any more, they do not represent, they permit 'actions', they operate as the transformers, fueled by natural and social energies in order to produce affects of a very high intensity.*¹⁸⁹

De postmoderne conditie is geen feit. Het is een andere benadering van de feiten. Jean-François Lyotard lanceerde het 'postmoderne' als een beschrijving van de conditie van het westerse denken aan het einde van de 20e eeuw. 'La condition postmodern' (1979) draagt niet toevallig de ondertitel 'Rapport sur le savoir'. In dit boek legt hij uit dat de afgelopen eeuwen, in het modernisme, de grote verhalen een doelmatigheid aan onze geschiedenis gaven. Het is vormgegeven door een determinatie van de geschiedenis dat de mensen in staat stelt om op een zinvolle manier te handelen in de historische realiteit.¹⁹⁰

Sinds de tweede wereldoorlog is de Europese cultuur radicaal veranderd. De feiten van dekolonisatie, diaspora, het einde van de Koude Oorlog en de snelle ontwikkeling van technologie, zetten schijnbaar een punt achter de heerschappij van de grote verhalen: christendom, verlichting, marxisme, liberalisme...¹⁹¹ Onze blik is verstrooid. Het is de zerstreute blik van Walter Benjamin, geïntroduceerd door de filmcultuur. Maar Benjamin – los van het beschrijvende – voert ook een pleidooi voor deze diasporische manier van kijken. Het dwingt het grote verhaal tot zwijgen en verdedigt een meer mobiele Europese identiteit.¹⁹² Wat problematisch is aan deze onmogelijkheid van synthese en de onbereikbaarheid van waarheid, is ook terug te vinden in het denken van Lyotard zelf. In zijn werk lijkt rechtvaardigheid een basismotief. Zijn missie is het ontwikkelen van een rechtvaardigheid die het verlies van de grote verhalen kan weerstaan.

[C]onsensus is only a particular state of discussion, not its end. It's end on the contrary is paralogy...Consensus has become an outmoded and suspect value. But

¹⁸⁹ LYOTARD (1976), p.27

¹⁹⁰ JANS (2006), p.97-98

¹⁹¹ JANS (2006), p.98

¹⁹² JANS (2006), p.112-113

*justice as a value is neither outmoded or suspect. We must thus arrive at an idea and practice of justice that is not linked to that of consensus.*¹⁹³

In dit hoofdstuk gaan we op zoek naar een manier om dit te bereiken in het postdramatische theater. Het is niet onze bedoeling om een allesomvattende kennis rond het probleem van waarheid te verschaffen. Het is niet betekenisvol om het probleem op te lossen aangezien ook mijn schrijven sterk beïnvloed is door het postmoderne denken en dus ook gefragmenteerd is. We willen niet terugkeren naar het modernisme of een totalitaire waarheid behoeden.

Ons doel is simpelweg het maken van een analyse die gevoed is door andere ideeën. Op die manier kijken we via een ander perspectief naar enkele performances. En op het einde vragen we ons af in hoeverre deze performances erin slagen om het evidente te poneren: ‘to state the obvious’ in navolging van Bharucha.

DE KROCHTEN VAN ONZE IDENTITEIT

Laclau verklaart in de introductie tot ‘The making of political identities’ (1994) een belangrijke eigenschap van de sociale identiteit aan het einde van de twintigste eeuw, met name de politieke wording ervan. Tijdens de Koude Oorlog werd de politieke arena gedomineerd door globale ideologieën. Deze ideologieën werden gepresenteerd als de vervulling van een universeel doel. Volgens Laclau is dit de laatste versie van het modernisme. In een wereld na de Koude Oorlog, daarentegen, gaat elke universele fundering gepaard met een groot wantrouwen. Hierdoor zullen meer particuliere, in het individu afgezonderde, politieke identiteiten gaan woekeren.¹⁹⁴

Om tot deze observatie te komen, begint Laclau bij de notie ‘identiteit’. Hij maakt een onderscheid tussen identiteit en identificatie. De eerste is een vaste entiteit die mensen simpelweg moeten ontdekken of herkennen.¹⁹⁵

*If agents were to have an always already defined location in the social structure, the problem of their identity, considered in a radical way, would not arise. (...) Problems of social dislocation would thus be seen in terms of the contradictory locations of social agents, not in terms of a radical lack threatening the very identity of those agents.*¹⁹⁶

¹⁹³ Geciteerd op: <www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/lyotard.htm>

¹⁹⁴ LACLAU (1994), p.1

¹⁹⁵ LACLAU (1994), p.2

¹⁹⁶ IDEM

De laatste, identificatie, wijst dan weer op een onoverkomelijk gebrek aan de oorsprong van onze gehele sociale identiteit. Deze scheur is constitutief en boort de noodzaak tot identificatie aan bij het individu. Laclau en de andere auteurs van het boek onderschrijven allen dit proces van identificatie. Het belangrijke gevolg van dit onderscheid is, volgens Laclau, “a constitutive split in all social identity”.¹⁹⁷

Wanneer hij zich toelegt op de politieke dimensie, bekomt hij dezelfde conclusie. Aan de ene kant is er een bezonken (‘sedimented’) ensemble van sociale praktijken waarmee we de sociale wereld in termen van herhaling omschrijven. Deze zijn niet alleen de gewoonten, maar is het geheel van waarden, normen en acties die we accepteren “at face value, without questioning the founding acts of their instituion”.¹⁹⁸

Aan de andere kant is er een constructieve dimensie inherent aan alle sociale praktijk. Aangezien deze het geïnstitutionaliseerde kader van de samenleving overstijgt en sociale antagonismen de gebeurlijkheid van dit kader aantonen. Er is ontegensprekelijk de mogelijkheid om niet alleen het aanvaarde te hervatten, maar om te reconstrueren en te bouwen aan de samenleving.¹⁹⁹

In beide aspecten van het concept ‘politieke identiteit’ is er dus een gekoppelde dichotomie aanwezig. Naast herhaling en ontdekking, is er constructie en reconstructie. Voor ons onderzoek in dit hoofdstuk is het constructieve moment, een moment van interruptie, belangwekkend.

Wanneer de basis van het sociale in vraag wordt gesteld – wat het geval was aan het einde van de Koude Oorlog – kunnen de bezonken sociale structuren niet langer de sociale reproductie verzekeren. Daardoor worden nieuwe politieke interventies in de identificatie maatschappelijke noodzaak. Deze particuliere identiteiten doen zich voor als een “plurality of new subjects that have escaped the classical political framework and have put new challenges to political practice and political theory”.²⁰⁰

Het is zonder twijfel veel te optimistisch om te stellen dat elke modernistische politieke ideologie ten gronde ging samen met de Berlijnse muur. Hoewel Laclau waarschuwt dat een particularisme, dat alle universele waarden verloochent, de weg opent naar verscheidene vormen van xenofobisch exclusivisme²⁰¹, erkent hij in zijn analyse niet dat sommige

¹⁹⁷ LACLAU (1994), p.3

¹⁹⁸ IDEM

¹⁹⁹ IDEM

²⁰⁰ LACLAU (1994), p.4

²⁰¹ LACLAU (1994) p.4-5

universalistische tendensen een gevaarlijk koppel vormen met de postmoderne cultuur. Om één voorbeeld te noemen: het wereldkapitalisme dat opereert onder de wetten van de Wereldbank en het Internationaal Monetair Fonds. Een eenvoudig onderscheid tussen universele en particuliere identiteit en identificatie, dat de kern van transformatie van modernisme naar postmodernisme zou moeten vormen, kan zijn zuiverheid niet handhaven.

Ondanks deze bedenkingen, biedt Laclaus analyse een interessant schema waarmee we aan de slag kunnen om te denken over het politieke in het postdramatische theater. Geschreven in 1994, is deze sterk beïnvloed door het recente einde van de Koude Oorlog. Maar wanneer we het benaderen in de toestand van het Westen in het begin van de 21^e eeuw, na de aanslagen in New York op 11 september 2001, kunnen we nog steeds stellen dat een opgang van particuliere politieke identiteiten de samenleving kenmerkt. Na '9/11' zijn de funderingen van onze westerse sociale identiteit rechtstreeks getroffen. Een ondraaglijke kloof in de sociale identiteit is niet alleen het gevolg van deze terroristische daad, maar ook diepgaander van de opvoering ervan in de globale media en in het dagelijks leven. Plots worden we onszelf bewust van ons politieke 'zelf'. De duidelijkheid van de bezonken sociale structuren worden in vraag gesteld en elk subject probeert de onzekerheid te ontvluchten door terug te grijpen naar iets waarmee ze zichzelf kunnen identificeren in de directe omgeving.

Nu, deze gestipuleerde constitutieve scheur en het proces van identificatie kunnen we ook terugvinden in het theater. Ik sprak reeds over 'opvoering' om de performatieve eigenschap te benadrukken van de gebeurtenissen in de publieke sfeer, opgevoerd door de media en bekeken door de mensen die het opnieuw opvoeren in hun dagelijks leven. De laatste stap, van heropvoering, is erg belangrijk. We kunnen de toeschouwer niet trivialisieren tot iemand die het spektakel enkel ondergaat. Het is vele vollediger en bovendien interessanter om zijn rol te omschrijven als een actieve deelname. De 'spectator' wordt een 'spectactor'. Deze persoon is actief begaan met de performance. Zonder hem is de performance niet volledig.

We focussen op het moment beschreven door Laclau als het constructieve moment. Wanneer een voorstelling op een bepaalde manier een aanval doet op onze vanzelfsprekende routine, geworteld in de bezonken sociale structuren, dan worden we getroffen door een confronterende leegte. Deze leegte spoort ons aan om de holte aan de basis van onze identiteit in te vullen. We bouwen aan een nieuw huis omdat de voorstelling ons voormalige huis omverschopte. We kijken niet alleen naar de voorstelling, maar doorlichten ook constant onze eigen ervaringen die ons moeten gidsen doorheen dat wat we zien.

Hetzelfde proces is werkzaam bij het bekijken van Platels dansers in ‘Pitié’. Ze pijnigen zichzelf door het kneden en het verrekken van hun huid. We zijn getuige van het lijden dat toeslaat in de diepste krichten van ons bestaan. Het confronteert ons met een uiterst onvervalste pijn. Niet deze van een personage, maar van de acteur zelf. Het onderbreekt de conventionele scheiding tussen de realiteit op podium en deze van de buitenwereld. Onze gebruikelijke gedragspatronen staken en de holte in onze identiteit komt tevoorschijn. Maar op dezelfde moment geeft deze onderbreking de gelegenheid om de leemte op te vullen en de voorstelling te verlengen. Deze gaat zich uitstrekken tot in onze eigen lichamen. We geven vorm aan de voorstelling buiten de ruimte van het podium.

In deze activiteit herken ik de epische toeschouwer, ontwikkeld door Bertolt Brecht. Hier maak ik gebruik van Walter Benjamins interpretatie van het epische theater. Er zijn drie termen uit zijn artikel die ik hier zal gebruiken: Ontspannen publiek, interruptie en de ontragische held.

In ‘Understanding Brecht’ stelt Benjamin dat het episch theater een ontspannen publiek (‘relaxed audience’) nodig heeft. Op het eerste gezicht lijkt het tegenstrijdig met onze verwachtingen van een actieve toeschouwer. Ik meen echter dat Benjamin met deze ontspanning een publiek omschrijft dat zonder achterdocht is. Als epische toeschouwer mag je niet het onverwachte verwachten. Je moet op je gemak zijn, zoals in een alledaagse routine.²⁰² Het betekent niet dat men passief en ontspannen achterover leunt in de zetel zoals we gewoon zijn achter onze televisietoestellen en over het algemeen in de cinemazaal. Men moet bereid zijn om een houding aan te nemen ten opzichte van wat je ziet en hoort. Deze houding moet, volgens Benjamin, overwogen (‘considered’) en dus ontspannen zijn. De aandacht moet meer beschouwend zijn (niet alleen met de ratio, maar met alle zintuigen) en minder meelevend. Er moet geen aandacht zijn voor het verwachte – zoals happy endings in een Hollywood film – of het verwacht onverwachte – zoals de suspens in een detective of thriller.

De ontspannen toeschouwer is de evenknie in het theater van de bezonken sociale structuren in de sociale realiteit beschreven door Laclau. Hij volgt de realiteit rondom hem niet aandachtig, toch heeft hij er een conceptie van. Het is alleen door deze ontspannen consideratie – zonder vermoeden of achterdocht – dat het politieke de kop kan opsteken. Het is alleen doorheen routine dat de bestaande bezonken sociale structuren en de vaste

²⁰² BENJAMIN (1998), p.15

identiteiten uitgedaagd kunnen worden. Zonder routine kan er ook geen interruptie van routine zijn.

Het zijn de interrupties in het epische theater dat het verschillend maken met het alledaagse leven. Het is Brechts bedoeling niet om te representeren op een naturalistische manier, maar om de ontdekte situaties te vervreemden. Dat wil zeggen, het publiek voelt geen onmiddellijke empathie met de situaties en acteurs op podium, maar is verwonderd door de omstandigheden die continu worden onderbroken.²⁰³ Hij voelt niet mee met de held, maar beschouwt een situatie die hem confronteert met de wezenloze held binnenin zichzelf. De scenes tonen geen entiteiten die enkel moeten ontdekt worden, maar ontbloten gebeurtenissen die een breuk slaan in onze eigen identiteit. Pas later kunnen we ons vereenzelvigen met de situatie nadat we een houvast vonden in onze eigen omgeving. Nadat de breuk, de spelonk weer overbrugd is.

Zoals Galy Gay: “like an empty stage on which the contradictions of our society are acted out.”²⁰⁴ De toeschouwer is op die manier een wijze man die in de theatrale ruimte zit tussen de acteurs. Je zou dus kunnen stellen dat er in het theater altijd een epische dimensie is, aangezien de toeschouwer over het algemeen zeer bewust is van zijn eigen aanwezigheid. Zelfs in het bourgeois theater waar het de bedoeling is om dit bewustzijn zo veel mogelijk te beperken, dragen we tot op een bepaalde hoogte de wetenschap met ons mee dat we in een zaal zitten.

Het is echter het proces en niet de wetenschap dat onze aandacht wekt. Bij het bourgeois theater – en naar mijn mening ook bij ‘Maria Magdalena’ van Wayn Traub – is de epische factor niet in staat om het proces van politieke identificatie op gang te brengen. Deze voorstellingen koppelen de realiteit rondom ons los van de theatrale ervaring die we ondergaan. ‘Maria Magdalena’ maakt gebruik van de vormen uit de andere cultuur zonder beide contexten met elkaar te verbinden.

Hier komen we terecht bij onze aanvankelijke probleemstelling dat het theater als kleinschalige, lokale happening niet steeds in staat is om de globale krachten te bezweren. De grote dramaturgie van Marianne Van Kerckhoven faalt en het theater verliest elke grip op de realiteit. In hoeverre dit een probleem is, daar kan over gediscussieerd worden. Maar wanneer we het interculturele aspect van theater bestuderen dan is het de taak van de theaterwetenschap om de postkoloniale en andere beeldvorming bloot te leggen.

²⁰³ IDEM

²⁰⁴ BENJAMIN (1998) p.17

Het is enkel doorheen interrupties van verschillend allooi dat hij zich niet alleen bewust is van zijn subjectieve aanwezigheid, maar dat hij de lege ruimte – *the empty stage* – in de eigen identiteit het hoofd biedt. Hij voelt de drang om deze ruimte te vullen en een eeuwige strijd te voeren met de tegenstrijdigheden op scene. Daarom houd ik ook een pleidooi voor deze onderbreking. Het postdramatisch theater heeft deze interruptie nodig om zich te ontdoen van de bourgeois esthetiek van wat ik de ‘black-box-blindness’ noem.

Het monolithische blok van progressieven dat het grote deel van de culturele makers vormt, doet het publiek in slaap vallen. Denkend dat ze de pleitbezorgers van de goede zaak – een pluralistische samenleving – zijn, wordt de nood naar een verstandhouding met de realiteit, en ‘the obvious’ van Bharucha geheel uit het oog verloren. De postmodernisten vervallen in een onbezonnen, euforisch pluralisme. De postmoderne willekeur of grensvervaging leidt naar een naïeve kijk op de machtsverhoudingen in de wereld. Deze slaapverwekkende esthetiek kan enkel doorbroken worden in het postdramatische theater doorheen interruptie. Anders is het pijnlijke resultaat dat de goede zaak en de representatie in het culturele landschap gekweld wordt door de sluimerende, neokoloniale geesten uit vervlogen tijden.

Wanneer we dieper ingaan op de mogelijkheden van het politieke in het postdramatische theater, betreft het het constitutieve proces van identificatie dat de vooreerst ontspannen toeschouwer meesleurt in een opeenvolging van onderbroken situaties. Dus, zonder politieke standpunten op te dringen, wordt er een politieke daad gevestigd in het particuliere individu. Komende tot een tussenliggende conclusie dat in het episch theater er een ontragische held – waarnaar ik reeds verwees als de wezenloze held – in elke toeschouwer verblijft. Om zo te zeggen, het epische publiek doet zich niet – zoals Benjamin stelt – voor als een collectief, maar eerder als een coëxistentie van individuen. En hier vinden we de overbrugging tussen het epische en het postdramatische theater:

*The ‘community’ that arises is not one of similar people, i.e. a community of spectators who have been made similar through commonly shared motifs (the human being in general), but instead a common contact of different singularities.*²⁰⁵

Omdat de politieke daad gefragmenteerd is in elke particuliere toeschouwer, wordt elke synthese ingetrokken. In het postdramatische theater, beschreven door Hans-Thies Lehmann, wordt deze fragmentatie van de waarheid expliciet bezongen. Lehmann beweert dat het de

²⁰⁵ LEHMANN (2006) p.83

voorbode is van een “more liberal sphere of sharing and communicating that inherits the utopias of modernism”²⁰⁶.

Eens de brug tussen het epische en het postdramatische theater is geslagen, is er nog genoeg parallelle weg om te bewandelen. Ik steek deze brug niet over ten gunste van mijn eigen theorievorming, maar omdat de gelijkenissen aan beide zijden weldegelijk opmerkelijk zijn. Ik vergelijk niet de esthetiek van beide theatrale vormen, maar ik vorm eerder mijn eigen analytisch perspectief op de onderliggende processen van beide praktijken.

Hoewel de acteurs in het postdramatische theater lichamen zijn “that transcends not only gender but also the sphere of anything human”²⁰⁷ en in het epische theater de acteurs nog een menselijk karakter vertolken, kan men stellen dat in beide vormen niets wordt gerepresenteerd. In het postdramatische theater is dat zeer duidelijk. In dit concreet theater met de “irruption of the real” als één van de basiseigenschappen, is er geen gang naar mimesis.²⁰⁸ De uiting van realiteit wordt expliciet – in facto – een tegenspeler op de scene.²⁰⁹

Op dezelfde manier kunnen we de parallel verdertrekken naar het epische theater. Ook daar is er een non-mimetische structuur. De realiteit is – in acto – tentoongesteld. Zonder een illusionistische representatie, maar wel met een presentatie naar het publiek als een experiment in het hier en nu. Een experiment dat voor de toeschouwer een ontdekkingsstocht is in zijn of haar eigen realiteit.

Niet toevallig gaat deze “self-interrogation, self-exploration, self-awareness of all participants”²¹⁰ ook samen met het postdrama beschreven door Lehmann. In beide theaterale praktijken is de toeschouwer zeer bewust van zijn aanwezigheid. Lehmann citeert Barnett Newman’s titel ‘Not there, here’, “which thematizes the presence of the viewer facing the picture”²¹¹. De toeschouwer wordt een deelnemer en overstijgt zijn beperkte rol als waarnemer van het spektakel. De communicatie overtreft de loutere confrontatie tussen het geënceneerde en de toehoorders. Het produceert situaties waar de deelnemer wordt geconfronteerd met zichzelf.

Meer concreet zien we bijvoorbeeld een opvallende gelijkenis tussen Brechts *Lehrstücke* en de theatrale praktijk van The Wooster Group. Het is doorheen het avant-garde experiment van Jack Smith in de jaren zestig en zeventig, proefstukken van deconstructie op podium, dat we

²⁰⁶ LEHMANN (2006) p.83-84

²⁰⁷ LEHMANN (2006) p.94

²⁰⁸ LEHMANN (2006) p.98

²⁰⁹ LEHMANN (2006) p.100

²¹⁰ LEHMANN (2006) p.105

²¹¹ LEHMANN (2006) p.106

inzicht krijgen in de manier waarop The Wooster Group de reële tijd en vertelde tijd met opzet in de war stuurt. Smith incorporeert de fascinerende ‘esthetiek van het falen’ in zijn leerstukken: “His equipment was constantly breaking down; he would stop and reset or redo a part of his performance (albeit in unrehearsed asides), or give technical instructions.”²¹²

The Wooster Group blijft op dit pad door “the frequently onstage interplay between technicians and performers that highlights changes, glitches, revisions, and restagings”²¹³. In het werk van Elisabeth LeCompte zien we bijvoorbeeld dat onvirtuose delen voortdurend worden omringt door opzettelijke fouten. Interventies in het verloop waren schering en inslag: “correct a line reading or pronunciation of a word, summarize a scene that is unstaged, describe the mental state of characters, or discuss the meaning of a speech.”²¹⁴

Hierdoor biedt de auteur, regisseur of vertaler – in het geval van Paul Schmidt in ‘Brace up!’ - aanhoudende kritische benaderingen alsof ze zelf één of meerdere personages in de productie vertegenwoordigen.²¹⁵ Een terugtrekking van verantwoordelijkheid, zoals bij ‘Maria Magdalena’ van Wayn Traub, ‘Origine’ van Cherkaoui of ‘Missie’ van Raven Ruëll, is hierdoor onmogelijk.

Zoals in de *Lehrstücke* van Bertolt Brecht, ontdoet LeCompte zich wel van alle morele waarden en uitspraken van welke waarheid dan ook. In plaats daarvan speelt ze met de notie van interpretatie zelf. Het beklemtoont de impact van de verbeelding op de menselijke psyche door de omarming van de canon van de hoge kunst en de sentimentele kitsch uit de populaire cultuur. Derhalve kan men betogen dat de vernieuwende ervaring van The Wooster Group dichter bij de realiteit staat dan de naturalistisch realistische stijl die inherent wordt bekritiseerd.²¹⁶ De satirische manier om orde te brengen in de verwoestende realiteit verplaatst de wijsheid van het standpunt van de theatermaker naar de psyche van de toeschouwer.

In weerwil van het feit dat synthese in beide processen niet bereikbaar is, kan men toch spreken over betekenis. Er mag dan wel een letterlijke “loss of meaning of text”²¹⁷ zijn, maar het postdramatische theater kan nog steeds inhoud hebben. Lehmann is van mening dat het postdramatische stelsel eindelijk een belangrijke stadium heeft bereikt: “[it] leaves behind the political style, the tendency towards dogmatization, and the emphasis on the rational we find

²¹² MARRANCA (2003) p.12

²¹³ IDEM

²¹⁴ IDEM

²¹⁵ IDEM

²¹⁶ IDEM

²¹⁷ LEHMANN (2006) p.104

in Brechtian theatre.²¹⁸ Dit onderscheid tussen het rationele, politieke epische theater en het vitale, apolitieke postdrama is het resultaat van een gekleurde opvatting van Brecht. Het liberale westen wil zich distantiëren van het orthodoxe communisme dat ze meenden te herkennen bij Brecht, terwijl het communistische Oost-Europa zich afstoot tegen zijn gedweep met de vrijheid. Het is een grote misvatting dat in het epische theater van Brecht alles te maken heeft met een rationalisering.

Wanneer we het politieke in het postdramatische theater opsporen, is het dan ook vele vruchtbaarder om de inzichten van Deleuze en zijn esthetiek van de intensiteiten te gebruiken. Het lijkt erop dat deze poststructuralist het idealistische dualisme omruilt voor een vitalistisch dualisme, maar hij wist feitelijk elke dualiteit in het lichaam van de toeschouwer, bouwend op de fundamenteën van het epische theater.

Deleuze is niet geïnteresseerd in de klassieke communicatie tussen kunstenaar en toeschouwer. Hierin komt zijn theorie overeen met deze van Lehmann, maar Deleuze maakt een meer genuanceerde analyse van de werkelijke communicatie in het postdrama. Hij stelt eveneens het lichaam centraal, maar dit orgaanloze lichaam – hoe hij de drager van de intense ervaring noemt – is niet enkel vitaal. Het is slechts door een lucide wijze van samenhang tussen objecten en processen dat het orgaanloze lichaam – dat enkel een deel is van het totale neurologische systeem – erin slaagt om alle informatie op te vangen.²¹⁹

Wanneer Deleuze de link legt tussen het orgaanloze lichaam en de *Großen Vernunft* – een term die Nietzsche gebruikt in zijn werk ‘Die Fröhliche Wissenschaft’ – ontpopt het epische aspect in zijn theorie.²²⁰

Deze *Großen Vernunft* is tegengesteld aan de *Kleinen Vernunft*, de comfortabele kennis die met een dikke laag vernis bedekt is. In het traditioneel theater vindt de communicatie plaats tussen het *Kleinen Vernunft* van de theatermaker en de *Kleinen Vernunft* van de toeschouwer. De gerepresenteerde concepten zijn hier gereduceerd tot een communicatieve situatie die slechts ontdekt of herkent moet worden, zoals bij de vaste identiteiten van Laclau. De kern van de traditionele, fictionele logica bestaat uit een these en een antithese, die elkaar ontmoeten in de synthese. Alle fictionele componenten, met inbegrip van de personages, zijn slechts de media waarlangs de geconceptualiseerde identiteiten zijn gesymboliseerd.²²¹

In het postdramatische theater ontbreken deze herkenbare en vaste concepten echter. De lege ruimte is een feit. De *Großen Vernunft* opent het lichaam en heft elke afscheiding tussen het

²¹⁸ LEHMANN (2006) p.33

²¹⁹ KEUNEN (2003) p.140-144

²²⁰ KEUNEN (2003) p.144

²²¹ KEUNEN (2003) p.146

binnen en buiten op. In het postdramatische theater is niets gegeven voor rechtstreekse interpretatie. Dit tekort aan inhoud – of vaak ook een overvloed aan informatie waardoor het overzicht onbereikbaar wordt²²² - kan men begrijpen als een constitutieve breuk. We voelen de drift om het ‘nieuwe’ om te zetten naar de reeds gekende interpretatieschema’s.²²³ De toeschouwer wordt niet alleen geconfronteerd met de geënceneerde realiteit, maar ook met zijn eigen stelsel van kijken en de intensiteiten eromheen. Hij is bewust van zijn lichaam en de realiteit waarin het is gelegen. Hij verlengt de voorstelling tot in zijn eigen epische lichaam.

Deleuze vervangt het ideële niet door het vitale, maar plaatst ze samen in een non-hiërarchische, non-dialectische dynamische spanning, een situatie *sinn-thesis*. De ideeën vertellen over het wezenlijke op een toepasselijke manier, en de *Vernunft* moet oplettend zijn naar het lichaam toe, aangezien het de bode van het uitwendige is.²²⁴ Het irrationele, afgrijselijke, lege lichaam in de postdramatische esthetiek zal de metamorfose naar een zelfbewuste, subjectieve reflectie ondergaan.

Het lichaam wordt niet gereduceerd tot een organisme en theater is er niet alleen om het lichaam op te winden. In Deleuzes visie hebben de (podium-)kunsten een ethische dimensie. Maar Deleuzes ethiek verschilt sterk van de klassieke ethica. De focus in Deleuzes ethiek is het worden, het *devenir*. Het intensieve kunstwerk brengt nieuwe identiteiten voort bij de toeschouwer. Daarom is het intensieve drama niet opgebouwd uit vaste situaties en rigide identiteiten, maar biedt het ruimte voor iets ‘nieuws’, voor iets in constructie, een identificatie *en devenir*.²²⁵

Dit ‘nieuwe’ kan een andere cultuur zijn, waarmee je geen voeling hebt. Zoals in de voorstelling ‘Pichet Klunchun and myself’ van Jérôme Bel het geval is. Voor het Bangkok Fringe Festival werd deze Franse choreograaf door Tang Fu Kuen, een curator uit Singapore, uitgenodigd om een project te leiden. Hij werkte samen met de traditionele Thaise danser Pichet Klunchun. Een ontmoeting die niet meteen ordinair is. In plaats van een te verwachten fusiondans te maken vanuit Bels esthetiek en inzicht als choreograaf, zien we twee dansers met twee verschillende achtergronden die niets van elkaar weten. De Thaise traditionele en Franse moderne dans komen niet samen in een vrolijke tussenruimte, maar onderbreken elkaar voortdurend in een boeiend en humoristische podiumdocumentaire.

²²² LEHMANN (2006) p.90

²²³ KEUNEN (2003) p.144

²²⁴ KEUNEN (2003) p.145

²²⁵ KEUNEN (2003) p.151

‘Pichet Klunchun and myself’ is een aaneenschakeling van interruptie. Eerst en vooral worden de verwachtingen van de toeschouwer onderbroken. Terwijl ze een doorsnee voorstelling verwachten die een esthetische harmonie voorschotelt waar verschillende elementen uit beide werelden samenkomen, krijgen ze een gesprek tussen Jérôme Bel met een Macbook op zijn schoot en Pichet Klunchun. Ze vertellen elkaar over hun cultuur en hun tradities. Hierbij onderbreken ze elkaar voortdurend. Ze stellen vragen en verstoren de antwoorden wanneer ze niet meer kunnen volgen. Zelfs wanneer Klunchun of Bel een stukje dansen als voorbeeld wordt deze dans onderbroken op het podium. Soms letterlijk door een nieuwe vraag of een stilte die voldoende zegt, maar ook op subtielere wijze door de aanwezigheid van een toeschouwer op podium, knikkend bij begrip of vreemd opkijkend wanneer hij het niet meer begrijpt.

Op deze manier is de theatermaker geen kleine geest die een product heeft gecreëerd dat hij simpelweg communiceert naar de kleine geest van de toeschouwer. De onderbroken ruimte dwingt de toeschouwer om zijn kijkpatroon opnieuw in te richten. Hij staat niet alleen open voor de kleine dramaturgie op scene, maar is genooddaakt om ook de grote dramaturgie in de mate van het mogelijke op te nemen in zijn visie. Zijn ogen worden niet vermeld met een ideaal universum waar alles zagezegd in harmonie met elkaar is, maar zijn lichaam wordt geopend voor een vervelende onvolmaaktheid. Een gapende ruimte waarbinnen de plaats is om het debat te voeren over eurocentrisme, interculturalisme en culturele globalisering. Zaken die meegesleurd worden in de grote geest van een werk dat het resultaat is van de omstandigheden waar het tot stand kwam.

Zowel Deleuze en Lehmann onderschrijven allebei dat elk artistiek proces plaatsvindt in een sociale context. Lehmann duidt, na het beschrijven van de theatrale tekens die leiden tot een soort van Brechtiaanse *verfremdung*, op de sociale situatie waar de artistieke en meer individuele ervaring wordt gerealiseerd. Hij citeert Susanne K. Langer: “each person becomes aware not only of his own presence, but also of other people’s, and of the house, the stage, the entertainment in progress.”²²⁶ Maar daar waar Lehmann descriptief is en enkel een korte toespeling maakt, schrijft Deleuze een intensieve vorm van theater voor die een alternatief moet bieden voor de verstarring en valse vormen van politieke vrijheid.²²⁷

²²⁶ Geciteerd in: LEHMANN (2006) p.107

²²⁷ KEUNEN (2003) p.153

In Deleuzes theorie staat het proces van identificatie vaak in verbinding met individuele situaties, maar in ‘L’anti-Oedipe’ stelt hij duidelijk: “il n’y a que du désir et du social.”²²⁸ Deleuze betreft dus duidelijk ook een politieke component. De theorie van de intensiteiten veronderstelt dat de mentale krachten deel uitmaken van een intersubjectief netwerk, maar toch waarschuwt hij voor de supra-individuele organisaties die de anarchistische activiteit van het orgaanloze lichaam beperken. Deze organisaties noemt hij de *socius*.²²⁹ Deze verdichtingen van onwerkelijk groepsgevoel, zoals nationale verbondenheid, zijn niets anders dan pogingen om de onberekenbare pluraliteit van krachten te bezweren in denkbeeldige identiteiten. Zoals hij en Guattari poëtisch stellen in ‘L’anti-Oedipe’: “Oui, je suis de vôtres, de la classe et de la race supérieures.”²³⁰

De tegenstem van deze supra-individuele onderwerping zijn de inter-subjectieve dynamieken van een samenleving gebaseerd op *groupes-sujets*. In deze groepen ontbreken de vaste identiteiten en komen de individuen tot nieuwe identiteitconstructies. “Je ne suis pas de vôtres, je suis éternellement de la race inférieure, je suis un bête, un nègre.”²³¹

Voor Deleuze biedt het kapitalistische systeem vreemd genoeg de perfecte voedingsbodem voor deze *groupes-sujets* omdat in het kapitalisme de oude rigide vormen verdwijnen. Identiteiten zijn niet ingeschreven op de lichamen of de mensen zelf, zoals dat nog het geval was/is in overgangsrituelen en onder de autoritaire repressie van de absolutistische monarchieën. In een kapitalistisch systeem hebben, volgens Deleuze, individuen een aura van absolute vrijheid.²³²

Toch erkent Deleuze de gespleten tong van het wereldkapitalisme en merkt hij op dat er een interiorisatie is van de gewezen, externe dwang. Kapitalistische samenlevingen volbrengen op die manier de ergste verschrikking: psychische terreur. “Kapitalistische individuen leven met een inwendige despoot (Oedipus!) die hen opzadelet met schuldgevoelens, gebreken en behoeften.”²³³ Om deze despoot uit te drijven, moeten we vertrouwen op de kapitalistische samenleving zelf waaraan een bevrijdingszucht inherent is. Deze geeft ons de kans om sociale veranderingen in gang te zetten.²³⁴

²²⁸ Geciteerd in: KEUNEN (2003) p.152

²²⁹ KEUNEN (2003) p.152

²³⁰ KEUNEN (2003) p.153

²³¹ IDEM

²³² KEUNEN (2003) p.153-154

²³³ KEUNEN (2003) p.154

²³⁴ IDEM

Deleuze ziet een verband tussen het kapitalistische landschap en het feit dat minderheden hun rechten beginnen op te eisen. Hij is ervan overtuigd dat de zaden voor sociale dynamiek reeds aanwezig zijn in het systeem zelf. De esthetiek van de intensiteit is in staat deze zaden te doen kiemen, collectieve identiteiten te ontkennen, en nieuwe identiteiten te smeden.²³⁵

GEDEELDE VERANTWOORDELIJKHEID

We komen in dit hoofdstuk op het punt waar het duidelijk wordt waarvoor we al deze theorieën kunnen inschakelen. Opnieuw wijzen de woorden van Lehmann ons de weg. In zijn epiloog tot het boek ‘Postdramatic theatre’ wil hij kort enkele politieke aspecten en hiermee samengaande tekortkomingen te kennen geven. Hij schrijft hier een kort stuk over intercultureel theater.

Hij wijst op de postkoloniale kritiek van “Indian authors”²³⁶ op performances zoals Brook’s ‘Mahabharata’ en Breuer’s ‘The gospel at Colonus’ om op die manier terecht te komen bij de diagnose van Andrzej Wirth: “We are dealing here more with an ‘iconophilia’ than with interculturalism.”²³⁷ De interculturele praktijk is meer begaan met “the utilization of the most diverse cultural patterns and emblems throughout the international theatre landscape”²³⁸ dan met “hoping for a new theatrical ersatz site of a political public sphere.”²³⁹

Het is frappant dat Lehmann deze “Indian authors” niet bij naam noemt, terwijl hij andere westerse denkers benadert als zelfstandige individuen. En het is zelfs nog vreemder dat hij Rustom Bharucha een Indiase auteur noemt, zonder de noodzaak te voelen om ons meer te vertellen over de feitelijke locaties van zijn academisch werk.

Zoals we reeds zagen in Bharuchas benadering van Appadurai in het eerste hoofdstuk acht hij het noodzakelijk in opvolging van Cheah ‘to state the obvious’. “In the theoretical climate of our times”, stelt hij, “the dematerialization of reality is almost mandatory for the positing of a new politics.”²⁴⁰ Hij onderstreept de sociale en economische ongelijkheden; de onmogelijkheid om grenzen over te steken omdat je niet in het bezit bent van de juiste (lees: westerse) identiteit en daarom niet hoort tot de geprivilegieerde groep van interculturalisten; of de ontoegankelijkheid van vermeende transnationale geschreven en gesproken

²³⁵ KEUNEN (2003) p.155

²³⁶ LEHMANN (2006) p.176

²³⁷ IDEM

²³⁸ IDEM

²³⁹ IDEM

²⁴⁰ BHARUCHA (2001), p.10

medianetwerken vanwege banale feiten zoals analfabetisme (de helft van de volwassen Indiase bevolking) en gemarginaliseerde talen.²⁴¹

We zijn ons vaak niet bewust van deze bevoorrechte rol. We roepen dan ook euforisch het einde van het nationale tijdperk in. De grenzen vervagen en we slagen onbezonnen aan het graaien in andere culturen. De derde wereld kan echter niet langer gereduceerd worden tot een magazijn vol verjongende of anderszins bruikbare grondstoffen. Al de culturele grondstoffen, die gebruikt worden, moeten behandeld worden met respect voor hun context en vergezeld van hun geëigende begrippen en interpretaties. Bharucha wil deze begrippen en interpretaties niet opleggen, maar via een ‘gedeelde verantwoordelijkheid’ komen tot het creëren van nieuwe verhalen.

Zijn Marxistische, postkoloniale aanpak – met erkenning van productionele naast artistieke kwaliteiten – kan verhelderend zijn wanneer we praten over “the urban ideal of mutual influence and interaction”²⁴². Ook Lehmann beweert dat het meer politiek scepticisme zou moeten uitlokken dan over het algemeen het geval is.²⁴³ Eens een crossculturele praktijk een kunstuiting domineert, lijkt het erop dat de enige indrukken die we kunnen uiten deze van schoonheid en zeldzaamheid van de iconen zijn.

Nu komen we terecht bij de vraagstelling die aan het einde van het vorige hoofdstuk ons open einde vormde. Hoe kunnen we een ‘harde interculturele’ praktijk bekomen? Hoe kunnen we het publiek activeren en een gedeelde verantwoordelijkheid tot stand brengen tussen alle partijen betrokken in deze praktijk? Is het nodig dat ook in de creatieve sfeer van de culturele wereld het ‘state the obvious’ onontbeerlijk is? Is een voorstelling zoals ‘Missie’ enkel een getuigenis van een particuliere missionaris in Congo? Of zoals de KVS stelt in een respons op het artikel van Ceuppens en De Mul: “Terwijl zij onder en achter het discours alleen maar ideologie kunnen zien, vinden wij daar een individu.”²⁴⁴ Kan een theatermaker zich verstoppen achter zijn personage en zich terugtrekken van de verantwoordelijkheid waar Ceuppens en De Mul net willen op wijzen?

Wie draagt de verantwoordelijkheid voor de receptie van een stuk? Naar wie wijzen we met de beschuldigende vinger wanneer we praten over de inhoud van een voorstelling? In de traditionele manier van denken over theater zouden dat de makers zijn. Maar zelfs dan reist de vraag op: wie zijn de makers? De regisseur, de acteur, de scenograaf, de productie leider...?

²⁴¹ BHARUCHA (2001), p.11/38/10

²⁴² LEHMANN (2006), p.176

²⁴³ IDEM

²⁴⁴ KVS (2009), *Re:spons: het belang van onregelmatigheden*

En wanneer we een bredere kijk hebben op het proces dat theater is, raken ook pers en publiek verstrikt in het web van verantwoordelijkheid. Al snel komen we terecht in een divers, en gecompliceerd netwerk. ‘Pers’ is niet meer de eindige publicaties van kranten, maar omvat een ontelbare resem aan online blogs, websites, lezersbrieven... En zoals de KVS ontegensprekelijk uitdrukt in hun tegenwoord is het publiek ook alles behalve één homogene brok aan ogen, maar zorgt ook hier de globalisering ook hier voor een ongeziene diversiteit. Iets wat we niet mogen ontvluchten en iets wat de theoretici zeker niet over het hoofd mogen zien.

Het lijkt er in elk geval op dat iedereen de verantwoordelijkheid iets te licht van zich afschudt. In het onoverzichtelijke netwerk zoeken de traditionele media hun heil in berichtgeving over populaire, commerciële evenementen waardoor ze vervallen in een éézijdige, waardeloze berichtgeving van dat wat hen nog enige kans biedt op herkenbare structuur. Eveneens bij het publiek zien we een algemene trend om de wankele, verbrokkelde situatie in te ruilen voor een bedrieglijk verhaal van succes en schijnbare rijkdom. Daarom dat een voorpagina met een grote foto van Clouseau vele beter verkoopt dan een krant die de veelheid en werkelijke rijkdom van de culturele wereld wil communiceren. Een communicatie van *kleine Vernunft* naar *kleine Vernunft*.

Deze tendens om zich op te trekken aan nieuwe grote verhalen van roem en fortuinlijkheid, gaat gecombineerd met de tendens om de veelheid in een gelukzalige roes te verheerlijken. De belangrijke postmoderne visie dat waarheid niet meer kan oplossen in een synthese en eeuwig gefragmenteerd is in talloze contexten, leidt tot een gevaarlijk relativisme waarbij niets meer kan gesteld worden, niet eens het evidente, ‘the obvious’.

Het relativisme, dat een ongebreideld pluralisme voorstaat, paart hier – zoals we in het eerste hoofdstuk meer theoretisch benaderden – met een neokoloniale, oriëntalistische beeldvorming. Hoe kan de creatieve geest op en achter het podium omgaan met dit probleem van waarheid? Hoe kan de creatieve geest opnieuw aan politiek doen met kritische visie en zonder te vervallen in een autoritaire houding? Hoe kan het zich staande houden onder de globale druk van onoverzichtelijke krachten?

Deze vragen zijn van groot belang en – ik moet u teleurstellen – zullen niet beantwoord worden in deze verhandeling alleen. We moeten actief betrokken blijven bij het stellen en beantwoorden van deze vragen. De globale wereld kan en mag niet afdalen in de donkere ondergrond waar niets ertoe doet en engagement vraagt om mirakels. Ik wil niet zoals Barrack Obama klinken en verandering de hemel inprijzen, maar we moeten oppassen met het

innemen van het zogezegd neutrale standpunt – ik doe niet aan politiek – waar artiesten zich zo thuis voelen. Iedereen doet aan politiek, zelfs wanneer we dat niet willen.

Zelfs wanneer Raven Ruëll enkel een individueel, emotioneel verhaal wilde vertellen, is hij gedeeld verantwoordelijk voor de constructie van een koloniale verbeelding van de Congolees. En uiteraard is de rol van pers en publiek hier niet in te onderschatten. We moesten immers twee jaar wachten op een meer kritisch artikel over ‘Missie’.

Wat interessant is – om de controverse achter ons te laten – is op zoek te gaan naar manieren waarop theatermakers doorheen het grind geraken en een meer kritische, minder naïeve interculturele praktijk beoefenen: de ‘harde interculturaliteit’. Hoe slagen zij erin om grip te krijgen op de perceptie zonder iets te willen opdringen? Op welke manier kunnen we de perceptie zelf thematiseren in een voorstelling zonder ze expliciet op scene te zetten?

Lehmann toont ons voor de laatste maal de weg. Hij geeft een voorbeeld van intercultureel theater waarbij alle kansen en problemen worden erkend en zelfs gedemonstreerd: ‘Borderama’ (1995) van Guillermo Gómez-Peña en Roberto Sifuentes.²⁴⁵ Wat echter ontbreekt in zijn boek over het postdramatische theater is een goede analyse van de processen die gevormd worden aan de basis van deze theaterpraktijk. We eindigen dit hoofdstuk dan ook met dit onontdekte deel in de performance theorie en focussen op het werk van Gómez-Peña.

‘Temple of confessions’, een performance/installatie die in première ging in Arizona begin 1994, is een goed voorbeeld van het proces dat we willen aanduiden. In deze tempel, een ervaring binnen de muren van één ruimte, zijn Gómez-Peña en Sifuentes de hoofdpersonages in twee tegenover elkaar staande tafereelen. “There were three main ‘ceremonial’ spaces: the Chapel of Desires and the Chapel of Fears, with a sort of mortuary chamber in the middle.”²⁴⁶ Gómez-Peña beschrijft de scènes met de volgende woorden:

In the main altar of the Chapel of Desires, Roberto posed as ‘El Pre-Columbian Vato’ a ‘holy gang member’ engaged in slow-motion, ritualized actions. His arms and face were painted with intricate pre-Columbian tattoos, and his tank-top was covered with blood and perforated with holes from gunshots. He shared the restricted space inside the Plexiglas box with fifty cockroaches, a live, four-foot-long iguana, and a small table holding useless technological gadgets – a spray can, a whip, and what appeared to be real weapons and drug paraphernalia, items often associated with Chicano

²⁴⁵ LEHMANN (2006), p.177

²⁴⁶ GÓMEZ-PEÑA (2000), p.36

*youth culture. Behind him stood an 'authentic'-looking façade of a 'pre-Columbian temple' made out of Styrofoam.*²⁴⁷

Over de Chapel of Fears zegt hij:

Opposite Roberto's altar was the altar of the Chapel of Fears, where I sat on a toilet (or a wheelchair) costumed as 'San Pocho Azatlaneca', a hyper-exoticized curio shop shaman for spiritual tourists. I literally wore my composite identity. Dozens of tourist souvenirs and tribal talismans from different parts of the Americas hung from my 'Tex-Mex Aztec' outfit. I shared my Plexiglas box with live crickets, stuffed animals (a rooster and assorted reptiles), fake 'tribal' musical instruments, and a small table filled with artifacts that suggested associations with witchcraft. In the Anglo imagination, Mexico is frequently associated with pagan rites and preindustrial wisdom. A ghetto blaster, which I often manipulated as a musical instrument, played melancholic music from various parts of the world, including Gregorian chants mixed with rap, circus music, Mexican waltzes and Indian blues. An elegant, lavender neon light framed my altar, providing it with a sleek, modern look.

Een thema dat erg aanwezig is in dit werk is de grens tussen het authentieke en het artificiële. Mensen zijn aanvankelijk geschokt door het beeld van een “indigenous shaman in a diorama sponsored by National Geographic”²⁴⁸, maar wanneer ze de vitrine naderen, wordt hun ervaring onderbroken door de generisch uitziende synthetische primitieveling - “a designer shaman created by the wizardry of MTV”²⁴⁹. De toeschouwer wordt geconfronteerd met hun eigen koloniale beeldvorming over de Chicano cultuur.

Niet alleen deze interruptie moedigt de toeschouwer aan om zich terug te trekken in hun eigen psyche en te reflecteren op hun *empty stage*. Ook de ruimte tussen de twee schouwspelen is een interventie in de publieke ruimte.

Two mannequins are sitting on an old church pew (...) mourning the contents of a body bag stamped with the letters INS (Immigration and Naturalization Service), while a dead rooster hung over the 'corpse'. Velvet paintings hanging on the red and black walls of the gallery depicted other hybrid saints. (...) A small table beneath each painting held votive candles and a symbolic object: a World Cup soccer ball, a

²⁴⁷ GÓMEZ-PEÑA (2000), p.36

²⁴⁸ GÓMEZ-PEÑA (2000), p.38

²⁴⁹ IDEM

*miniature 'Tex-Mex accordion', a plaster figurine of Bart Simpson wearing a poncho, etc.*²⁵⁰

Dit is niet uitsluitend een werkstuk van enigmatische atmosfeer. Mensen voelen zich aangemoedigd om actief deel te nemen: “light a candle or deposit ‘personal offerings’ on the table”²⁵¹. De twee nonnen dragen ook bij tot deze weloverwogen aanzet tot participatie in de geënceneerde tableaux met als doelwit de psyche van de toeschouwer. Soms zijn het gestolde beeltenissen:

*A 'chola/nun' with two tattooed tears running down her left cheek (one for each murder she committed, according to Pinto [Chicano prison] culture). (...) [And] a 'dominatrix nun' with a lowrider goatee and a garter belt under her habit, which she occasionally flashed to perplexed men.*²⁵²

Op andere momenten onderbroken de filmische porno-nonnen hun vertolking om de plexiglazen vitrines en de schoenen van de bezoekers te poetsen.²⁵³ Het publiek wordt meegesleurd in het universum van Gómez-Peña en Sifuentes als ware het bezoedeld. De toeschouwer staat perplex en verzet zich tegen deze gedwongen rol. Sommigen gaan zich extravagant gedragen ten opzichte van de nonnen. Gómez-Peña noemt hen zelfs sociopathen. Maar anderen waren slechts getriggerd om uiteindelijk – nadat ze minutieus de tempel onderzochten – hun psychotische gevoelens en ideeën af te werpen. Wanneer de nonnen niet aan het zingen waren, liepen ze in stilte doorheen de toonzaal, om mensen discreet aan te spreken en ten biecht te vragen.²⁵⁴

Het doel van deze performance is het aanzetten van mensen om hun diepste interculturele angsten en verlangens op te biechten. Zonder deze belijdenis zou de tempel en dus ook de voorstelling onvolledig zijn. Er waren drie verschillende manieren om dit te doen. De eerste, was in een microfoon die geplaatst was op de kerkbank voor de vitrine. De meest onthullende vormden de soundtrack voor latere opvoeringen. De tweede manier was een dropbox waarin men een geschreven biecht kan deponeren. En ten laatste was er de mogelijkheid om een gratis lijn te bellen nadat men de zaal had verlaten. Op deze manier werden niet alleen de extraverte stemmen gehoord, maar was er ook een tegemoetkoming van de meer verlegen bezoekers.²⁵⁵

²⁵⁰ IDEM

²⁵¹ IDEM

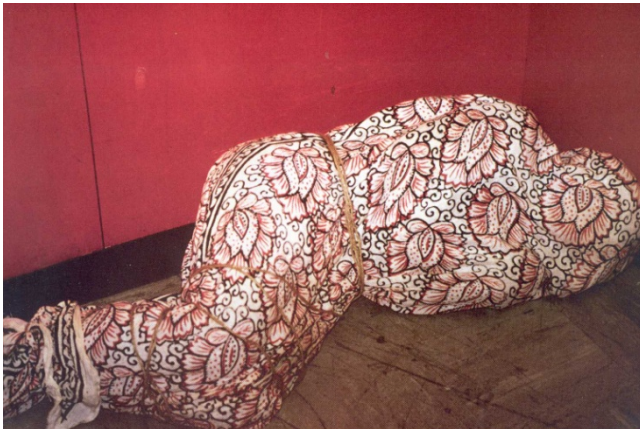
²⁵² GÓMEZ-PEÑA (2000), p.38-39

²⁵³ GÓMEZ-PEÑA (2000), p.39

²⁵⁴ IDEM

²⁵⁵ IDEM

De personages in deze voorstelling zijn niet alleen de media waarlangs de vaste concepten kunnen worden gecommuniceerd van *kleinen Vernunft* tot *kleinen Vernunft*. De communicatie overstijgt een confrontatie tussen toeschouwer en acteur. De *spectator* wordt een *spectator* en de acteur neemt opnieuw de rol aan van toeschouwer: luisterend naar de belijdenissen, geëmotioneerd door de reacties van de bezoeker aan de andere kant van het plexiglas. Deze inter-actie geeft vorm aan een gedeelde verantwoordelijkheid die steeds belangrijk is bij een crossculturele praktijk.



Erwin Jans interpreteerde ‘The loneliness of an immigrant’, een interventie door Gómez-Peña in 1979 in L.A., als een simpele expressie van de eenzaamheid van de immigrant en de kunstenaar. In deze interventie ligt Gómez-Peña op de vloer van een lift, gewikkeld in een doek met bloemenmotief. Zoals Jans goed

beschrijft is de keuze van deze ruimte niet toevallig: “De openbare lift is een ruimte van korte, anonieme ontmoetingen, meestal niet meer dan een snelle blik of een gemompelde begroeting.”²⁵⁶ Een *in-between* waar mensen passief vervoerd worden van de ene publieke plaats naar de andere. Ze vragen zich af wat het onbekende object is. De ene praat ertegen de andere gaat het te lijf met een mes. We zijn altijd aan het performen.

Maar Jans erkent de rol van de toeschouwer niet ten volle. Wanneer we de lift binnenkomen, worden we een niet te onderschatten bedachtzame performer. De brief aan de wand, die erop duidt dat we op een bepaalde dag allemaal immigranten zullen zijn, is geen uitdrukking van de eenzaamheid van het ongeïdentificeerde pakket, maar drukt op de verantwoordelijkheid van de toevallige passant om een transcontinentale identiteit te genereren. Er is enkel een profetische hoop over de toekomst geformuleerd in de brief en deze performance. Geen bemoederende conceptie is uitgewisseld in deze claustrofobische ruimte, maar Gómez-Peña dagvaart ons ten rechte voor het wegwerpen van een groot deel van onze samenleving. Hij wijst ons op onze behandeling van het onbekende als uitschot: het tragische einde dat ook het levende pakket bedeed is wanneer veiligheidsagenten het bij het industriële afval plaatsen. Dit is geen waarheid, maar een evidente (‘the obvious’) zaak vanuit de afvalbak.

²⁵⁶ JANS (2006), p.155

Klaarblijkelijk sukkelen ‘de verworpenen der aarde’²⁵⁷ niet op zichzelf op de globale stortplaats van deze wereld.

Gómez-Peña schuift hiermee de verantwoordelijkheid niet door naar de toeschouwer, maar doet aanspraak op een gedeelde verantwoordelijkheid. Daarom performt hij ook in zoveel mogelijk verschillende contexten: Zowel in het Noorden als het Zuiden, zowel in artistieke als academische kringen, zowel in elitaire als meer openbare ruimtes. Hij geeft gestalte aan wat de Belgisch-Marokkaanse letterkundige Nezha Haffou ‘interactieve netwerken van verantwoordelijkheid’ noemt. Deze moeten politieke, socio-culturele, artistieke en academische actoren en sectoren met elkaar in contact brengen.²⁵⁸ Het is wederom Jans die in een andere context verklaart:

*Alleen wanneer alle betrokken actoren hun particuliere verantwoordelijkheden op zich nemen, kunnen vaak onzichtbare en subtiele machtsstructuren en uitsluitingsmechanismen doorbroken worden ten voordele van een veel opener, daarom niet makkelijker, maar wel eerlijker en rijker gesprek over artistieke diversiteit.*²⁵⁹

Homi Bhabha praat, wanneer hij het werk van Gómez-Peña benadert, over de *beyond* als een tussenliggende plaats die je moet bereiken door een herziening van de relatie heden-verleden. Je moet openstaan voor het *in between* van de *rasquachismo*. Deze laatste term gebruikte Tomas Ybarra-Frausto om de gevoeligheid te beschrijven voor het nieuwe materiaal en de gemanipuleerde iconografie die voortkomt uit een combinatie van artefacten en satirische wijsheden aan beide kanten van de grens. Op die manier vindt een reconfiguratie van het heden plaats met een nieuwe mengelmoes uit de *in-between* ruimte. Het verleden onderbreekt het heden van de performance op een innovatieve manier. “The ‘past-present’ becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living.”²⁶⁰

Van Langenhove maakt eveneens een eerder eenzijdige lezing van Gómez-Peña. Volgens haar “droomt [hij] van een grote intercontinentale zone waar geen centrum meer is. Alles is marge, er zijn geen ‘anderen’ meer. Hybriditeit is er de dominante cultuur.”²⁶¹ Het gevaar is dat we euforisch zouden uitroepen dat deze derde ruimte verwezenlijkt is in het werk van Gómez-Peña. Hiervoor moeten we echter een eindeloos slagveld oversteken. En het is net dat slagveld dat Gómez-Peña vormgeeft in zijn interactieve performances. Vele meer het gewelddadige proces van confrontatie in het heden heerst in zijn werk dan de interstitiële

²⁵⁷ FANON (1978)

²⁵⁸ JANS (2004), p.11

²⁵⁹ IDEM

²⁶⁰ BHABHA (1994), p.10

²⁶¹ VAN LANGENHOVE (2009), *Dansen op het kruispunt van culturen*

toekomst die voortkomt uit een *in-between* tussen de eisen van het verleden en de noden van het heden.

Bhabha verkondigt het ontstaan van de ‘third space’ doordat de tijdelijkheid van de globale en nationale culturen een eeuwige spanning teweegbrengt voor het bestaan op de grens. Gómez-Peña zou onze gevoeligheid tegenover deze nieuwe transnationale wereld vergroten door het aannemen van border-personages met hybride namen. De hybriditeit in het werk van de borderartist is zeker geen illusie, maar deze gaat wel samen met een bewustmaking van de pijnlijke grens. Bhabha en anderen interpreteren Gómez-Peña in die zin eerder als een vervaging van de grenzen daar waar bij Gómez-Peña deze grenzen net worden bewandeld door kunstenaar én artiest. Waar ze met elkaar worstelen in plaats van te versmelten.

We zouden al te graag willen dat de derde ruimte een vredig, bereikbaar stadium van naasteliefde en tolerantie is. Een orgie van tolerantie – om met opzet Fabres aanklacht van onze ingedommelde massacultuur te ontlenuen – zou het einddoel zijn van deze utopische, eeuwig onderdrukte ‘state of being’. Wij, hebzuchtige libertijnen, zouden maar al te graag willen dat alles toegankelijk wordt en voor het grijpen ligt in deze harmonische tussenruimte.

Wanneer we alle stemmen willen horen in een postmoderne situatie – met opschorting van waarheid – is er vele meer interruptie vereist van de universele utopie die lokale horror veroorzaakt. In dit opzicht kunnen we Žižek’s pleidooi voor intolerantie²⁶² ten volle begrijpen, aangezien onze orgie van tolerantie duidelijk tekort komt. Deze opende de weg naar de commodificatie van de andere, verbeeld als een dood product zonder geschiedenis. In deze constructie van multiculturalisme, zonder kleurlingen kan de *subaltern* nog steeds niet spreken.²⁶³

We sluiten dit hoofdstuk af met de woorden van Guillermo Gómez-Peña zelf over de postmoderne conditie:

*The colonized cultures are sliding into the space of the colonizer, and in doing so, they are redefining its borders and its culture... We need to find a new terminology, a new iconography and a new set of categories and definitions. We need to re-baptize the world in our own terms. The language of post-modernism is ethnocentric and insufficient. And so is the existing language of cultural institutions and funding agencies. Terms like... ‘ethnic’, ‘minority’, ‘marginal’, ‘alternative’ and ‘Third World’ among others are inaccurate and loaded with ideological implications.*²⁶⁴

²⁶² ŽIŽEK (2002)

²⁶³ SPIVAK (1988)

²⁶⁴ Geciteerd in: OPSOMER (1995), p.29

CODA

Thanks pero no Thanksgiving

Bijna aan het einde gekomen van deze verhandeling, weiger ik pseudowetenschappelijke besluiten te trekken uit het voorgaande performatieve schrijven. Als protest vanwege de onmogelijkheid om ten volle mijn hartstocht aangaande de thematiek te uiten via een uitsluitend geschreven tekst, wil ik dan ook graag, als wedersamenstelling van al het voorgaande, spreken over een eigen korte performance.^(bijlage 3) Ik hoop dat de kennis van voorgaande hoofdstukken u begeleiden bij de lezing van deze performance. En dat de geboorte van een *empty stage*, u aanzet om zelf conclusies te trekken.

Op het einde van mijn academische opleiding als kunstwetenschapper en de reeks seminars over het interculturele aspect van theater door Sruti Bala, bracht ik een schouwbaar postscript van Guillermo Gómez-Peña's video 'Thanks pero no thanksgiving'²⁶⁵. Mijn bedoeling was aanvankelijk om een presentatie te geven over het internet en zijn beperkingen. Maar aangezien de seminars van Sruti Bala zeer interactief waren en het bleek dat deze interactie de meest vruchtbare uitkomst was in mijn hele opleiding, besloot ik om de klas een reden tot debat aan te reiken op een geheel andere wijze.

Mijn tegenspeler was de computerstem van gratis spraaktechnologie die ik voorhanden had via het internet: Nuance en Cepstral Voices²⁶⁶. De cyberstemmen vertolkten de rol van de andere. Hun namen zijn reeds gegeven in het programma zelf: Miguel, Diego en Isabel. Hun voertaal is het Spaans. Ze zijn afkomstig uit het virtuele land van de cybergringo's. Het land dat de westerse vrees voor en het verlangen naar de exotische *guapo y guapa* belichaamt. Hun namen zijn een westers cliché en hun uiterlijk is enkel aanwezig in de postkoloniale psyche van de toeschouwer.

Hun verhaal wordt onderbroken door mijn aanwezigheid. Ik belichaam de westerse drang naar begrip, vatbaarheid en vertaling. Deze vertaling gebeurde door de gratis online software Google Translate. Google komt ten tonele als het globale kennisvermogen van de mensheid. Net zoals Wikipedia, dat alle kennis die aanwezig is op aarde tracht samen te brengen op een interactieve website. De tekst van de performance komt dan ook van Wikipedia. Een Nederlandstalige uitleg over Thanksgiving, een nationale feestdag in Amerika.

²⁶⁵ GÓMEZ-PEÑA, *Thanks pero no thanksgiving* [video]

²⁶⁶ <http://212.8.184.250/tts/demo_login.jsp> en <<http://nextup.com/Cepstral.html>>

Deze door de computer verwerkte mythe doorboort de academische ruimte en tegt de gematigde gewoontes van de aanwezige studenten en docent. Om deze interruptie van het college op gang te zetten vraag ik hen vriendelijk elkaars kruis te betasten. Vervolgens is elke zin voor duiding bij het vertelde verhaal afwezig en de tekst wordt door de transformatie tussen verschillende talen (Nederlands, Spaans en Engels) een muzikaal samenspel tussen de verschillende standpunten: deze van de Amerikanen, de inboorlingen en de buitenstaander die zich in het ongewisse tevergeefs probeert te informeren.

De taal is gebrekkig door de onvolledige software van Google Translate. Zinsconstructies worden misvormd door de vertaling en woorden gaan verloren. De hoge snelheid waarmee de mechanische stem praat staat echter niet toe om stil te staan bij deze onvolkomenheden. De *ethno-cyborgs* bepalen het ritme. Hierdoor gaat er nog meer van de taal verloren doordat de toeschouwers maar half verstaat wat er wordt gezegd. Ze horen de verschillende talen en verbinden het met de beeltenis van ‘The first Thanksgiving’, een schilderij van Jean Leon Gerome Ferris.



‘The First Thanksgiving’ door Jean Leon Gerome Ferris (1863–1930)

De mythes rond Thanksgiving hebben veelal hun oorsprong rond de eeuwwisseling van 1900. In dezelfde periode verbeelde Ferris het vrolijke feest tussen de inboorlingen en de kolonialisten. Het eten wordt in overvloed gedeeld. De Indianen zitten op de grond, terwijl de kolonialisten rondom hen rechtopstaand of zittend aan tafels opgesteld staan. Het is het ideaalbeeld dat de Amerikanen nog steeds vieren: de dankbaarheid voor de oogst en vele andere dingen. De oorspronkelijke bevolking associeert de feestdag echter met het begin van de uitroeiing en verovering van hun volk en land. De Wampanoags komen dan ook ieder jaar samen om deze dag te herdenken als een rouwdag.²⁶⁷

Al deze kennis komt van Wikipedia, een daad die ingaat tegen de codes van de academische wereld. Het gebruik van een onbetrouwbare bron en het gebrek aan verwijzingen schort alle recht op objectiviteit op. Hierdoor en door het gebrekkige en veelvormige taalgebruik ligt de bal in het kamp van het publiek. Hoewel ik hen in een belerende context aanspreek vooraan het auditorium, blijft er weinig over van de theoretische benadering die we gewend zijn in deze omgeving. Een eerder emotionele en muzikale wijze van spreken, die bovendien in sterk contrast staat met de computerstem van mijn tegenspelers, benadrukt de afwezigheid van welke synthese dan ook.

Aan het einde van de performance wordt de snelle stroom aan informatie in verschillende talen onderbroken door een defect in de vertaling. Het woord ‘rouwdag’ wordt niet gevonden door de vertaalcomputer en blijft pijnlijk in het Nederlands staan. De westerling mislukt in zijn opzet om te begrijpen en te vertalen. Het gezichtspunt van de cyberchicano stokt in de onmogelijkheid om zich uit te drukken in het Spaans. Een interruptie in verschillende Engelse dialecten sluit af: THE NAME FOR THE DAY WHERE PEOPLE MOURN CANNOT BE TRANSLATED BY THE WORLD WIDE WEB.

De online machine slaagt erin om deze zin uit te slaken met diverse accenten die een globale waaier aan identiteiten spuwt: de koele, industrieel ijzeren Amerikaanse Samantha Robotica; de warme Zuid-Afrikaanse Tessa; de rollende tong van Sangeeta uit India; de hautaine, eloquente Brit Daniel; en tenslotte de schreeuwerige Texan Redneck. Stuk voor stuk huzarenstukken van stereotype geesten uit onze verbeelding. Het geheel wordt gevolgd door *bordercrosser* Gómez-Peña in de gedaante van een inheemse gepluimde Indiaan die een gebraden kalkoen te lijf gaat met een keukenmes: Thanks pero no thanksgiving.

²⁶⁷ <http://nl.wikipedia.org/wiki/Thanksgiving_Day>

Net zoals met deze masterproef probeerde ik enerzijds het postkoloniale en het postmoderne denken te verzoenen. In beide vind ik een enorm belangrijke rijkdom aan inzichten terug. Het is dan ook eerder een egoïstische uitdaging om beide samen te brengen, dan dat het een altruïstische bijdrage aan de theorievorming is. In deze richting laat mijn schrijven zeker nog te verkennen gebied onaangeroerd. De critical theory van denkers zoals Kellner en Laclau die het postmodernisme meer kritisch willen benaderen vanuit een marxistisch standpunt worden hier en daar aangehaald, maar kunnen ongetwijfeld een meer diepgaande en vruchtbare input brengen aan de thematiek.

Anderzijds wil ik in zowel de verhandeling als de performance een bepaalde houding ten opzichte van grenzen aankaarten. Ik stel graag tegenover het postmoderne euforisch pluralisme, een meer bezonnen aanpak. Deze gaat gepaard met een bewustwording waarbij we moeten openstaan voor de andere, maar waar de andere niet enkel mag worden ingezet voor onze eigen verrijking. We kunnen beter de tijd nemen om te luisteren naar de andere, in plaats van een exotisch beeld van hem op te hangen in eigen culturele belevingen. Nieuwe visies uit onverwachte hoek kunnen en zullen altijd onze redding zijn. Een meer gematigde ontmoeting met respect voor de integriteit van zijn of haar context moet onze opdringerige, hebberige consumptiecultuur verrijken.

Deze ontmoeting is daarom niet zonder conflict. Integendeel: conflict is een belangrijk aspect van het intercultureel contact dat bepaalde vanzelfsprekendheden ('the obvious') moet blootleggen. De theaterpraktijk in de globale wereld kan beter getekend zijn door een intercultureel worstelen verbonden met de realiteit dan door het utopische stedelijke ideaal van wederzijdse invloed en interactie. Deze laatste ontspoot in het merendeel van de gevallen toch in een zelfbevestigende verheerlijking van de dominante positie van het Westen.

Drang nach Osten

Im Volkswagen

Drang nach Osten

Über den Fluß

Drang nach Osten

Liebe Kinder

Oh das Spiel hat

Keinen Schluss

Eins und zwei und

Fluchtet Kinder

Hexe kommt

Jetzt los

Achtung Dichtung

Achtung Überlauf

BIBLIOGRAFIE

BOEKEN

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Minneapolis Londen, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*, Londen, Verso, 1998.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*, Routledge, Oxon/New York, 1994.

BHARUCHA, Rustom. *Een visie uit India: gedachten over theater, cultuur en politiek*, Passe Partout Publications, Utrecht, 1998.

BHARUCHA, Rustom. *The politics of cultural practice*, Oxford University Press, New Dehli, 2001.

BHARUCHA, Rustom. *Theatre and the world: performance and the politics of culture*, Routledge, Londen, 1993.

BOONE, Marc. *Historici en hun métier: Een inleiding tot de historische kritiek*, Academia Press, Gent, 2005.

DECREUS, Freddy. *Ritueel theater of de droom over onze verloren oorsprong*, Academia Press, Gent, 2008.

EPSKAMP, Kees & SCHRA, Emile. *Interculturele puzzels: Richard Schechner en het theater in de 21^e eeuw*, PassePartout Publications, Utrecht, 2002.

FANON, Frantz. *De verworpenen der aarde*, Van Gennep/Novib, Amsterdam, 1978. (Voor het eerst gepubliceerd in 1961 als *Les damnés de la terre*)

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Dangerous border crossers: the artist talks back*, Routledge, Londen, 2000.

JANS, Erwin. *Interculturele intoxicaties*, EPO, Berchem, 2006.

LACLAU, Ernesto. *The making of political identities*, Verso, Londen/New York, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*, Routledge, Londen/New York, 2006.

OPSOMER, Geert. *City of cultures*, Vlaams Theater Instituut, Brussel, 1995.

PAVIS, Patrice. *The intercultural performance reader*, Routledge, Londen, 1996.

SAID, Edward. *Orientalism*, Penguin Books, Londen, 1978.

SHECHNER, Richard. *Performance theory*, Routledge, New York, 1988.

VAN DIENDEREN, An en JANSSENS, Joris en SMITS, Katrien. *Tracks: Artistieke praktijk in een diverse samenleving*, Epo, Berchem, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. *Een pleidooi voor intolerantie*, Boom/Amsterdam, 1998.

ARTIKELS

CEUPPENS, Bambi & DE MUL, Sarah. “De koloniale verbeelding van Congo: vragen bij ‘Missie’ van de KVS”, in: *rekto:verso*, nr.34 (maart-april 2009). Geraadpleegd op 27 april 2009, op <<http://www.rektoverso.be/content/view/1074/15/>>

DE REGT, Daniëlle. “Het rituele theater van Wayn Traub”. In: *De Standaard*, 6 april 2009.

DE VUYST, Hildegard. “In gesprek met Alain Platel over pitié!”, in: *Pitié (persmap)*, Les Ballets C de la B, Gent, februari 2008, pp.3-5.

JANS, Erwin. "Wayn is back! (uit China)", in: *Toneelhuis Magazine*, Toneelhuis, Antwerpen, 2009, nr.2, pp.5-6.

JANS, Erwin. "Hoezo, 'allochtonentheater'? It ain't where you're from, it's where you're at!", in: *Etcetera*, Brussel, februari 2004, nr.90, pp.9-11.

KAHN, Richard en KELLNER, M. Douglas. "Oppositional politics and the internet: a critical/reconstructive approach", in: *Media and cultural studies*, ed. KELLNER, M. Douglas, Blackwell Publishing Ltd, Malden/Oxford, 2006.

KEUNEN, Bart. "Donnez-moi donc un corps...": Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken, in: *Documenta*, nr.5, jg.21, pp. 140-155.

KVS, "Re:spons: Het belang van onregelmatigheden", in: *Rekto:verso*, nr.35 (mei-juni 2009). Geraadpleegd op 19 mei 2009, op <<http://www.rektoverso.be/content/view/1131/15>>

LYOTARD, Jean-François. "The tooth, the palm", transl. by Anne Knap and Michel Benamou, in: *SubStance* 15, 1976, pp. 105-110.

MARRANCA, Bonnie. "The Wooster Group: A Dictionary of Ideas", in: *Performance Art Journal*, New York, 2003, vol.25, nr.2, pp.1-18.

Persmap: Maria Magdalena Wayn Wash III, Toneelhuis, Antwerpen, 2009.

SELS, Geert. "Avignon: Als kungfu en breakdance elkaar ontmoeten", in: *De Standaard*, 12 juli 2008.

SPIVAK, Gayatri. "Can the subaltern speak?", in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Nelson, Carry and Grossberg, Lawrence. Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

VAN KERKHOVEN, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie: pleidooi voor een 'interlocuteur'", in: *Etcetera*, 1999, jg.17, nr.68, pp.67-69.

VAN LANGENHOVE, Lene. “Dansen op het kruispunt van culturen: Sidi Larbi Cherkaoui en Akram Khan”, in: *rekto:verso*, nr.34 (maart-april 2009). Geraadpleegd op 27 april 2009, op <<http://www.rektoverso.be/content/view/1077/15/>>

VAN WIJNENDAELE, Bregt. “Absolute wereldtop”, op: *Cutting Edge*, 20 februari 2009. Geraadpleegd op 12 mei 2009, op <<http://www.cuttingedge.be/stage/reviews/125979-sutra>>

VAN WIJNENDAELE, Bregt. “De Chinese klagmuur”, op: *Cutting Edge*, 03 april 2009. Geraadpleegd op 11 mei 2009, op <<http://www.cuttingedge.be/stage/reviews/155118-maria-magdalena>>

VAN WIJNENDAELE, Bregt. “De weg naar schoonheid”, op: *Cutting Edge*, 20 februari 2009. Geraadpleegd op 15 mei 2009, op <<http://www.cuttingedge.be/stage/reviews/125980>>

WORLD WIDE WEB

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Thanks pero no thanksgiving* [video], Geraadpleegd op 17 mei 2009, op <<http://www.Youtube.com/watch?v=yU5Ewr8ZGOg>>

s.n. *Edward Said – Orientalism (1/4)* [video]. Geraadpleegd op 06 mei 2009, op <<http://www.Youtube.com/watch?v=0HQiHuEuuhk&feature=related>>

s.n. *Federatie van Marokkaanse Verenigingen*, Geraadpleegd op 07 mei 2009, op <<http://www.socius.be/?action=organisaties&organisatie=301>>

s.n. *Jean-François Lyotard*, Geraadpleegd op 29 april 2009, op <www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/lyotard.htm>

s.n. *Zanzibara: Een muzikale safari door Tanzania en Kenia, langs de Swahili-kust*, Geraadpleegd op 07 mei 2009, op <<http://www.zuiderpershuis.be/events.php?id=326>>

s.n. *Nuance: Interactive demo*, Geraadpleegd op 17 mei 2009, op <http://212.8.184.250/tts/demo_login.jsp>

s.n. *Sample and purchase Cepstral Voices*, Geraadpleegd op 17 mei 2009, op
<<http://nextup.com/Cepstral.html>>

s.n. *Thanksgiving Day*, Geraadpleegd op 17 mei 2009, op
<http://nl.wikipedia.org/wiki/Thanksgiving_Day>

BIJLAGEN

BIJLAGE 1

Chinese Government
Ministry of Culture

Tuesday February 24th 2009

中国政府文化部

Dear Bregt Van Wijnendaele,

In recent decades the Ministry of Culture of the People's Republic of China has made every effort to show its rich Chinese tradition to the outside world. We are delighted that this has resulted in inspirational cases of cooperation between artists from different continents and cultures. Last year one of your fellow countrymen approached us with a view to working with a number of our best dancers from the Chinese Folk Dance tradition.

We would like to draw your attention to the resulting *Maria- Magdalena* production by Mr. Wayn Traub.

We set great store by this cultural and artistic exchange with your country, not least because culture is an excellent way of encouraging dialogue between peoples.

We therefore very much hope you will devote due consideration to this event. For further information we would refer you to the website: www.cn-culture.cn

Yours sincerely,

Ministry of Culture
The Central People's Government of the People's Republic of China



最近幾十年來文化部的，s 中華民國作出了每一努力顯示它富有的中國傳統到外界。
我們高興這導致合作激動人心的案件在藝術家從不同的大陸和文化之間的。
去年你的一位同鄉接近了我們出於對工作與從中國民間舞傳統的很多位我們的最佳的舞蹈家考慮。
。我們希望由 Wayn Traub 先生引起您的對發生的瑪麗亞· Maria-Magdalena 生產的注意。
因為文化是鼓勵在人之間的對話一個優秀方式我們由與您的國家的這文化和藝術性的交換設置偉大的商店，相當重要。因此我們非常希望您將致力交付考慮於這個事件。
欲知詳情我們把您介紹給網站：www.cn-culture.cn

BIJLAGE 2

Igor Shyshko: Wit-Rus

Bostjan Antoncic: Sloveen

Tale Dolven: Noors

Cynthia Loemij: Nederlands

Mark Lorimer: Brits

Moya Michael: Zuid-Afrikaans

Elizaveta Penkóva: Rus

bron: <http://www.rosas.be/Menu1/Dansers/tabid/69/language/nl-BE/Default.aspx>

Clinton Stringer: Zuid-Afrikaans

bron: <http://www.impulstanz.com/festival07/workshops/wid225/en>

Kosi Hidama: Japans

bron: <http://www.budakortrijk.be/WerkplekDetail.aspx?artistid=61>

Kaya Kolodziejczyk: Pool

www.uloi.eu/download/kaya_kolodziejczyk_bio_ENG.pdf

Zsuzsa Rozsavölgyi: Hongaars, Belgisch

Bron: <http://www.workspacebrussels.net/workspace.php?cwPage=browse%2Fprojecthome&cwProject=26>

Taka Shamoto: Japans

<http://www.parts.be/home/summerschool/tabid/83/language/nl-BE/default.aspx>

BIJLAGE 3

POSTSCRIPT: THANKS PERO NO THANKSGIVING

El Día de Acción de Gracias es una celebración tradicional de Norteamérica.

Thanksgiving Day is a celebration of traditional America

Constituye regularmente un gran festejo familiar

Regularly is a great family celebration

en el cual las personas se reúnen con sus parientes en torno a la mesa

where people gather with their relatives around the table

realizando celebraciones tradicionales

with traditional celebrations

Los Americanos se asocia la tradición de vacaciones con una celebración por los Padres Peregrinos

The U.S. tradition associates the holiday with a celebration by the Pilgrim Fathers

se celebró en 1621.

was held in 1621

Muchas de las historias sobre la América de Gracias son mitos que han surgido a finales de los siglos 18 y 19

Many of the stories on Thanksgiving Day are myths that have emerged in the late 18th and 19th century

en un intento de la creación un nacional de identidad

in an attempt to create a national identity

de las secuelas de la Guerra Civil Americana y en el crisol de nuevos inmigrantes.

in the aftermath of the American Civil War and in the crucible of new immigrants.

Especialmente la población original, las diferentes tribus indias

Especially the original population, the various Indian tribes

que no de vacaciones como un día en que deberíamos estar agradecidos

not as a vacation day when we should be grateful

pero lo ve como el comienzo de un proceso por el que trágicamente perdieron su país

but it looks like the beginning of a process that tragically lost their country

y su población fue diezmada.

and its population was decimated

Cada año en Día de Acción de Gracias

Each year at Thanksgiving day

se Wampanoags y otros indios juntos en Plymouth para conmemorar sus “rouwdag” nacional

the Wampanoags and other Indians in Plymouth together to celebrate their national “rouwdag”.

***THE NAME FOR THE DAY WHERE PEOPLE
MOURN CANNOT BE TRANSLATED BY THE
WORLD WIDE WEB***