

DE REPRESENTATIE VAN ETNISCH- CULTURELE DIVERSITEIT IN HET KINDER- EN JONGERENTHEATER

HOE KOMT ETNISCH-CULTURELE DIVERSITEIT TOT UITING IN DE
VOORSTELLINGEN BOOM TOUDOU (BEHUMAN) EN STUDIO SHEHRAZADE
(KLOPPEND HERT EN ARSENAAL)?

Jasmien Lagae

Studentennummer: 01607900

Promotor: Prof. dr. Christel Stalpaert

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graag Master in de richting Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2020 – 2021

Aantal woorden: 27 707

De auteur en de promotor geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

I. Voorwoord

Deze masterproef heeft als doel de representatie van etnisch-culturele diversiteit in twee specifieke voorstellingen, *Boom Toudou* van Behuman en *Studio Shehrazade* van Kloppend Hert en ARSENAAL, in het kinder- en jongerentheater te onderzoeken. Deze scriptie wordt voorgelegd voor het behalen van de graad Master in de richting Kunstwetenschappen, afstudeerrichting Podium-en mediakunsten. Deze masterproef is het resultaat van maandenlang onderzoek. Ik dook in de literatuur, combineerde de literatuur met mijn eigen analyses en trok op interview. Het was een intens onderzoeks- en schrijfproces, maar bovenal zeer boeiend. Vooraleer het onderzoek van start gaat, wens ik nog een aantal mensen uitvoerig te bedanken.

Mijn eerste woorden van dank richt ik aan mijn promotor: prof. dr. Christel Stalpaert. Ik zou graag Christel bedanken om het onderzoek maandelijks diepgaand te begeleiden, me blijvend kritische vragen voor te schotelen en steeds te blijven geloven in het onderwerp van mijn onderzoek. Ook zou ik graag Leonie Persyn bedanken voor de vele suggesties omtrent het uitwerken van mijn onderzoek, de continue bereikbaarheid om vragen te beantwoorden of twijfels weg te nemen en de verschillende individuele sessies die voor me werden georganiseerd met steeds goede, constructieve feedback.

In mijn masterproef heb ik de kans gekregen om twee boeiende, creatieve zielen te interviewen: Nyiragasigwa Hens en Gorges Ocloo. Een volgend woord van dank zou ik dan ook graag naar hen richten. Beiden gaven hun ziel bloot tijdens het interview en vertelden me vol passie over de voorstellingen die ze creëren en / of meespeelden. Ze gaven me inzicht in hun visie en praktijk omtrent mijn onderwerp van deze masterproef.

Vervolgens wens ik ook mijn ouders en Hilde te bedanken om me te blijven steunen doorheen het hele proces en me het leven in Gent gedurende vijf jaar reeds te laten ontdekken. Als laatste wil ik ook een woord van dank uiten aan verschillende vrienden van me. Bedankt Asani, Linde, Laure en Sophie om me te steunen tijdens het onderzoeks- en schrijfproces, om te luisteren naar mijn bezorgdheden, mijn twijfels weg te nemen en te zorgen voor de fijne ontspanning.

II. Inhoudstabel

I. Voorwoord.....	3
II. Inhoudstabel.....	4
III. Inleiding	6
IV. Het kinder- en jongerentheater als een open plek in de samenleving?	10
IV.I België: leven in diversiteit	10
IV.II Een status van het huidige kinder- en jongerentheater.....	12
IV.III Interculturaliseren: niet meer willen, maar moeten.....	14
IV. IV Het beleid over interculturaliseren in de cultuursector: focus op jong publiek	17
V. Het concept etnisch-culturele diversiteit kritisch bekeken vanuit verschillende theoretische invalshoeken.....	20
V.I De sociologische invalshoek	20
V.I.I De problematische term	20
V.I.II Inburgering: een complexe zaak.....	22
V.I.III Voorbij het multiculturalisme: interculturaliteit	24
V.I.IV Voorbij het multiculturalisme: superdiversiteit, intersectionaliteit, kosmopolitische blik en culturele hybriditeit	26
V.II De postkoloniale invalshoek:.....	27
V.II.I Het oriëntalisme	28
V.II.II Op weg naar dekolonisatie in de 21e eeuw.....	30
V.II.III De theoretische stroming van het postkolonialisme	34
V.II.IV Theater na de tijden van de kolonisatie: postkoloniaal theater	35
VI. De Afrikaanse versie van het sprookje Assepoester: Boom Toudou (BeHuman)	38
VI.I De verhaallijn onder de loep nemen	38
VI.II Vanuit de positie van regisseur Nyiragasigwa Hens.....	40
VI.III Een flexibele benadering van de canon.....	40
VI.IV Een verhaal dat de toeschouwers met elkaar verbindt	44
VI.V Spreken vanuit de stem van de onderdrukte: de gelijkenissen met het postkoloniaal theater	46
VI.VI Boom Toudou: voorbij de stereotypering?	47
VII. Een superdiverse benadering in Studio Shehrazade (Kloppend Hert en ARSENAAL).....	49

VII.I De verhaallijn onder de loep nemen	49
VII.II Vanuit de positie van acteur Gorges Ocloo	51
VII.III Superdiversiteit en intersectionaliteit staan centraal	52
VII.IV Kritiek op de westerse superioriteit vanuit de superdiverse benadering.....	54
VII.V Inspiratiebron Ocloo: Ghanese afkomst	57
VII.VI Studio Shehrazade: voorbij de stereotypering?	59
VIII. Conclusie	60
IX. Bibliografie	63
IX.I Gepubliceerde bronnen.....	63
IX.II Literatuur	64
IX.III Internetbronnen	65
IX.IV Interviews	66
IX.V Voorstellingen	66
X. Bijlagen	67
X.I Toestemming publicatie interviews.....	67
XI.I.I Nyiragasigwa Hens	67
XI.I.II Gorges Ocloo.....	68
X.II Uitgeschreven interviews in kader van de masterproef.....	69
X.II.I Interview met Nyiragasigwa Hens (Interview 1).....	69
X.II.II Interview met Gorges Ocloo	74
X.III Geraadpleegde interviews masterproef: afgenomen interviews in kader van het Onderzoeksseminarie: Performancetheorie	82
X.III.I Interview met Nyiragasigwa Hens (Interview 2).....	82
X.III.II Interview met Nyiragasigwa Hens (Interview 3).....	86

III. Inleiding

In de hedendaagse samenleving neemt de urgentie om te werken met etnisch-culturele diversiteit in de culturele organisaties almaar toe. De voorbije 75 jaar evolueerde de westerse samenleving van een maatschappij met een relatief homogene gemeenschap (3,5%) naar een samenleving waarbij steeds meer mensen wortels hebben in de migratie.¹ Uit een recent onderzoek van het Belgische statistiekbureau (*Statbel*), samengesteld door de Vlaamse Overheid, bleek dat op één januari 2020 ongeveer één op drie inwoners (30,1%) uit het land achtergrond heeft in de migratie.² Tussen de categorie 0-17 jaar stijgt het percentage zelfs tot 45,7%. Op deze leeftijdscategorie mikt het kinder- en jongerentheater, waardoor de etnisch-culturele diversiteit in de samenleving en meer specifiek in het (kinder- en jongeren)theater niet meer kan worden genegeerd.

Het kinder- en jongerentheater bevindt zich middenin deze sociaal, diverse realiteit. Ze hebben het voorrecht om voor of met deze diverse groep te creëren en hen te laten kennismaken met een rijke, boeiende wereld van het theater. Kunst kan vaak gezien worden als een soort spiegel op de werkelijkheid. Een spiegel die de samenleving toont, bekritiseert of de grenzen ervan wenst af te tasten. Deze boeiende wereld zou voor iedereen laagdrempelig toegankelijk moeten zijn, ongeacht de afkomst van een persoon. Hiermee wens ik niet te suggereren dat elke voorstelling voor iedereen toegankelijk moet zijn, maar de diversiteit zou idealiter wel (in)direct weerspiegeld moeten worden in het algemeen aanbod van een culturele organisatie. Kinder- en jongerentheater toont deze boeiende wereld in zowel school- als avondvoorstellingen. In schoolvoorstellingen krijgt de culturele organisatie het etnisch-cultureel diverse publiek cadeau.³ In tegenstelling tot de schoolvoorstellingen blijft het cijfer van mensen met wortels in de migratie zeer laag in de avondvoorstellingen.

De link tussen cultuur en de etnisch-cultureel diverse samenleving lokt enorm mijn interesse. Vorig jaar verdiepte ik mij voor mijn bachelorproef in de werking van het kinder- en jongerentheater Kopergietery en besloot ik te vertrekken vanuit de volgende onderzoeksvraag: “Hoe komt de etnisch-cultureel diverse samenleving tot uiting in het kinder- en jongerentheater Kopergietery?”. In mijn bachelorproef focuste ik me op de programmatie, de theaterateliers en de publiekswerking / scholenwerking. Uit dit onderzoek is gebleken dat werken met etnisch-culturele diversiteit niet altijd evident is, maar zeer noodzakelijk.⁴ Het creatiehuis probeert zich op verschillende vlakken in te zetten om een divers mogelijk publiek te bereiken, in zowel de programmatie, de theaterateliers, de publiekswerking en de scholenwerking. Niettemin blijven de bezoekers hoofdzakelijk witte burgers die reeds verschillende generaties in België wonen. De verschillende resultaten uit dit onderzoek vormen een basis van het denken in deze masterproef en worden verschillende keren benaderd in het eerste hoofdstuk.

Voor het uitwerken van de masterproef wens ik een stapje verder te gaan. Verschillende regisseurs en acteurs worden in het culturele veld nog regelmatig geconfronteerd met stereotyperingen omtrent

¹ Dirk Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert* (Leuven: Acco, 2020), 12.

² “Nieuwe statistiek over diversiteit naar herkomst in België,” laatst geraadpleegd op 18 maart 2020, <https://statbel.fgov.be/nl/themas/bevolking/herkomst>

³ Tom Rummens, “Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater,” *Etcetera*, nr. 140 (2015): 14 – 18.

⁴ Jasmien Lagae, “*Etnisch-culturele diversiteit in een institutionele context: hoe komt de etnisch-cultureel diverse samenleving tot uiting in de werking van het kinder- en jongerentheater Kopergietery?*,” (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2020), 32-33.

hun diverse achtergronden. Vanuit de culturele huizen wordt er vaak gevraagd om vanuit hun etnisch-cultureel diverse achtergrond een voorstelling te creëren en / of een westers denkkader te hanteren voor het uitwerken van een voorstelling. Dit zorgt bij veel personen voor een frustratie. Daarom besloot ik mijn masterproef te laten vertrekken vanuit de volgende onderzoeksvraag. De representatie van etnisch-culturele diversiteit in het kinder- en jongerentheater: “Hoe komt etnisch-culturele diversiteit tot uiting in de voorstellingen *Boom Toudou* (BeHuman) en *Studio Shehrazade* (Kloppend Hert en ARSENAAL)?”

In deze masterproef wens ik te onderzoeken welke strategieën er gehanteerd worden in de voorstelling om te vertrekken vanuit hun etnisch-culturele diversiteit? Wat is de visie van de regisseur of acteur op de gevestigde standaarden omtrent etnisch-culturele diversiteit in het theater? Liggen de gehanteerde strategieën in de lijn van de theoretische uiteenzettingen over dit onderwerp? Hoe wordt er omgegaan met de stereotyperingen?,... Deze deelvragen vormen de basis van een denkbeweging in het onderzoek om uiteindelijk een antwoord te formuleren op de centrale onderzoeksvraag.

Het onderzoek is opgebouwd uit vier hoofdstukken: “Het kinder- en jongerentheater als een open plek in de samenleving?”, “Het concept etnisch-culturele diversiteit kritisch bekeken vanuit verschillende theoretische invalshoeken”, casus één: “De Afrikaanse versie van het sprookje Assepoester: *Boom Toudou* (BeHuman)”, casus twee: “Een superdiverse benadering in *Studio Shehrazade* (Kloppend Hert en ARSENAAL)”.

Het eerste hoofdstuk vertrekt vanuit een kritische vraag: “Het kinder- en jongerentheater als een open plek in de samenleving?” De leidraad van dit hoofdstuk is de kritische vraag of het kinder- en jongerentheater wel zo’n open plek is die ambieert om laagdrempelig voor alle kinderen, ongeacht afkomst, te werken? Allereerst wordt in het hoofdstuk de huidige etnisch-cultureel diverse samenleving onder de loep genomen. Er wordt gekeken hoe België een immigratieland werd, hoeveel personen een migratieachtergrond hebben en hoe deze verdeeld zijn in het land, de top vijf herkomstlanden en de redenen van de migratie. Vervolgens wordt een blik geworpen op het huidige landschap van het kinder- en jongerentheater. Een definitie en situatieschets wordt uiteengezet op basis van een artikel, geschreven door Evelyne Coussens, in opdracht van *Kunstenpunt* genaamd *Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek*. Na deze korte inkijk wordt de focus volledig gelegd op het werken met etnisch-culturele diversiteit in de podiumkunsten met oog op het jonge publiek. Er worden verschillende kansen en moeilijkheden uiteengezet en geanalyseerd en de focus wordt ook gelegd op het beleid rond interculturaliseren in de cultuursector. Het beleid dat wordt geanalyseerd bestaat uit: *Landschapstekening Kunsten* uit het jaar 2019, *Beleidsnota Cultuur* (2019-2024), *Beleidsnota Jeugd* (2019-2024) en de *Strategische Visienota Kunsten* (opgemaakt in 2020).

Het tweede hoofdstuk heeft als doel om het onderzoek theoretisch te funderen. Hoe wordt etnisch-culturele diversiteit benaderd in de theorie? Hiervoor heb ik besloten om me te verdiepen in twee verschillende vakgebieden: de sociologie en de postkoloniale studies. Het is uiteraard belangrijk om te vermelden dat niet de hele theorie wordt uiteengezet, maar dat alle theoretische uiteenzettingen steeds gebaseerd zijn op eigen keuze van begrippen die me opvielen tijdens het doornemen van de literatuur en waarvan ze een belangrijke rol kunnen spelen in de analyse van beide casussen. De eerste helft van het hoofdstuk verdiept zich in de sociologie. Eerst wordt de problematische term besproken, vervolgens wordt het principe en de verwachtingen rond inburgering uiteengezet. In de twee laatste ondertitels wordt een verschuiving in de theoretische benadering besproken. In de 20^e eeuw stond de term multiculturalisme centraal in de theoretische studies. In de huidige samenleving wordt een

verschuiving waargenomen: dit begrip wordt voornamelijk vervangen door genuanceerdere termen als interculturaliteit, superdiversiteit, intersectionaliteit, kosmopolitische blik en culturele hybriditeit. De sociologische invalshoek wordt voornamelijk besproken aan de hand van auteurs als socioloog Dirk Geldof, psycholoog John W. Berry, dr. Sociale Wetenschappen François Levrau, hoogleraar Theologische Ethiek Johan De Tavernier, socioloog Veerle draulans en socioloog Steven Vertovec etc.

In het tweede deel van het hoofdstuk vertrekt vanuit de postkoloniale invalshoek. Het oriëntalisme is het eerste waar ik dieper zal op ingaan, gevolgd door de weg naar dekolonisatie in de 21^e eeuw. In dit onderdeel wordt er ook kritische bekeken of de samenleving klaar is om te dekoloniseren. Daarnaast wordt er ook nog dieper ingegaan op de theoretische stroming van het postkolonialisme en wordt het postkoloniaal theater en de kenmerken ervan geanalyseerd en besproken. De postkoloniale invalshoek komt tot stand door auteurs als: literatuurwetenschapper Edward Saïd, hoogleraar Sociale en Culturele Antropologie Gloria Wekker, professor geesteswetenschappen Leela Gandhi, Brain Crow en Chris Banfield⁵, dr. Politieke en Sociale Wetenschappen Joachim Ben Yakoub en kunstcriticus Wouter Hillaert.

De twee laatste hoofdstukken bespreken en analyseren de twee casussen van deze masterproef. Zelf heb ik de keuze gemaakt om me te focussen op twee casussen die op het eerste zicht totaal verschillende zijn van elkaar. In beide casussen wordt onderzocht hoe etnisch-culturele diversiteit tot uiting komt in de voorstellingen. Deze analyse is gebaseerd op de theoretische uiteenzetting, een eigen analyse van de voorstelling en een afgenomen interview. Voor de eerste casus werd regisseur / actrice Nyiragasigwa Hens geïnterviewd. Ook werden de twee interviews die met Hens werden afgenomen voor het vak *Onderzoekseminarie: Performancetheorie* gebruikt voor de analyse. Bij het onderzoeken van de twee casus werd gekozen om de positie van acteur Gorges Ocloo te belichten, waardoor een interview werd afgenomen met Ocloo.

In de eerste casus wordt *Boom Toudou* (BeHuman), gecreëerd in het jaar 2014, een Afrikaanse versie van het westerse sprookje Assepoester geanalyseerd. Deze voorstelling is gemaakt en gespeeld door Nyiragasigwa Hens. Deze vrouw is op jonge leeftijd geadopteerd uit Rwanda.⁶ Op latere leeftijd besloot ze om haar geboorteland te bezoeken. Na dit bezoek vond Hens haar Rwandese identiteit terug en maakte ze de keuze om haar meervoudige identiteiten (een samenspraak van haar Rwandese en Belgische identiteit) volledig te omarmen. In deze periode had Hens voor de eerste maal een noodzaak om de wereld iets te vertellen, waardoor ze besloot om een voorstelling te maken voor kinderen vanaf 6 jaar.

De tweede casus bespreekt de voorstelling *Studio Shehrazade* (Kloppend hert en ARSENAAL) uit het jaar 2018. De regisseur van de voorstelling is Haider Al Timimi en de voorstelling wordt gespeeld door zowel Al Timimi als Gorges Ocloo. In deze casus wens ik dieper in te gaan op het standpunt van de acteur Ocloo. In *Studio Shehrazade* worden verschillende thema's zoals afkomst, gender en seksuele oriëntatie in één adem genomen. Dit is een bewuste keuze van zowel Al Timimi als Ocloo.⁷ Deze

⁵ Exacte gegevens van deze personen zijn niet gekend.

⁶ Nyiragasigwa Hens (regisseur van *Boom Toudou*, BeHuman), interview 1 door Jasmien Lagae (student Universiteit Gent), april 2021. Zie bijlage X.II.I, 69-73.

⁷ Gorges Ocloo (acteur van *Studio Shehrazade*), interview door Jasmien Lagae (student Universiteit Gent), maart 2021. Zie bijlage X.II.II, 74-87.

voorstelling is gemaakt voor jongeren en volwassenen vanaf 15 jaar. Studio Shehrazade werd in 2019 geselecteerd door het TheaterFestival.

Deze masterproef ambieert om diepgaand onderzoek te verrichten op basis van theorie, eigen analyse en de afgenomen interviews. Uiteraard is dit onderzoek niet absoluut, maar het geeft een richting naar de realiteit weer.

Jasmien Lagae
Gent, augustus 2021

IV. Het kinder- en jongerentheater als een open plek in de samenleving?

IV.1 België: leven in diversiteit

De hedendaagse westerse samenleving staat gekenmerkt door het leven in diversiteit. Dirk Geldof, socioloog aan de Universiteit Antwerpen, stelt in zijn boek *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert* dat de samenleving de voorbije 75 jaar evolueerde van een relatief homogene gemeenschap, met een klein aantal individuen met achtergrond in de migratie, naar een samenleving waarin steeds een groter aandeel inwoners met migratieachtergrond heeft.⁸ In België groeide het aantal inwoners met verschillende etnisch-culturele diversiteiten sterk na de Tweede wereldoorlog.

Toch mag dit op mondiaal vlak niet veralgemeend worden. Migratie bestaat al sinds de Oudheid.⁹ In de tijden van de Grieken en de Romeinen werden reeds gebieden veroverd en volkeren werden verplicht om te verhuizen. Ook de huidige inwoners van Australië en de Verenigde Staten waren ooit migranten. Deze bevolkingsgroepen hebben in het verleden de aanvankelijke Aboriginals en Indianen verdrongen in het land waarnaar ze migreerden. Ook in de recentere geschiedenis kennen we in West-Europa een vorm van migratie. In de tijden van de kolonisatie, in de 19^e-20^e eeuw, trokken de West-Europese kolonialisten naar Afrika om de bevolking uit te buiten.

Hoe is België een immigratieland geworden? Socioloog Geldof omschrijft deze evolutie nauwkeurig in zijn boek. Voor de Eerste Wereldoorlog hadden amper 3,5% inwoners wortels in de migratie.¹⁰ Tijdens het interbellum zocht België buitenlanders om te werken in de steenkoolmijnen van Wallonië en Limburg. Deze migranten waren grotendeels afkomstig uit Italië, Polen en Tsjechië. Na de Tweede Wereldoorlog lag het land in puin, waardoor de vraag naar arbeidskrachten steeg. Het land was genoodzaakt om buitenlandse arbeidskrachten te laten overkomen. De regering maakte afspraken met Polen en Italië om arbeidskrachten aan te trekken. In totaal immigrerden ongeveer 77.000 Italianen en 20.000 Polen naar België. Deze arbeidskrachten werden te werk gesteld in de steenkool en (staal)industrie in Wallonië en Limburg.

In de jaren '50 blijf er nood aan arbeidskrachten.¹¹ Gastarbeiders uit Zuid-Europa, meer specifiek Portugal, Spanje, Italië en Griekenland werden overgebracht om te werken in de industrie en dienstensector. Een decennia later kampte het land nog steeds met te weinig arbeidskrachten; in de eerste plaats bij het zware, laagbetaalde werk. België zette hierdoor de actieve buitenlandse wervingen verder. In 1964 tekende het land samen met de Turkse en de Marokkaanse regering bilaterale samenwerkingsakkoorden, waardoor het startschot werd gegeven aan de gastarbeid, inclusief gezinsherinnering vanuit deze landen. Toch was het doel slechts tijdelijke migratie: de migranten zouden na enkele jaren kunnen terugkeren naar hun thuisland. Echter bleek deze gedachte later een illusie te zijn.

⁸ Dirk Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert* (Leuven: Acco, 2020), 17-18.

⁹ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 17.

¹⁰ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 18.

¹¹ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 18-21.

In het jaar 1974 werd door de Belgische regering een “migratiestop” in het leven geroepen.¹² De arbeidsmigratie werd gestopt en dit wekte de illusie op dat het aantal immigranten stabiel zou blijven. Niettemin zorgde dit ervoor dat, in de jaren '70 en '80, de migranten via andere migratiekanalen, zoals gezinshereniging en politiek asiel het land konden binnenkomen. Met als gevolg het aantal immigranten lichtjes steeg. In het laatste decennium van de 20^e eeuw zorgden verschillende gebeurtenissen voor een stijging van het aantal nieuwkomers. In de jaren '90 nam de globalisering een stroomversnelling: de internationale handel zorgde voor economische vluchtelingen. Ook verschillende oorlogen zorgden voor een stijging van het aantal immigraties, zoals de Golfoorlog (1990-1991), de Bosnische burgeroorlog (1992-1995) en de splitsing van Joegoslavië. Vervolgens zorgde ook de val van de Berlijnse muur in het jaar 1989 voor een verhoging van het aantal asielaanvragen, voornamelijk afkomstig uit Midden- en Oost-Europese landen.

In de 21^e eeuw steeg de curve van het aantal asielaanvragen enorm.¹³ De hoeveelheid aanvragen tussen het jaar 2000 en 2016 is meer dan verdubbeld.¹⁴ Een steeds groter deel van de bevolking heeft achtergrond in de migratie en het aantal herkomstlanden, waaruit de vluchtelingen emigreren, wordt ook steeds groter. Uit de recente cijfers van het Belgische statistiekbureau (*Statbel*), opgemaakt door de Vlaamse Overheid, valt te concluderen dat in het jaar 2020 ongeveer een derde van de Belgische bevolking achtergrond heeft in de migratie.¹⁵ Het Belgische statistiekbureau maakt een onderscheid tussen een Belg met een Belgische achtergrond, een Belg met een buitenlandse achtergrond (eerste en tweede generatie nieuwkomers) en niet-Belgen. Op één januari 2020 bedroegen de percentages de volgende: 69,9 % van de bevolking was een Belg met een Belgische achtergrond, 19,7% een Belg met een buitenlandse achtergrond en 12,4% was een niet-Belg.

De verspreiding van de personen met wortels in de migratie is niet gelijkmatig verdeeld.¹⁶ Het grootste percentage immigranten (eerste en tweede generatie) bevindt zich in de leeftijdscategorie 0-17 jaar: 45,7%, gevolgd door de categorie 18-64 jaar: 33,7% en de categorie waarin het minst etnisch-cultureel diverse inwoners bevinden, zijn de 65-plussers: 12,7%. De groep waar het aantal eerste en tweede generatie nieuwkomers het hoogst is, zijn de minderjarigen. Door de diversiteit in deze minderjarige groep te bestuderen, komt de reële weerspiegeling van de samenleving binnen twintig jaar tevoorschijn.¹⁷ Deze kinderen en jongeren worden de toekomstige generatie volwassenen van de Belgische samenleving.

Al kampt de samenleving met het probleem van de ongelijke spreiding van personen met een etnisch-culturele diversiteit, aldus Geldof.¹⁸ Sommige dorpen kennen amper mensen met een migratieachtergrond, terwijl in de steden de aanwezigheid van etnisch-cultureel diverse personen steeds toeneemt. Steden kennen het grootste percentage van etnisch-cultureel diverse personen: in Brussel heeft meer dan 70 % van de inwoners met een migratieachtergrond, in Antwerpen heeft ongeveer 50% wortels in de migratie. Ook de stad Gent volgt zeer snel: in 2021 heeft 34% van de

¹² Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 21-23.

¹³ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 24.

¹⁴ P Buysschaert et al., *Samenleven in diversiteit in cijfers* (Brussel: Agentschap Binnenlands Bestuur, 2018), 2.

¹⁵ “Nieuwe statistiek over diversiteit naar herkomst in België,” laatst geraadpleegd op 18 maart 2020, <https://statbel.fgov.be/nl/themas/bevolking/herkomst>

¹⁶ “Nieuwe statistiek over diversiteit naar herkomst in België,”

¹⁷ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 99.

¹⁸ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 26-27.

inwoners een migratieachtergrond. Dit cijfer is nog groter bij kinderen tot negen jaar, namelijk 53%.¹⁹ Steden als Brussel, Antwerpen, Genk en Gent zijn of worden *majorty-minority-cities*. Dit zijn steden waarbij de meerderheid van de bevolking bestaat uit etnische minderheden.²⁰

Etnisch-cultureel diverse personen kennen een zeer brede waaier aan herkomstlanden.²¹ Op één januari 2020 bestond de top vijf uit de volgende landen: Frankrijk, Italië, Marokko, Nederland en Turkije. Uit drie landen uit de top vijf Italië, Marokko en Turkije vonden een halve eeuw geleden actieve rekruteringen plaats. Uit deze landen immigreerden gastarbeiders om in België tewerk gesteld te worden. In het heden worden de redenen van migratie onderverdeeld in de volgende categorieën: familiale redenen, redenen in verband met bezoldigde arbeid, vluchteling / subsidiaire bescherming (internationale bescherming), studieredenen, humanitaire redenen en andere redenen.²²

Als conclusie valt te stellen dat personen met een etnisch-cultureel diverse achtergrond niet meer weg te denken zijn uit de samenleving. Integendeel deze cijfers zullen in de loop van de volgende decennia enkel maar toenemen.²³ Verschillende debatten of de inwoners al dan niet de nieuwkomers wensen te verwelkomen, zijn zeer gepolariseerd. De wij-zij-opdeling staat nog steeds centraal, maar is niet langer houdbaar. Op dit gegeven zal ik in het tweede hoofdstuk dieper op ingaan. Vervolgens slaat Geldof nog de nagel op de kop met het volgende citaat: “Het gaat er in de 21^e eeuw niet langer om of we dit willen, maar hoe we met de reële superdiversiteit omgaan en hoe we deze managen”.²⁴

IV.II Een status van het huidige kinder- en jongerentheater

In onze bruisende, diverse samenleving bevinden zich kunst- en cultuurhuizen. Deze organisaties staan middenin een sociale, diverse realiteit. Vooraleer er wordt gefocust op welke kansen en moeilijkheden het kinder- en jongerentheater botst in de diverse samenleving, wordt er dieper ingegaan op wat het jeugdtheater precies is en welke theaters (gericht op het jonge publiek) aanwezig zijn in het theaterlandschap van Vlaanderen en Brussel.

In het essay *Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek* geschreven door kunstcriticus Evelyne Coussens in opdracht van *Kunstenpunt* in het jaar 2020, probeert Coussens de lezer een korte inkijk te geven in de Vlaamse hedendaagse podiumkunsten voor het jong publiek.²⁵ Deze tekst wordt als leidraad gehanteerd om het theater gericht op het jonge publiek te omschrijven. Kinder- en jongerentheater wordt klassiek afgebakend van de leeftijd nul tot achttien jaar. In het verleden stond het jeugdtheater ook synoniem voor het afbakenen van verschillende grenzen, zoals morele grenzen (taboe thema's werden vermeden) en disciplinaire grenzen (in het verleden werd er minder abstract gewerkt voor deze leeftijdsgroep). Echter werd er sinds de jaren 1970 en zeker vanaf het midden van de jaren 1990 door verschillende kunstenaars gestreden deze grenzen op te heven in het jeugdtheater. Deze kunstenaars hadden als doel om het theater voor jong publiek in alle opzichten gelijkwaardig te

¹⁹ “Wortels in de migratie,” laatst geraadpleegd op 18 maart 2020, <https://hoeveelin.stad.gent/tendensen/wortels-in-migratie/>

²⁰ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 33.

²¹ “Nieuwe statistiek over diversiteit naar herkomst in België,”

²² Ina Vandenberghe, “Migratie becijferen: droge koek?,” in *Migratiemaatschappij*, reds. Milica Petrovic, Fons Ravijts, Els Roger. (Leuven: Acco, 2014), 17.

²³ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 12-13.

²⁴ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 11.

²⁵ Evelyne Coussens, “Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek,” laatst geraadpleegd op 2 juli 2021, <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/hedendaagse-podiumkunsten-voor-een-jong-publiek/>

maken aan het theater voor volwassen publiek. Want wat is precies het onderscheid tussen een jongere en een volwassene? Beide categorieën worden regelmatig in vraag gesteld. In het theater voor jong publiek worden in bijna alle producties een ondergrens vastgelegd: 6+, 12+, 15+. Maar zelden wordt een bovengrens vastgelegd, buiten in het babytheater. Dit ziet Coussens als iets zeer belangrijk: in de Vlaamse podiumkunsten worden kinderen aanschouwd als volwaardige mensen.

Daarnaast stelt Coussens na jarenlange observatie het volgende: “Het zou een wanhoopskreet kunnen zijn, maar integendeel: het verdwijnen van het jeugdtheater is goed nieuws”.²⁶ Wat bedoelt de kunstcriticus met deze zin? Het theater gericht op het jonge publiek wordt steeds minder als een aparte sector bekeken en geanalyseerd in het theaterlandschap.²⁷ Zowel theater voor het jonge publiek als theater voor volwassenen worden beïnvloed door dezelfde impulsen vanuit het beleid en de samenleving. Makers hanteren dezelfde taal en vertrekken vanuit eenzelfde artistieke noodzaak, enkel de focus op de leeftijd is verschillend. Al vervaagt de grens tussen theater voor jong publiek en theater voor een volwassen doelgroep enorm als voorstelling zich richt op jongeren vanaf 15 jaar. Deze gedachte is toepasbaar op voorstelling *Studio Shehrazade*. Deze voorstelling richt zich zowel op jongeren vanaf 15 jaar alsook op volwassenen. Deze voorstelling werd zelfs geselecteerd door het TheaterFestival 2019.

In Vlaanderen en Brussel zijn er diverse cultuurhuizen die zich specifiek richten op het jonge publiek.²⁸ Zij plaatsen het jonge publiek centraal in hun werking, programmatie en vaak worden er ook theaterlessen gedoceerd. Culturele organisaties die onder deze noemer vallen zijn: BRONKS (Brussel), hetpaleis (Antwerpen), Kopergieterij (Gent), het productiehuis 4Hoog (Gent, met focus op het kleutertheater), multidisciplinair kunstencentrum Villanella (Antwerpen), productiehuis FABULEUS (Leuven) en De Maan (Mechelen).

Vervolgens zijn er verschillende huizen die zich inzetten op de hybridiseren van kunsten door theater te combineren met beeldende kunst, dans, muziek,... en zich met hun multidisciplinaire karakter richten ze zich, soms deels, op de jongere generaties.²⁹ Deze creatieve huizen / gezelschappen zijn: Theater FROE FROE (Antwerpen), Ultima Thule (Gent), Tuning People, Compagnie Barbarie en Zonzo Compagnie,... Vervolgens zijn er gezelschappen die kinderen en jongeren zien als actieve co-creator van een voorstelling zoals bijvoorbeeld in de voorstelling *Pubers bestaan niet* (2008, Ontroerend Goed), *Rauw* (2014, Kabinet K) en *Het Hamiltoncomplex* (2015, hetpaleis).

Theater De Spiegel uit Antwerpen richt zich in Vlaanderen als enige specifiek op het babytheater (3-12 maanden).³⁰ Daarnaast zijn er nog verschillende gezelschappen die bij het maken van voorstellingen zich vaak specifiek richten op de jonge generaties, zoals BeHuman, Kloppend Hert, Theater Antigone, LAZARUS... Een gehele afbakening van het jeugdtheater is onmogelijk. Voor mij is kinderen- en jongerentheater het theater dat zich ofwel doelbewust mikt op kinderen en jongeren tot achttien jaar en voorstellingen die in Vlaanderen en Brussel rondtrekken als schoolvoorstellingen.

In het essay *Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek* benoemt Coussens een belangrijke tendens die zich voordoet in het kinder- en jongerentheater.

²⁶ Coussens, “Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek,”

²⁷ Coussens, “Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek,”

²⁸ Coussens, “Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek,”

²⁹ Coussens, “Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek,”

³⁰ Coussens, “Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek,”

...de omgang met veranderde demografie in de Vlaamse steden, die ervoor zorgt dat steeds meer jonge kinderen het Nederlands niet als moedertaal beheersen, laat zich in het creëren voor een jong publiek het eerst voelen.³¹

De laatste jaren neemt de urgentie om meer etnisch-culturele diversiteit in het theaterlandschap te krijgen steeds toe. In de Belgische grondwet, artikel 23, staat sinds 1994 dat elke Belgische burger recht heeft op culturele participatie en sociale ontplooiing.³² Elke Belgische Burger heeft het recht om te participeren aan het culturele leven van de gemeenschap, alsook het culturele leven mee te creëren. Volgens Bram Bogaerts, toenmalig stafmedewerker interculturaliteit bij *Démos vzw*, betekent dit dat de gesubsidieerde kunst- en cultuur toegankelijk moet zijn voor de brede bevolking en dat iedereen, tot op een bepaald niveau, zich zou moeten kunnen herkennen in het culturele aanbod.³³

Maar is het kinder- en jongerentheater zo'n open plek in de samenleving? Dit is natuurlijk geen makkelijk vraag om een antwoord op te formuleren. In mijn bachelorproef onderzocht ik hoe Kopergieterij omgaat met de etnisch-cultureel diverse samenleving de dag van vandaag. Enerzijds bleek dat er verschillende initiatieven werden opgezet in het theater om etnisch-culturele diverse mensen te bereiken.³⁴ In publiekswerking werden verschillende initiatieven uiteengezet om op een laagdrempelige manier de culturele activiteiten voor te schotelen aan het potentiële publiek, zoals vakantieteateliers organiseren in een van de armere wijken, het Rabot, in Gent. In de programmatie probeerde de programmator (Cindy Godefroi) zeer diverse verhaallijnen op scène te brengen, alsook oog te hebben op regisseurs en acteurs met meervoudige culturele identiteiten in zich. Deze groep vindt ook stilletjes aan de deur richting cultuur.

Anderzijds botst de culturele sector ook op moeilijkheden. Zoals het artikel *De cultuursector is te blank* uit *De Morgen* stelt op basis van de resultaten van de beoordelingscommissie bij de eerste subsidieronde in het jaar 2016.³⁵ Ondanks verschillende inspanningen blijft het theater te wit. In de zalen zitten amper mensen van verschillende herkomsten en de culturele sector is te westers. Vaak wordt de toegang tot cultuur nog als een te grote drempel ervaren. Toch is werken met etnisch-culturele diversiteit niet meer een kwestie van willen, maar moeten. Enkele verschillende kansen en drempels waarbij culturele organisaties botsen, worden in de tussentitel *Interculturaliseren: niet meer willen, maar moeten* besproken.

IV.III Interculturaliseren: niet meer willen, maar moeten

Verschillende auteurs, regisseurs, acteurs, werknemers in het veld, inclusief mezelf, drukken de lezer op het hart dat het hoog tijd is om intercultureel te gaan werken. Antropoloog Rik Pinxten, van de Universiteit Gent, ziet een kunstenaar als een product van zijn of haar tijd.³⁶ Deze creatieve persoon zit altijd ingebed in bepaalde context en leeft in het hier en nu. Vaak reageert de kunstenaar dan ook op bepaalde categorieën of situaties die zich afspelen in de hedendaagse samenleving. Pinxten heeft dan ook als mening dat cultuur zich moet bezighouden met de hele bevolking in al haar diversiteit. Daarnaast vindt hij het ook cruciaal om een mens te zien als een continu levend wezen. Waardoor een

³¹ Coussens, "Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek,"

³² Bram Bogaerts, *Broodnodig: interculturaliseren in kunst – en cultuurhuizen* (Antwerpen: EPO, 2011), 20.

³³ Bogaerts, *Broodnodig: interculturaliseren in kunst – en cultuurhuizen*, 21.

³⁴ Lagae, "Etnisch-culturele diversiteit in een institutionele context: hoe komt de etnisch-cultureel diverse samenleving tot uiting in de werking van het kinder- en jongerentheater Kopergieterij?" 32-33.

³⁵ Kim Van De Perre, "De cultuursector is 'te blank'," *De Morgen* (2016): 12.

³⁶ Rik Pinxten, *De artistieke samenleving* (Antwerpen: Houtekiet, 2003), 23, 66, 106.

mens, via kunst, in contact kan komen met nieuwe wereldopvattingen die de persoon kan zien als een verrijkende leersituatie. Met als gevolg dat deze situatie niet geïnterpreteerd dient te worden als een soort bedreiging of aanval op de zogenaamde vaststaande identiteit van een persoon, maar als een verrijking wordt gezien.

Ook Nyiragasigwa Hens, die een Afrikaanse versie van het westerse sprookje Assepoester samenstelde genaamd *Boom Toudou*, sluit aan bij de visie van Pinxten.³⁷ Volgens haar zit de kracht in het voorschotelen van een nieuw narratief. Elke cultuur heeft een andere manier van een verhaal, een sprookje of legende te vertellen aan een publiek. Een Zuid-Afrikaanse acteur zal een stuk op een totaal verschillende manier brengen dan een Belgische acteur. Als voorbeeld benoemt Hens het verschil van expressie: sommige culturen zullen verhaal met meer expressie brengen. Dit is, volgens de regisseur, heel belangrijk om kinderen hiermee kennis te laten maken op hun jonge leeftijd, met als gevolg ze later als volwassenen idealiter met een open blik de diverse wereld en de inwoners zullen aanschouwen.

Een volgend persoon die ook veel kansen ziet in het werken met etnisch-culturele diversiteit in het kindertheater is Tom Rummens, toenmalig artistieke coördinator in Het Paleis, momenteel werkzaam als dramaturg bij LOD.³⁸ In het tijdschrift *Etcetera* schreef de man het artikel *Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater* in het jaar 2015. Rummens beschouwt etnisch-culturele diversiteit als een verrijking, die kinderen in de hedendaagse maatschappij reeds als vanzelfsprekend beschouwen. Het kinder- en jongerentheater heeft het voorrecht om met kinderen te werken die veel onbevangen kijken naar samenleving dan volwassenen. Volwassenen, daarentegen, hebben vaak hun vooroordelen reeds gevormd. Rummens omschrijft dit op een zeer mooie, poëtische manier:

Het kinderpúblik gedraagt zich met andere woorden als een duizendpotige interpretatiemachine, eerder dan als een vat vol vooraf gevormde oordelen: hun oordeel is vaak ongemeen duidelijk en hard maar nog niet van tevoren gevormd. Hoe diverser dat publiek, hoe gediversifieerder de interpretatiemachine zal zijn, hoe meer visies op een voorstelling er zullen ontstaan. De kunst voor de jeugdtheatermaker bestaat erin die interpretatiemachine in haar waarde te laten, ernaar te luisteren in plaats van ze, zoals volwassenen graag doen, snel te be- en vervolgens veroordelen.³⁹

Kinderen kijken net op een heel flexibelere manier naar de werkelijkheid.⁴⁰ Door diverse kinderen samen te plaatsen, komen verschillende interpretaties naar boven en net dat is de kracht van het kinder- en jongerentheater. Daarnaast is het ook belangrijk om te vermelden dat in dit theater het publiek zichzelf ook telkens vernieuwt en dat de kinderen opgroeien in een wereld vol diversiteit. Kinder- en jongerentheater bestaat uit zowel school- als avondvoorstellingen. In de schoolvoorstellingen brengen de scholen de diversiteit in het theater en dat is een enorm voordeel. In de avondvoorstellingen blijft het diversiteitscijfer zeer miniem.

Rummens ziet echter wel een aarzelende houding in de kinderkunsten omtrent het interculturaliseren weliswaar in het jaar 2015, maar nog steeds accuraat in 2021.⁴¹ Hij benoemt in zijn artikel twee schaamlappen: het publiek en te weinig makers / acteurs met een diverse achtergrond. Allereerst legt

³⁷ Hens interview.

³⁸ Rummens, "Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater," 14-18.

³⁹ Rummens, "Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater," 14-18.

⁴⁰ Rummens, "Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater," 14-18.

⁴¹ Rummens, "Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater," 14-18.

Rummens de focus op het vooroordeel dat mensen met migratieachtergrond niet geïnteresseerd zouden zijn in het theater. Het aanbod behoort niet tot hun leefwereld, met als gevolg deze groep geen bezoek brengt aan het theater. Het aanbod heeft betrekking op de westerse canon die heerst in het theater. De westerse canon verwijst naar de meest belangrijkste en invloedrijke kunstwerken uit de westerse geschiedenis, zoals bijvoorbeeld de Griekse klassiekers.⁴² De canon heeft als doel om te duiden of een werk al dan niet kwaliteitsvol wordt gepercipieerd in de samenleving. In de afgelopen decennia wordt de canon steeds meer bekritiseerd. Volgens Bram Bogaerts zou de oude canon moeten plaatsmaken voor nieuwe kunstopvattingen, thema's, en verhalen, zoals bijvoorbeeld urban art of poetryslam.⁴³ Op deze manier zouden culturele organisaties een meer gedifferentieerd publiek kunnen aantrekken.

Te weinig makers en acteurs met wortels in de migratie in het theaterlandschap is een tweede drempel die Rummens aanhaalt in het artikel. ⁴⁴ Veel cultuurhuizen willen niet liever dan makers / acteurs ontvangen met een andere etnisch-culturele diversiteit, maar bereiken ze moeilijk. Dit is ook gebleken uit het onderzoek dat ik verrichte in kader van de bachelorproef. De programmator van Kopergietery, Cindy Godefroi, gaf aan dat het zeer moeilijk is deze mensen te vinden.⁴⁵ Volgens haar vinden makers /acteurs met achtergrond in de migratie niet steeds de juiste deur naar het theater. Aangezien een maker vaak een goed curriculum met succesvolle voorstellingen moet kunnen voorleggen aan de huizen voordat deze ze willen programmeren. Toch roept Rummens een radicaler standpunt op door de volgende vraag te stellen in zijn artikel van *Etcetera*: "Is het gebrek aan diversiteit in het theater niet vooral een gebrek aan moedige keuzes, eerder dan een gebrek aan zogenaamd talent?"⁴⁶ Hierbij veronderstel ik dat Rummens het zowel heeft over de diversiteit van de acteurs op scène als de artistieke keuzes van het huis.

Toch mogen theaterhuizen niet vervallen in het zoeken naar verschillende etnisch-culturele diversiteiten om enkel en alleen meer kleur op scène te brengen. Gorges Ocloo, acteur in *Studio Shehrazade* en artistiek leider van De Maan, schuift naar voor dat het vooral belangrijk is om vanuit een artistieke keuze te vertrekken.⁴⁷ Een persoon is veel meer dan enkel zijn of haar afkomst, bijvoorbeeld bij hem: de Ghanese identiteit. Toen Ocloo afstudeerde kreeg hij van haast elk cultuurhuis de vraag om een voorstelling te creëren over zichzelf en zijn afkomst. Dit vond de man niet interessant en naar eigen zeggen was hij deze vraag kotsbeu. Met als gevolg hij besloot om een jaar met opzet geen voorstellingen te creëren of in enige creatie mee te spelen. Ocloo legt de oorzaak van dit probleem bij de managers in de culturele sector. Volgens hem wordt een huis nog te vaak geleid omwille van commerciële redenen. De zalen moeten gevuld worden en vervolgens kunnen huizen in hun volgend dossier vermelden dat ze met verschillende mensen met diverse etnisch-culturele diversiteiten hebben gewerkt. Vandaar legt Ocloo de nadruk dat het werken met diverse achtergronden steeds dient te vertrekken vanuit een inhoudelijke artistieke invalshoek.

⁴² Khalid Koujili El Yakoubi, "De canon is wat wij er van maken," *Etcetera*, laatst geraadpleegd op 14 mei 2021, <https://e-tcetera.be/de-canon-is-wat-wij-er-van-maken/>

⁴³ Bogaerts, *Broodnodig: interculturaliseren in kunst – en cultuurhuizen*, 37.

⁴⁴ Rummens, "Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater," 14-18.

⁴⁵ Lagae, "*Etnisch-culturele diversiteit in een institutionele context: hoe komt de etnisch-cultureel diverse samenleving tot uiting in de werking van het kinder- en jongerentheater Kopergietery*, 76.

⁴⁶ Rummens, "Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater," 14-18.

⁴⁷ Ocloo interview.

IV. IV Het beleid over interculturaliseren in de cultuursector: focus op jong publiek

De keuzes die een gesubsidieerd artistieke organisatie maakt, zijn beïnvloed door het beleid dat de Vlaamse Overheid op metaniveau samenstelt. Als laatste onderdeel van dit hoofdstuk wordt gefocust op het beleid in de cultuursector. Dit beleid bestaat uit: *Beleidsnota Cultuur* en *Strategische Visienota Kunsten*. Ook *Kunstenpunt* is een belangrijk referentiepunt in de sector. Deze organisatie maakt aan het begin van een nieuwe beleidsperiode een *Landschapstekening Kunsten* op met de stand van zaken, inclusief de evaluatie van de recente ontwikkelingen. Op basis van de *Beleidsnota Cultuur* en de *Landschapstekening Kunsten* wordt de *Strategische Visienota Kunsten* samengesteld door de minister van cultuur.⁴⁸ Momenteel loopt de beleidsperiode van 2019 – 2024 onder leiding van minister Jan Jambon. In dit onderdeel wens ik me eerst te focussen op de *Beleidsnota Jeugd*, aangezien de doelgroep van het kinder- en jongerentheater de jongste generaties voor ogen heeft. Vervolgens zal ik de *Beleidsnota Cultuur* kort aanhalen om over te gaan tot de analyse van de *Landschapstekening Kunsten*. Als laatste zal ik kort de focus leggen op de *Strategische Visienota Kunsten*.

De *Beleidsnota Jeugd* wordt opgesteld door politicus Benjamin Dalle.⁴⁹ Dit document heeft voor ogen een versterkt jeugdbeleid voor alle kinderen en jongeren te creëren. Jeugdwerk overstijgt de culturele sector. Het omvat alle organisaties die zich inzetten voor het jonge publiek, van jeugdbewegingen tot zelfs Erasmusprogramma's, maar ook cultuur voor het jonge publiek valt onder deze categorie. Dalle legt in de *Beleidsnota Jeugd* de nadruk op gelijke kansen bij de jongste generatie, meer specifiek heeft elk kind recht op vrije tijd zonder enige vorm van discriminatie. De politicus hecht veel belang aan het zien van de kinderen en jongeren als volwaardige burgers en als rechtssubject met een eigen stem in de wereld. Al blijkt uit onderzoek dat de socio-economische situatie een belemmerde rol kan spelen in het al dan niet deelnemen aan vrije tijd. In een SLV-survey, uit de periode 2014-2016, bleek dat personen uit een niet-Eu-herkomst opvallend minder participeren aan cultuur dan Belgische personen of personen met een Eu-herkomst. Vervolgens legt hij ook de klemtoon op het inzetten van de deelname aan vrije tijd van alle jongeren in de samenleving. Hierbij wenst hij ook rekening te houden met de diversiteit van de jongeren. Als conclusie valt te stellen dat de *Beleidsnota Jeugd* de nadruk legt op het omarmen van de jongste generatie in al haar diversiteit.

Minister Jan Jambon stelde de *Beleidsnota Cultuur* voor de periode 2019-2024 op.⁵⁰ Tijdens het analyseren van het document valt te stellen dat er opvallend weinig wordt gefocust op etnisch-culturele diversiteit en de urgentie ervan in de sector. Jambon wenst echter wel een divers en breed landschap te creëren. De minister haalt het probleem ook enkele keren aan. Hij schuift naar voor dat de participatie van personen met buitenlandse herkomst een zorg blijft voor de sector en dat deze doelgroep slechts in hele kleine hoeveelheid deelneemt aan het culturele gebeuren. Personen met een migratieachtergrond participeren nog te weinig aan het cultuur- en vrijetijdsaanbod. Dieper dan deze enkele zinnen wordt er niet op ingegaan in de tekst. Daarnaast haalt Jambon nog een interessant probleem aan in de tekst. Uit een participatieonderzoek blijkt dat de personen die deelnemen aan cultuur globaal gezien gelijk blijven, maar dat cultuur meer bezocht wordt door de oudere generaties.

⁴⁸ "Strategische Visienota Kunsten," laatst geraadpleegd op 3 april 2021, <https://www.kunsten.be/dossiers/kunstenbeleid/hervorming-kunstendecreet-2021/strategische-visienota-kunsten-2020/>

⁴⁹ Benjamin Dalle, *Beleidsnota Jeugd 2019-2014* (Brussel: Vlaams Parlement, 2019), 1-12.

⁵⁰ Jan Jambon, *Beleidsnota Cultuur 2019-2024* (Brussel: Vlaams Parlement, 2019): 1-7 en 21-24.

Jongeren nemen minder deel aan het culturele leven. Dit is jammer. Waardoor ik me de vraag stel: “Zou er een link zijn tussen het veel grotere diversiteitscijfer bij de jongere generaties en het te witte theater dat voornamelijk oudere generaties aanspreekt?”

Vervolgens wordt er ingezoomd op de *Landschapstekening Kunsten 2019* opgemaakt door Kunstenpunt.⁵¹ De *Landschapstekening Kunsten 2019* wordt opgesteld voor een periode van vijf jaar en biedt inzicht in de recente ontwikkelingen van het Vlaamse kunstenlandschap. In dit document wordt met een grote nauwkeurigheid de thematiek etnisch-culturele diversiteit in de kustensector blootgelegd. De verschillende kansen en hiaten worden uiteengezet en het thema wordt zelfs als een aparte subtitel vermeld onder de titel *De kunsten in een veranderende samenleving*. Deze onderstaande tekst is een samenvatting van de belangrijkste punten in de tekst rond het werken met etnisch-culturele diversiteit. Bij maatschappelijke thema's, zoals etnisch-culturele diversiteit, wordt steeds een groter besef en urgentie om ermee te gaan werken in de sector waargenomen.⁵² Er zijn reeds projecten opgericht en in de sector zijn er ondertussen huizen die in hun beleid het werken met deze doelgroep centraal plaatsen, zoals Mousseem, Action Zoo Humain, De Vieze Gasten,... Ook bij de artiesten is er merkwaardig een groei bij het aantal niet-Belgische kunstenaars. Daarnaast kunnen huizen ook beroep doen op een doorlichtingscoach om hen te laten begeleiden in het werken met etnisch-culturele diversiteit.

Ondanks verschillende initiatieven geeft de *Landschapstekening Kunsten 2019* aan dat veel organisaties de urgentie van het thema begrijpen, maar er verschillende polariserende debatten ontstaan over de vraag hoe ze met deze diversiteit aan de slag moeten gaan.⁵³ Verschillende problemen nemen vaak de bovenhand. Met als gevolg het werken met diversiteit vaak een extra punt op de agenda blijft naast het zogezegde “echte” werk. Ook machtsverhoudingen spelen nog steeds een rol: personen met migratieachtergrond worden te vaak als tweederangsburgers beschouwd. Dit vormt een probleem. Maar ook de canon is te beperkt. De *Landschapstekening Kunsten 2019* geeft als voorbeeld dat urban art en poetryslam ook bij de canon zou moeten behoren. Vervolgens wordt er ook nog te vaak vanuit een stereotype hoek bekeken naar nieuwkomers. Dit laatste punt, de representatie van etnisch-culturele diversiteit, wens ik dieper te analyseren in de casussen van deze masterproef.

Daarnaast staat de kunstensector voor een grote uitdaging, namelijk de liefde voor de kunsten meegeven aan de nieuwe generaties.⁵⁴ Volgens de *Landschapstekeningen Kunsten 2019* klinken er luide signalen, voornamelijk van mensen van kleur, dat ze zich niet aangesproken voelen door het institutioneel kunstencircuit. Personen die niet deelnemen aan cultuur hebben als mening dat het aanbod niet tot hun leefwereld behoort. Veel jonge mensen kunnen zich niet herkennen in de kunsten, in zowel de vorm als de inhoud. De *Landschapstekeningen Kunsten 2019* ziet dit gegeven als een grote uitdaging voor de toekomst.

Als laatste wordt nog dieper ingegaan op de *Strategische Visienota Kunsten* geschreven door minister Jan Jambon. Hierin verduidelijkt Jambon zijn visie op het beleid die de komende jaren zal doorgevoerd worden.⁵⁵ De belangrijke krijtlijnen worden uiteengezet en dit document dient als een leidraad voor

⁵¹ Kunstenpunt, *Landschapstekeningen Kunsten* (Brussel: Kunstenpunt, 2019), 127-133.

⁵² Kunstenpunt, *Landschapstekeningen Kunsten*, 131-132.

⁵³ Kunstenpunt, *Landschapstekeningen Kunsten*, 9, 127-132.

⁵⁴ Kunstenpunt, *Landschapstekeningen Kunsten*, 9.

⁵⁵ Jan Jambon, *Strategische Visienota Kunsten* (Brussel: Vlaams Parlement, 2020), 1-4.

de beoordelaars die werkzaam zijn in de beoordelingscommissie van de sector. De visienota is geen eindpunt, maar wordt geacht gelezen te worden als een beginpunt om verschillende uitdagingen aan te gaan.

De *Strategische Visienota Kunsten* is opvallend gelijklopend met de *Beleidsnota Cultuur*. Ook hierin komt het thema van etnisch-culturele diversiteit amper tot zelfs niet concreet aan bod. De nota vertrekt vanuit de doelgroep 'De Vlaming', waardoor de diversiteit reeds belemmerd wordt.⁵⁶ Een belangrijk punt dat de minister aanhaalt is: een duurzaam en dynamisch landschap creëren met meerstemmigheid in alle opzichten. Hierin legt Jambon de nadruk dat alle stemmen aan bod moeten komen in het kunstenlandschap, waarin de organisaties moeten streven naar een zo groot mogelijke diversiteit en inclusiviteit. Al specificeert de tekst niet welke diversiteit hij dan bedoelt en op welke manier er zou kunnen gewerkt worden.

In het deel *Kunst als gemeenschappelijke hefboom* haalt Jambon aan dat kunstenaars vaak werken met maatschappelijke thema's, bijdrage leveren aan de sociale cohesie en actieve rol opnemen in de samenleving.⁵⁷ Jambon wil dan ook actief inzetten op de participatie van elke 'Vlaming' aan het kunstenveld. Bovendien wil hij een specifieke focus leggen op de jongste generaties in de maatschappij. Alsook werken aan de laagdrempeligheid van de kunsten. Dit zijn uiteraard mooie woorden, maar de *Strategische Visienota Kunsten* blijft heel vaag in de uitwerking van deze punten. Het is dan ook voor discussie vatbaar hoe deze punten geïnterpreteerd kunnen worden. Vervolgens legt de minister ook de nadruk op het belang van internationaal werken.⁵⁸ Hij haalt zelf aan dat het artistieke werk echt betekenis krijgt door het in confrontatie te laten komen met een divers publiek. Al is dit internationaal publiek niet enkel te verkrijgen in het buitenland, aangezien Vlaanderen ondertussen meer dan 170 nationaliteiten bezit.⁵⁹ Daarom is het belangrijk om in te zetten op een toegankelijkheid voor iedereen, inclusief de verschillende diversiteiten van de mens.

Is kinder- en jongerentheater een open plek in de samenleving? De kansen, moeilijkheden en het beleid omtrent interculturaliseren in de cultuursector tonen aan dat een eenduidig antwoord formuleren op de vraag niet mogelijk is. Cultuurhuizen willen werken met etnisch-culturele diversiteit, maar botsen nog op diverse muren zoals de canon, vooroordelen waarmee de culturele sector nog steeds kampt,... Ook in het beleid, voornamelijk in de *Beleidsnota Cultuur* en *Strategische Visienota*, zou etnisch-culturele diversiteit een veel centralere plaats moeten krijgen. Eén ding is zeker: in het kinder- en jongerentheater moet gestreefd worden naar het creëren van een open plek in de samenleving voor alle kinderen.

⁵⁶ Jambon, *Strategische Visienota Kunsten*, 1-5.

⁵⁷ Jambon, *Strategische Visienota Kunsten*, 18-19.

⁵⁸ Jambon, *Strategische Visienota Kunsten*, 19.

⁵⁹ "Hoeveel inwoners van vreemde afkomst telt uw gemeente," laatst geraadpleegd op 4 april 2021, <https://www.standaard.be/integratiemonitor>

V. Het concept etnisch-culturele diversiteit kritisch bekeken vanuit verschillende theoretische invalshoeken

In het tweede hoofdstuk wordt de theorie omtrent etnisch-culturele diversiteit uiteen te zetten. Zelf koos ik om me te focussen op twee theoretische invalshoeken: de sociologie en de postkoloniale studies. Echter is het belangrijk om te vermelden dat niet de hele theorie wordt benaderd, maar dat alle theoretische uiteenzettingen steeds gebaseerd zijn op eigen keuze van begrippen die me opvielen tijdens het lezen en het onderzoeken van de literatuur en waarvan ze een belangrijke rol kunnen spelen tijdens de analyse van beide casussen.

V.I De sociologische invalshoek

De eerste theoretische invalshoek is de sociologie. Sociologie wordt omschreven als de wetenschap van de maatschappij met betrekking tot de interne processen, structuren en verhoudingen.⁶⁰ In deze wetenschap wordt voornamelijk het menselijk gedrag onderzocht en hoe deze zich uiten in patronen en mechanismen van de samenleving, bijvoorbeeld de studie van de maatschappelijke normen of de studie van rolpatronen tussen individuen. De taak van de socioloog bestaat uit de regelmatigheden van het sociale leven te beschrijven door middel van wetenschappelijke technieken en voor deze regelmatigheden te zoeken naar verklaringen.

V.I.I De problematische term

In dit onderzoek staat het concept etnisch-culturele diversiteit centraal. Maar wat betekent deze term precies? Etnisch-culturele diversiteit is een containerbegrip. Verschillende theoretici, elk vanuit hun eigen studiegebied, vullen dit concept op hun eigen manier in. In de context van het werken met etnisch-culturele diversiteit in het jeugdtheater België hebben de instellingen als doel om verschillende etnisch-culturele diversiteiten aan te spreken en met deze mensen te werken. Vaak wordt er dan ook vergeten dat we allemaal onder deze noemer vallen en niet enkel personen met wortels in de migratie. Maar dat de witte, Belgische bevolking net van een machtspositie geniet om de groep etnisch-culturele diversiteit te categoriseren.⁶¹

De term etnisch-culturele diversiteit bestaat uit drie afzonderlijke woorden: etnisch, cultuur en diversiteit. Het eerste woord is etnisch. Etnisch wordt door het *Nederland Woordenboek* omschreven als “betrekking op een volk of een bevolkingsgroep”.⁶² De tweede term in het woord is cultuur. Over dit woord bestaat over de betekenis geen volledige consensus, enkel een benadering van de betekenis.⁶³ Antropoloog en bijzonder hoogleraar interculturele communicatie aan de universiteit Tilburg, Wasif Shadid, omschrijft cultuur als volgt:

Over het algemeen wordt cultuur omschreven als een geheel van betekenissen of kennis dat een mens nodig heeft om in een gegeven situatie te kunnen functioneren: kennis van onder andere de taal,

⁶⁰ “Sociologie,” laatst geraadpleegd op 7 april 2021, <http://www.sociologie.be/sociologie-in-vlaanderen/>

⁶¹ Bogaerts, *Broodnodig: interculturaliseren in kunst – en cultuurhuizen*, 13-14.

⁶² *Nederlands Woordenboek*, s.v. “Etnisch,” laatst geraadpleegd op 7 april 2021, <https://www.woorden.org/woord/etnisch>

⁶³ W. Shadid, “Interculturele communicatie,” in *etnische minderheden en de multiculturele samenleving*, red. Penninck R et al. (Groningen: Wolters-Noordhoff, 1998), 140.

gewoonten, praktijken, rituelen, opvattingen, waarden en normen. Het gaat hier zowel om kennis van hoe men zich dient te gedragen als om het waarom van dat gedrag.⁶⁴

Cultuur is dus een manier van leven die de mens aanleert om te functioneren in een samenleving, zoals de taal, gewoonten, normen, waarden,... Fernand Tanghe, hoogleraar Rechtsfilosofie en Politieke filosofie aan de universiteit Antwerpen, legt in zijn boek *Multiculturalisme kritische bekeken* geschreven in 2010 ook nog een interessante nadruk op hoe culturen worden vormgegeven. “De wijze waarop een cultuur zichzelf vormgeeft, komt tot stand via het complexe spel van inwendige krachtverhoudingen, interacties met andere culturen en de resulterende kruising van die interne en externe relaties”.⁶⁵ Een cultuur geeft zichzelf dus vorm in relatie tot andere culturen. Hieruit lijkt het alsof Tanghe een cultuur als een afgesloten geheel ziet, maar het tegendeel is waar. Tanghe ziet een cultuur als een fenomeen dat maakbaar is en kan evolueren: cultuur is gebaseerd op menselijke keuzes.⁶⁶ Het derde, laatste woord is diversiteit. Dit begrip wordt door het woordenboek *Van Dale* als: “een verscheidenheid, variatie”.⁶⁷

Waarom is etnisch-culturele diversiteit een problematische term? De term wordt pas een probleem wanneer deze geïnterpreteerd wordt als iets vaststaand en gezien wordt als een groep die anders is dan de eigen culturele groep waarin een individu zich bevindt. Vaak krijgt het woord dan ook een negatieve connotatie. Deze zogezegde vaststaande identiteit kan evolueren in het probleem van “imagined communities”: het gevoel hebben bij een natie te behoren zonder culturele verschillen.⁶⁸ Dit fenomeen is, helaas, zeer actueel in de samenleving. Als voorbeeld kan partij Vlaams Belang gegeven worden. Deze partij probeert deze ideologie van een natie zonder culturele verschillen voor te schoten aan de kiezer. Met als gevolg er gepolariseerde debatten omtrent dit onderwerp ontstaan.

Bram Bogaerts, toenmalig stafmedewerker interculturaliteit bij *Démos vzw*, drukt de lezer op het hart dat etnisch-culturele diversiteit wel iets zegt over een persoon, maar niet alles.⁶⁹ Volgens Bogaerts suggereert de term een valse eenduidigheid. We moeten ons bewust zijn van de verschillende dimensies die in het woord vervat zitten. Hij wenst de groepen eerder specifiek te benoemen, zoals nationalist, allochtoon, diaspora,... Toch vindt hij het belangrijk om etnisch-culturele diversiteit niet te zien als de belangrijkste factor van een persoon. Net dat punt is een gevaar bij het thematiseren van interculturaliteit.

Socioloog Geldof legt eerder de nadruk dat we vanuit een verouderde bril naar etnisch-culturele diversiteit kijken.⁷⁰ Vaak vertrekken debatten nog steeds vanuit wederzijdse stereotyperingen bij zowel de allochtonen als autochtonen. Geldof ziet dit als een relatief normaal fenomeen. De wereld is continu in verandering en mensen zoeken een houvast. Een mens maakt ook deel uit van verschillende groepen zoals bijvoorbeeld op basis van leeftijd, gender, afkomst,... Groepen wensen zich dan ook vaak te distantiëren van andere groepen op basis van gemeenschappelijke kenmerken. Maar lid zijn van een

⁶⁴ Shadid, “Interculturele communicatie,” 140.

⁶⁵ Fernand Tanghe, *Multiculturalisme kritisch bekeken*, (Antwerpen: Garant, 2010), 142-165.

⁶⁶ Tanghe, *Multiculturalisme kritisch bekeken*, 142-165.

⁶⁷ *Van Dale*, s.v. “Diversiteit,” laatst geraadpleegd op 7 april, <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/diversiteit#.YG4FWOgzZPY>

⁶⁸ Tanghe, *Multiculturalisme kritisch bekeken*, 142-164.

⁶⁹ Bogaerts, *Broodnodig: interculturaliseren in kunst – en cultuurhuizen*, 12-13.

⁷⁰ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 87.

sociale groep betekent ook dat netwerken met de “buitenstaanders” moeilijker wordt. Veel hangt af van hoe open of gesloten de grenzen van een sociale groep zijn.

Wij-zij-denken is dan ook eigen aan sociale groepen en van alle tijden.⁷¹ Toch wordt het wij-zij-denken, dat voornamelijk werd gehanteerd in de 20^e eeuw in termen van migratie, steeds problematischer, aldus Geldof. Sommige groepen, zoals in politieke milieus, maken net gebruik van de wij-zij-tegenstellingen om het verschil tussen diverse groepen uit te vergroten met als doel om vijandsbeelden te construeren. Begrippen als nationaliteit en etniciteit zijn verouderd. Dit zorgt ervoor dat de complexe realiteit rond etnisch-culturele diversiteit deels wordt verdoken. Globalisering, die opkwam in de jaren 1990, dwingt de samenleving om net voorbij het nationalisme te gaan. Echter wordt er toch nog te vaak vanuit gegaan van de staatsgrenzen, alsook de sociale en culturele grenzen, zoals de realiteit was in de 19^e en 20^e eeuw.

V.I.II Inburgering: een complexe zaak

Niet alleen de term etnisch-culturele diversiteit zorgt voor moeilijkheden, ook over de definitie van inburgering is discussie mogelijk. Op welke manier wordt geacht dat nieuwkomers zich inburgeren in de samenleving? In Vlaanderen zijn de meeste nieuwkomers verplicht om een inburgeringscursus te volgen, exclusief niet-Belgische staatsburgers van een EU-lidstaat of van EU+-landen, nieuwkomers boven de 65 jaar of nieuwkomers die een beperking hebben of erg ziek zijn.⁷² De inburgeringscursus heeft als doel om tot participatie en gedeeld burgerschap te komen met alle inwoners.

Bij migratie kunnen vier adaptatievormen verschijnen bij de nieuwkomers: assimilatie, segregatie, marginalisering en integratie.⁷³ Deze vormen worden uiteengezet op basis van de relatie tussen verschillende andere groepen uit de samenleving en het behoud van de eigen cultuur. De vier adaptatievormen worden uiteengezet in het onderstaande schema: genaamd Berry's accumulatiemodel omschreven in het boek *Cross-Cultural Psychology*.⁷⁴

		Behoud van eigen cultuur	
		Ja	Nee
Relatie met andere groepen in de samenleving	Ja	Integratie	Assimilatie
	Nee	Separatie	Marginalisering

Als eerste wordt assimilatie onder de loep genomen. Assimilatie betekent dat individuen hun oorspronkelijke culturele identiteit niet behouden en de volledige nieuwe nationale cultuur opnemen.⁷⁵ Met als gevolg er een homogene, monoculturele samenleving wordt gecreëerd.⁷⁶ Deze ideologie wordt voornamelijk voorgeschoteld door extreem-rechtse partijen of aanhangers. Een volgend begrip is marginalisering. Deze groep behoudt niet of slechts in kleine mate de oorspronkelijke

⁷¹ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 87-90.

⁷² Gerlinde Doyen en Jo Noppe, “Integratie, diversiteit en inburgering in cijfers gevat,” in *migratiemaatschappij*, reds. Milica Petrovic, Fons Ravijts, Els Roger. (Leuven: Acco, 2014) 67-69.

⁷³ John W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 354.

⁷⁴ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354.

⁷⁵ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354.

⁷⁶ Patrick Loobuyck, “Multicultureel burgerschap,” *Ons Erfdeel*, (2002): 400-401.

cultuur, maar zoekt ook geen verbintenis met de andere groepen in de samenleving.⁷⁷ Meestal heeft marginalisering als reden dat de groep gedwongen hun eigen cultuur niet mag beleven en geconfronteerd wordt met discriminatie of uitsluiting bij de andere groepen van de maatschappij.

Separatie, daarentegen, is een term die gebruikt wordt om individuen te omschrijven die hun eigen culturele identiteit behouden, maar helemaal niet in contact komen met andere groepen in de samenleving. Deze groep leeft dus afgezonderd van andere groepen in de maatschappij.⁷⁸ Vaak leven ze in afgesloten wijken in de (voor)stad.⁷⁹ Als voorbeeld kan de orthodoxe chassidische Joden in de westerse samenleving worden gegeven. Het vierde, laatste begrip is integratie. Dit betekent dat individuen zowel de oorspronkelijke cultuur behouden, als interactie aangaan met de andere groepen van de maatschappij.⁸⁰ Hierin wordt de groep niet als een aparte gemeenschap beschouwd.⁸¹ Culturele verschillen zouden dus geen rol mogen spelen in het al dan niet participeren in een een land. Bij integratie leven de verschillende groepen samen met elkaar.

Deze concepten schuiven een bepaalde ideologie naar voor. Het inburgeringstraject dat nieuwkomers moeten doorlopen heeft integratie als einddoel. Maar integratie betekent niet alleen dat de nieuwkomers zich moeten aanpassen aan de andere groepen. De auteurs van het boek *Cross-Cultural Psychology* zien integratie ook als een wederzijds fenomeen.⁸² Ook de samenleving zelf, inclusief de verschillende instellingen, moeten zich aanpassen aan hun nieuwe werkelijkheid. De maatschappij dient zich aan te passen om beter tegemoet te komen aan de noden van alle groepen die samenleven. Francois Levrau, doctor in de Sociale Wetenschappen aan de universiteit Antwerpen, gebruikt voor dit fenomeen het concept “systematische segregatie”.⁸³ In de 21^e eeuw moet iedereen zich dus aanpassen aan iedereen.

Godsdienstwetenschapper en moraalfilosoof Ugent en universiteit Antwerpen Patrick Loobyck spreekt zelfs over “het failliet van het integratiebeleid”.⁸⁴ “Geen enkel land is er immers in geslaagd de sociale, maatschappelijke en economische achterstand en achterstelling van bepaalde groepen migranten volledig weg te werken”.⁸⁵ Nieuwkomers zijn nog steeds oververtegenwoordigd in werkloosheidscijfers. Ook afkomst, religie en cultuur speelt nog steeds een rol bij de participatie aan de samenleving. Loobyck pende dit reeds neer in het jaar 2002, maar na bijna twintig jaar is dit nog steeds de realiteit. Over deze ongelijkheid wordt later nog dieper op ingegaan met onder andere de literatuur van hoogleraar Gender en Etniciteit Gloria Wekker. Dit onderzoek voor de masterproef zou ook niet nodig geweest zijn mocht het theater nog steeds niet als te wit bestempeld worden en het thema niet als een complexiteit wordt ervaren in de culturele sector.

Maar, tot slot, speelt de samenleving ook een belangrijke rol in de manier hoe nieuwkomers zich “integreren”. Wanneer, vanuit de maatschappij, een afscheiding wordt afgedwongen waardoor de nieuwkomers geen aansluiting vinden bij hun nieuwe maatschappij, dan wordt dit segregatie

⁷⁷ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354-355.

⁷⁸ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354.

⁷⁹ Loobyck, “Multicultureel burgerschap,” 400-401.

⁸⁰ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354.

⁸¹ Loobyck, “Multicultureel burgerschap,” 400-401.

⁸² W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354.

⁸³ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 154.

⁸⁴ Loobyck, “Multicultureel burgerschap,” 404.

⁸⁵ Loobyck, “Multicultureel burgerschap,” 404.

genoemd.⁸⁶ Nieuwkomers die dienen afscheid te nemen van hun eigen cultuur, maar ook geen aansluiting vinden bij de nieuwe cultuur, vallen onder de categorie van de uitsluiting. Vervolgens bestaat in het Engels ook de term “melting pot”, in het Nederlands luidt de vertaling “smeltkroes”. Deze term houdt in dat de nieuwkomers de nieuwe cultuur volledig moeten opnemen en hun originele cultuur niet mogen beleven van het gastland.⁸⁷ De laatste vorm is het multiculturalisme. Deze heeft als doel een wederzijdse aanpassing: zowel de nieuwkomers dienen zich aan te passen, als het gastland. Al ben ik zelf kritisch tegenover de term multiculturalisme en geef ik voorkeur voor het hanteren van de term interculturaliteit, zoals de volgende tussentitel doet vermoeden.

V.I.III Voorbij het multiculturalisme: interculturaliteit

In België werd het debat rond het multiculturalisme in het leven geroepen eind de jaren 1980.⁸⁸ De multiculturele samenleving werd zowel een publiek als politiek debat. Multiculturalisme is een “glokaal” fenomeen: een kruispunt van zowel globale en lokale fenomenen. Het multiculturalisme is een filosofische ideologie dat de politiek voorschotelde. Maar wat houdt deze politieke-filosofische ideologie precies in?

De politieke-filosofische ideologie vertrekt voornamelijk vanuit het idee van gelijkheid, ongeacht iemand afkomst.⁸⁹ Een multiculturele maatschappij is een plek waar iedereen in vrede kan samenleving. Hierdoor dienen instituties zich ook aan te passen aan de nieuwkomers. Instellingen worden geacht mee te evolueren met de veranderde samenleving en moeten met iedereen rekening houden. De politieke autoriteit moet voor iedereen acceptabel zijn en de politieke instituties dienen een actieve en supporterende rol opnemen in de multiculturele samenleving.

Vanaf het begin van de 21^e eeuw doen verschillende debatten de uitspraak dat het multiculturalisme heeft gefaald.⁹⁰ Er wordt gesteld dat het multiculturalisme op een te naïeve manier omgaat met de culturele diversiteit. Deze ideologie wenst dat alle groepen in interactie zouden gaan met elkaar en elkaar zelfs versterken. Terwijl in de hedendaagse maatschappij de groepen naast elkaar leven en dit zelfs leidt tot een vervreemding. Het multiculturalisme schuift een bepaalde gelijkheid naar voor. Echter wordt er bij veel etnisch-cultureel diverse groepen net een achterstand gemeten, zoals in het onderwijs, op de arbeidsmarkt,... Levrau, doctor in de Sociale Wetenschappen, roept de volgende vraag zelfs op: “De vraag is natuurlijk of die achterstand de verantwoordelijkheid is van de implementatie van een multicultureel beleid. Hier wringt mijn inziens toch het schoentje”.⁹¹ Levrau legt de schuld van de achterstand die gemeten wordt bij het multicultureel beleid.

Daarnaast pleit Levrau voor een correcte omschrijving van de term multiculturalisme als een academicus of een politicus dit begrip in de mond neem. Want de term kan op diverse manieren geïnterpreteerd worden. Dit vormt een probleem, volgens Levrau. Tegenstanders van de filosofische-politieke stromingen wijzen op het probleem van een naïef cultuurrelativisme, een *laissez-faire* beleid en een conservatief en gesloten communitarisme als gevolg van het multiculturalisme. Dit leidt bij etnisch-cultureel diverse groepen tot een segregatie in de samenleving. Terwijl de voorstanders van

⁸⁶ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 355.

⁸⁷ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 355-356.

⁸⁸ Erwin Jans, *Interculturele intoxicaties* (Berchem: EPO, 2006), 127.

⁸⁹ Bhikhu Parekh, *Rethinking Multiculturalism* (London: Macmillan Education UK, 2005), 199-222.

⁹⁰ François Levrau, “Welk multiculturalisme willen we?”, *Samenleving en politiek*, nr.2 (2012): 40-45.

⁹¹ Levrau, “Welk multiculturalisme willen we?,” 40-45.

het multiculturalisme net wijzen op de gelijke kansen van alle groepen in de samenleving. Ook de vrije meningsuiting, het debat en het versterken van de sociale cohesie staat centraal. Maar deze veronderstellingen van het multiculturalisme zijn theoretisch mooi. Maar in de praktische uitvoering ervan, zitten nog steeds serieuze hiaten. Er heerst nog steeds een westerse superioriteit: op verschillende plaatsen worden er geen uitzonderingen op vlak van kledingdracht, zoals het dragen van een hoofddoek of zelfs bij een niet-officiële feestdag (zoals het Suikerfeest) is de werkgever niet verplicht om een werknemer een vrije dag te geven.

Genderprofessor Veerle Draulans en hoogleraar Johan De Tavernier van KU Leuven zien een grote valkuil, alsook problemen in het multiculturalisme.⁹² Als eerste wordt een valkuil vermeld: alle aandacht in het debat van het multiculturalisme wordt gevestigd op de Islam. Wanneer individuen aan het multiculturalisme denken wordt direct naar één specifieke groep gekeken die door hen als een bedreiging wordt ervaren. Daarnaast leidt een multiculturele werkelijkheid niet automatisch tot wederzijds begrip. Mensen vallen nog te vaak in een bewustzijn van de in-groep/out-groep of het wij-zij-denken. Waardoor er vaak ethnocentrische reacties ontstaan.

Diverse denkers pleiten om in de plaats van de term multiculturaliteit het begrip interculturaliteit te gebruiken.⁹³ W. Duyver⁹⁴, toenmalig voorzitter van het pedagogisch bureau NSKO, ziet interculturaliteit als een woord dat staat voor uitwisseling, wederkerigheid en objectieve solidariteit. Bij interculturaliteit worden de waarden van de verschillende groepen, symbolen en levenswijzen erkent. Een Tilburgse moraalfilosoof Merks⁹⁵ ziet in 2005 de multiculturele samenleving op zijn einde lopen. Het multiculturalisme suggereert te sterk de segregatie van verschillende culturen. Het interculturalisme, daarentegen heeft net als doel de wederzijdse betrokkenheid. Drauland en De Tavernier, auteurs van *Van multiculturaliteit naar interculturaliteit*, zijn echter wel kritisch naar het verschil tussen het multiculturalisme en het interculturalisme. "Zouden ze, ondanks een terminologisch verschil, de facto toch hetzelfde bedoelen?"⁹⁶

Volgens mij slaan Drauland en De Tavernier met deze kritische vraag de nagel op de kop. Toch pleit ik voor het gebruik van de term interculturalisering. Deze term neemt een belangrijke plaats in dit masterproefonderzoek. Ondanks het omstreden debat rond het multiculturalisme kan het concept interculturalisering niet verward worden met de uiteenlopende interpretaties. Want het woord -inter heeft reeds een verbinding voor ogen. De woordenlijst van de VRT omschrijft het woord interculturaliteit op een zeer mooi wijze:

Interculturaliteit: het rekening houden met de verschillen tussen de culturen en hun rijkdom, een uitwisseling en interactie met respect voor de verschillende culturen. Individuen die de dialoog aangaan,

⁹² Johan De Tavernier en Veerle Draulans, "Van multiculturaliteit naar interculturaliteit. Ethische reflecties over diversiteit en gedeeld burgerschap," in *Multiculturalisme ontleed*, reds. Jaak Billiet en Marie-Claire Foblets en Jogchum Vrielinck. (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2006), 47-48.

⁹³ De Tavernier en Draulans, "Van multiculturaliteit naar interculturaliteit. Ethische reflecties over diversiteit en gedeeld burgerschap," 45.

⁹⁴ Voornaam van W. Duyver is niet gekend.

⁹⁵ Voornaam van Merks is niet gekend.

⁹⁶ De Tavernier en Draulans, "Van multiculturaliteit naar interculturaliteit. Ethische reflecties over diversiteit en gedeeld burgerschap," 45.

zoeken naar wat verbindt vanuit de gelaagde identiteit. Een eerder dynamische term in de zin van “een interculturele school, organisatie, bedrijf willen worden”.⁹⁷

V.I.IV Voorbij het multiculturalisme: superdiversiteit, intersectionaliteit, kosmopolitische blik en culturele hybriditeit

De hedendaagse samenleving hoort te streven naar een gedeeld burgerschap, volgens Geldof.⁹⁸ Belangrijk is om de polarisatie, inclusief het wij-zij-debat, te overschrijden. Een van de manieren die Geldof naar voren schuift is om de etnisch-culturele diversiteit te bekijken vanuit de superdiversiteit. Op deze manier kan de superdiverse samenleving helpen om voorbij het debat voor of tegen de multiculturele samenleving te geraken.

Het concept superdiversiteit werd voor het eerst geïntroduceerd door de Amerikaanse antropoloog Steven Vertovec in het jaar 2007.⁹⁹ Vertovec gebruikte dit concept om de toenmalige Britse samenleving te omschrijven.¹⁰⁰ Superdiversiteit is in het leven het leven geroepen om de complexiteit rond interculturaliteit en de etnisch-culturele diversiteit weer te geven. In de 20^e eeuw en, ook af en toe nog in de hedendaagse maatschappij, wordt vanuit een te eenzijdige blik gekeken naar etniciteit. Vertovec ziet dit gegeven als misleidend: de Marokkaanse nieuwkomer bestaat niet. Het concept superdiversiteit brengt hier verandering in. Superdiversiteit wordt gebruikt om de diversiteit in diversiteit te omschrijven.

Nieuwkomers zijn heel verschillend van elkaar en hebben verschillende variabele condities in zich.¹⁰¹ Vanaf de jaren '90 is het aantal herkomstlanden van de nieuwkomers steeds gestegen. Deze personen verblijven met verschillende immigratiestatuten, met de daaruit vloeiende diverse rechten en beperkingen. Ze hebben transnationale contacten, verschillende gender- en leeftijdsprofielen, verschillende ervaringen op de arbeidsmarkt, leven en komen uit verschillende socio-economische situaties. Het land van aankomst heeft dan verschillende patronen van ruimtelijke spreiding waarin de nieuwkomers leven en komen in contact met gemengde reacties (denk aan het gepolariseerde debat) van dienstverleners en bewoners. Superdiversiteit is net de wisselwerking van al deze factoren.

Het concept superdiversiteit legt de nadruk op de complexiteit rond etnisch-culturele diversiteit. Door te praten over superdiversiteit worden academici, politici,... eraan herinnert dat de eendimensionale beoordeling op basis van etniciteit te kort schiet.¹⁰² Vertovec geeft zelf aan dat de variabel condities op zich niet nieuw zijn, maar dat sinds de jaren '90 de nood hoog is om het vanuit het begrip superdiversiteit de etnisch-culturele diversiteit in de samenleving bij onder andere publieke debatten, beleidsdebatten of academische literatuur te bekijken of te analyseren.

De term intersectionaliteit (of kruispuntdenken) ligt zeer dicht bij de betekenis van superdiversiteit. Intersectionaliteit is ontstaan eind de jaren '80 door de feministische Afro-Amerikaanse juriste

⁹⁷ *Diverse woordenlijst VRT*, s.v. “Interculturaliteit, Multiculturaliteit,” laatst geraadpleegd op 11 april 2021, <https://diversewoordenlijstvrt.wordpress.com/2016/11/24/bi-cultureel/>

⁹⁸ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 49 en 194.

⁹⁹ Steven Vertovec, “Super-diversity and its implications,” *Ethnic and Racial Studies* 30, nr.6 (2007): 1024-1026.

¹⁰⁰ In de geraadpleegde literatuur legt Vertovec de nadruk op de Britse samenleving, echter is dit concept ook toepasbaar op verschillende andere westerse landen, onder andere België.

¹⁰¹ Vertovec, “Super-diversity and its implications,” 1024-1026.

¹⁰² Vertovec, “Super-diversity and its implications,” 1024-1026.

Kimberlé Crenshaw.¹⁰³ Crenshaw benadrukt dat vaak onzichtbare aspecten, zoals klasse, etniciteit, seksuele oriëntatie, leeftijd,... in wisselwerking staan met elkaar en deze wisselwerking een invloed heeft op de positie van een individu in de samenleving. Intersectionaliteit, in de enge zin van de betekenis van het woord, is in het leven geroepen om de complexiteit rond discriminatie uit te leggen. Een persoon wordt vaak niet gediscrimineerd op één bepaald vlak, maar spelen meerdere onzichtbare aspecten een rol. Intersectionaliteit wil hierop de klemtoon leggen. Als voorbeeld kan een zwarte vrouw die gediscrimineerd wordt op de arbeidsmarkt gegeven worden. Deze vrouw kan zowel benadeeld worden op haar afkomst als op haar gender.

In de context van de term superdiversiteit en intersectionaliteit ligt ook de kosmopolitische blik, omschreven door socioloog Ulrich Beck.¹⁰⁴ Om voorbij het methodologisch nationalisme (wij-zij-denken) te geraken, schotelt Beck de kosmopolitische blik naar voor. In tijden van globalisering wordt de groeiende transnationaliteit op vlak van economie, politiek of zelf intieme sferen steeds belangrijker. De natiestaten, als een eiland op zich, verliezen aan kracht. Volgens socioloog Geldof zorgt de kosmopolitische blik in de plaats van het of/of-denken naar een én/én-logica.¹⁰⁵ Dit is zeer belangrijk in een samenleving. Een mens die zich ervan bewust te zijn dat iemand niet enkel aan één kenmerk, bijvoorbeeld afkomst, vasthangt. In de huidige 21^e-eeuwse diverse samenleving zijn er veel inwoners die meervoudige of gelaagde identiteiten in zich hebben. Dit is ook overduidelijk aanwezig bij zowel Gorges Ocloo en Nyiragasigwa Hens Hens. Ocloo voelt zich evenveel Belg als Ghanees.¹⁰⁶ Hens ziet zichzelf als een persoon met zowel een zwarte als witte identiteit in zich.¹⁰⁷ Een fenomeen dat zich cultural hybridity of culturele hybriditeit laat noemen.

Culturele hybriditeit is eigen aan het sociologisch discours van het postmodernisme.¹⁰⁸ Deze benadering gaat voorbij aan de essentialistische benadering van cultuur. In tijden van globalisering en migratiestromen is het nog moeilijk om bij transnationale mensen te praten over een eenduidige cultuur. Eerder hebben ze wereldwijde sociale netwerken en behoren ze bij de culturele diaspora. Hun culturele hybriditeit is onbewust, organisch en in de praktijk samengesteld. Deze groep komt vaak in contact met economische en sociale ontberingen, waardoor actief gemeenschappen zullen vormen om hen te beschermen tegen racisme, zoals de Congolese gemeenschap in Vlaanderen. Door te vertrekken vanuit culturele hybriditeit wordt een kritisch kader gecreëerd om categorische tegengestelden zoals het wij-zij-debat te overstijgen.

V.II De postkoloniale invalshoek:

De tweede theoretische invalshoek is het postkolonialisme. De term is het in leven geroepen eind de jaren '70 door Amerikaanse en Engelse academici om de gevolgen van het koloniale tijdperk te onderzoeken.¹⁰⁹ Deze wetenschap onderzoekt voornamelijk de structuren van dekolonisatie in

¹⁰³ "Intersectioneel denken," *Ella* (2014), laatst geraadpleegd op 19 april 2021, https://demos.be/sites/default/files/handleiding_intersectionaliteit_ella_vzw.pdf

¹⁰⁴ Rudi Laermans, "De mens en/in zijn milieu. Na de dood van socioloog Ulrich Beck (1944-2015)," *De Standaard* (2015).

¹⁰⁵ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 90-91.

¹⁰⁶ Ocloo interview.

¹⁰⁷ Hens interview.

¹⁰⁸ Tariq Modood en Pnina Werbner, *Debating cultural hybridity* (London: Zed Books, 1997), 1-16.

¹⁰⁹ Raka Shome, "Postkolonialisme," *Key Concepts in Intercultural Dialogue*, nr. 28 (2017), laatst geraadpleegd op 19 april 2021, https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2017/07/kc28-postcolonialism_dutch.pdf

verschillende gebieden, de hieruit gevormde identiteiten, de sociale beeldvorming van de onderdrukte groep of het geweld dat gepaard ging met de kolonisatie.

V.II.I Het oriëntalisme

Een van de meest invloedrijke denkers uit de 20^e eeuw is Edward Saïd (1935–2003).¹¹⁰ De Amerikaanse denker en schrijver wordt gezien als een van de grondleggers van de postkoloniale studies. Saïd is geboren in Jeruzalem, al bracht hij een groot deel van zijn kindertijd door in Cairo, Egypte. Op latere leeftijd verhuisde de man naar Amerika, waar hij zijn studies aanvatte aan de Princeton University. Zijn master- en Ph.D., daarentegen, behaalde hij aan de Harvard University. Saïd verdedigde, zowel in zijn onderzoek als persoonlijk leven, de Islamitische wereld en had daarnaast ook een nauwe band met de Joodse gemeenschap. Het meest invloedrijke boek van Saïd is *Orientalism*, geschreven in het jaar 1978, heruitgebracht in het jaar 2003. Het boek analyseert de stereotype westerse, superieure representatie op de oosterse wereld. Na publicatie heeft het boek gezorgd voor een stroomversnelling van postkoloniale onderzoeken naar de westerse representatie van andere culturen en de reacties van deze culturen op de voorgestelde representaties. In dit onderdeel wordt dieper ingegaan enkele belangrijke inhoudelijke elementen uit het boek *Orientalism* van Edward Saïd in verband met de representatie van etnisch-culturele diversiteit.

Saïd schuift drie betekenissen van het oriëntalisme in zijn boek naar voor.¹¹¹ De eerste betekenis die hij voor ogen heeft, vindt plaats in academische sferen: iemand die onderzoek doet naar de Oriënt is een Oriëntalist. Toch wordt deze tegenwoordig minder gehanteerd in de academische wereld, aangezien deze term te vaag is en de associatie oproept met het Europese kolonialisme. De tweede betekenis die Saïd omschrijft, is actueler. “Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between “the Orient and (most of the time) “the Occident”.”¹¹² Het oriëntalistische denken is gebaseerd op de tegenstelling tussen de Oriënt en de westerse wereld.¹¹³ Dit denken is aanwezig bij verschillende romanschrijvers, dichters, filosofen, economen en koloniale bestuurders in het Westen. Als voorbeeld kunnen denkers en schrijvers worden gegeven als Karl Marx, Aeschylus, Dante en Victor Hugo. De derde betekenis is meer historisch en materiaal bepaald dan de vorige twee. Het oriëntalisme wordt ook gezien als een westerse methode om de Oriënt te definiëren, er macht op uit te oefenen en de Oriënt te overheersen. Het Westen had (en heeft nog steeds) de wil om de andere culturen te domineren.

In het oriëntalisme wordt de identiteit van het Oosten door het Westen bepaald.¹¹⁴ De oosterling wordt gezien als irrationeel, verdorven, kinderlijk en vooral “anders”. De Europeaan, daarentegen, wordt afgespiegeld als rationeel, deugdzaam, volwassen en “normaal”. De twee groepen worden als elkaar tegengestelden geportretteerd in het oriëntalisme. Het definiëren van de Oriënt heeft Europa in het verleden geholpen om zichzelf vorm te geven als het positieve tegenbeeld van de Oriënt, het Oosten. Al is het uiteraard belangrijk om bewust te zijn dat de Oriënt voornamelijk een constructie is, die gebaseerd is op mythevorming en leugens. Maar hoe is het zover kunnen komen? Want het oriëntalisme is helemaal geen lichtzinnige fantasie. Het is een systeem, van zowel theorie als praktijk,

¹¹⁰ “Edward W. Saïd Biography,” laatst geraadpleegd op 19 april 2021, <https://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Mi-So/Saïd-Edward-W.html>

¹¹¹ Edward W. Saïd, *Orientalism* (London: Penguin Books, 2003), 2-3.

¹¹² Saïd, *Orientalism*, 2-3.

¹¹³ Saïd, *Orientalism*, XVI,3.

¹¹⁴ Saïd, *Orientalism*, 1,6,40, 200-226.

dat eeuwenlang is doorgegeven aan de volgende generaties. Bovendien is het belangrijk om te vermelden dat in vele oriëntalistische geschriften de Oriënt gezien wordt als een individu uit de Arabische wereld met het Islamitische geloof. Dit wijst reeds op een zeer vage omschrijving van een andere cultuur dan de westerse cultuur, aangezien er nog honderden andere culturen bestaan dan de Arabische wereld. deze bevolkingsgroep.

De constructie van de Oriënt bestaat al eeuwen.¹¹⁵ Sinds de Oudheid is deze mythische figuur een weerspiegeling van romantische, exotische wezens, indrukwekkende landschappen en bijzondere, buitengewone belevenissen. De Oriënt werd op dat moment reeds gezien als het tegenbeeld van het Westen. Dit heeft als reden dat reeds in de Oudheid de Islam als bedreiging werd ervaren door het Christendom, aangezien de Oriënt ook de Arabische wereld voor ogen heeft als de andere cultuur. De tegenstrijdigheden tussen de Oriënt en het Westen werden onder andere omschreven in bekende toneelstukken uit de Oudheid zoals *De Perzen* van Aeschylus. In *De Perzen* wordt over Azië gesproken vanuit de Europese verbeelding: de gevoelens van verlies en rampspoed worden toegeschreven aan Azië. Succes wordt toegeschreven in de toneelvoorstelling aan Europa. In het toneelstuk wordt er ook verteld dat Azië beter verging in het verleden en dat het continent zelf toen met veel lof sprak over Europa. Uit dit voorbeeld valt af te leiden dat de westerse superioriteit al heerste in de Oudheid.

In de late Middeleeuwen, in de twaalfde en dertiende eeuw, stond het Christendom hoog aangeprezen in de samenleving.¹¹⁶ De Arabische wereld bevond zich aan de rand van deze christelijke maatschappij en werd gezien als een plaats voor ketterse bandieten. Ook Mohammed stond niet erg positief in de Middeleeuwse samenleving: hij werd geportretteerd als een sluwe afvaller. Van de Middeleeuwen tot aan de achttiende eeuw hebben veel schrijvers en denkers, zoals Shakespeare, Miguel de Cervantes en John Milton Christopher Marlowe, informatie geput uit het oriëntalistische denken. Dit heeft natuurlijk als gevolg dat de oriëntalistische denkwijze in de canonvorming van het Westen vervat zit en dit is al de realiteit sinds de Oudheid bij de Griekse tragedies.

In de 19^e eeuw bereikte het oriëntalisme het hoogtepunt.¹¹⁷ Parijs werd gezien als de hoofdstad van het Oriëntalisme. In deze eeuw kwam de westerse superioriteit enorm tot uiting in de vele kolonies die de Europese landen bezaten. Tussen 1815 en 1914 steeg het percentages aan kolonies op aarde van 35 % tot 85 %. De twee grootste kolonisators waren Groot-Brittannië en Frankrijk. Eén van de kolonies die Groot-Brittannië onder zijn macht had, was Egypte. Groot-Brittannië zag Egypte als hetgeen zij kenden. De kennis over Egypte lag dus in Groot-Brittannië. Het land “wist” dat Egypte zichzelf niet konden besturen. Net doordat Groot-Brittannië controle had over Egypte werd deze gedachte bevestigd. In de 19^e eeuw werd het oriëntalisme dan ook een onderwerp in verschillende stromingen zoals het positivisme, het darwinisme, het racisme, het marxisme, het spenglerisme, het utopisme en het historicisme.

Tot aan de Tweede Wereldoorlog waren het voornamelijk de Fransen en de Britten die de Oriënt domineerden.¹¹⁸ Na de Tweede Wereldoorlog verschoof het zwaartepunt naar de Verenigde Staten: vanaf dat moment coördineerde de Verenigde Staten de kennis van de Oriënt. In de late 20^e eeuw schreef Saïd dat op dat moment het begrip de Oriënt een verruiming kent. De Oriënt houdt niet enkel de Arabische wereld in, maar strekt zich uit tot China, Japan, Pakistan en andere landen in Azië, maar

¹¹⁵ Saïd, *Orientalism*, 1, 52-58.

¹¹⁶ Saïd, *Orientalism*, I-XVIII, 62-63.

¹¹⁷ Saïd, *Orientalism*, 32-33, 41, 43, 51.

¹¹⁸ Saïd, *Orientalism*, XII, 4, 285.

ook op het continent Afrika wordt het Oriëntalistische denken toegepast. De Oriënt heeft gedurende de geschiedenis al diverse keren een andere invulling gekregen door machthebbers of academici. Deze opzettelijke verdraaiingen of weglatingen van de invulling van de Oriënt heeft als doel het bezitten en besturen van de Oriënt.

In de heruitgave van het boek in 2003 roept Saïd zelfs de vraag op of het moderne imperialisme (die vanuit het Westen de Oriënt domineerde) zelfs ooit is beëindigd?¹¹⁹ Want in het heden kampt de westerse samenleving nog steeds met de superieure identiteit. In de hedendaagse samenleving is er genoeg literatuur te vinden over de verbinding tussen de Islam en terreur. De oosterse volkeren worden, in vele gevallen, nog steeds als een gevaar gezien voor de westerse samenleving. Terwijl de Joodse gemeenschap hiervan is vrijgesteld, aangezien de Holocaust het bewustzijn van de westerse bevolking heeft bijgesteld.

V.II.II Op weg naar dekolonisatie in de 21e eeuw

Om voorbij het oriëntalistische denken te komen, dient de samenleving te dekoloniseren. Het dekoloniseren is een proces waarbij de inwoners van de voormalige westerse kolonies onafhankelijk wensten te worden in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw.¹²⁰ Op dit ogenblik hebben de kolonies hun onafhankelijk gekregen, maar de westerse samenleving kampt nog steeds met neokoloniale machtsstructuren. Het Westen blijft op veel vlakken dominant aanwezig op aarde: denk maar aan het besturen van productieprocessen, waarbij de westerse wereld gezien wordt als een kennismaatschappij met de uitvoerende macht. Maar het beperkt zich niet enkel op globaal vlak. In de hedendaagse Belgische samenleving wordt nog steeds ongelijkheid gemeten tussen mensen met en zonder een migratieachtergrond. Mensen zonder migratieachtergrond hebben vaak geen kennis over de neokoloniale machtsstructuren of het oriëntalisme. Mensen van een buitenlandse afkomst ervaren dan eerder racisme en ongelijkheid omwille van hun huidskleur of afkomst. Daarom is dekoloniseren een zaak van iedereen.

Verscheidene organisaties roepen op tot het dekoloniseren van de samenleving. Niet alleen activistische groepen zoals *Hart boven Hart*, maar ook steden zoals Gent of *Kunstenpunt* in de culturele sector plaatsen het dekoloniseren van de samenleving als een belangrijk punt op de agenda. In 2018 verscheen in *Rekto Verso* (een tijdschrift voor cultuur en kritiek) een themanummer rond dekoloniseren in de culturele sector. Wouter Hillaert en Joachim Ben Yakoub stelden samen het artikel *(Witte) instellingen: van congolisering naar dekolonisering* samen. Een boeiend artikel, die belangrijke punten blootlegt, maar ook vatbaar is voor discussie.

“Het ‘diversiteitsvraagstuk’ gaat dus misschien wel meer over de onaangepastheid van de samenleving en haar (witte) instellingen aan de wereld van morgen, dan over ‘zij die nog niet in onze zaal zitten’.”¹²¹ Hier slaan Hillaert en Ben Yakoub de nagel op de kop. In de culturele sector wordt al te vaak gefocust op de diversiteit van het publiek. Deze is te wit. Hillaert en Ben Yakoub schuiven echter het probleem door naar de structuur van de (witte) instellingen.¹²² In de sector zelf is de urgentie om te werken rond diversiteit de laatste jaren enorm gegroeid. In Gent is *Diversiteitswerf Gent* opgericht om culturele

¹¹⁹ Saïd, *Orientalism*, XVI-XVIII.

¹²⁰ “Dekolonisering,” laatst geraadpleegd op 21 april 2021, <https://www.platform2103.be/nl/dekolonisering>

¹²¹ Joachim Ben Yakoub en Wouter Hillaert, “(Witte) instellingen: van congolisering naar dekolonisering,” *Rekto Verso*, nr. 79 (2018).

¹²² Ben Yakoub en Hillaert, “(Witte) instellingen: van congolisering naar dekolonisering,”

organisaties te helpen rond het werken met etnisch-culturele diversiteit. In Antwerpen heeft het *Antwerps Kunstenoverleg*, waarin zestig kunstorganisaties verenigd zijn, een actieplan opgemaakt rond diversiteit. De organisatie *Circuit* focust zich dan eerder op Brussel met als doel het kunstlandschap te interculturaliseren.

Toch komt er op structureel vlak nog te weinig verandering.¹²³ De diversiteit wordt vaak gezien in instellingen als een extra taak naast het echte werk. In het theateraanbod zitten in jongste jaren wel meer acteurs met verschillende afkomsten. Ook presenteren verschillende huizen een diverser programmatie, al blijven westerse theatervormen echter wel overheersen. Deze problematiek werd reeds uitvoerig omschreven in hoofdstuk één. In de instellingen wordt ook nog al te vaak vertrokken vanuit de probleemstelling dat er te weinig kleur aanwezig is in de zaal. Maar, volgens Hillaert en Ben Yakoub, zou er eerder gestreefd moeten worden naar een artistieke winst (net door verschillende culturen op scène te brengen, kan dit gezien worden als een verruiming voor het publiek) of zouden de eigen criteria of eurocentrische kwaliteitscriteria in vraag gesteld moeten worden. Ook geïnterviewde Gorges Ocloo is het hiermee eens.¹²⁴ Toen hij studeerde aan het *RITCS* in Brussel kreeg Ocloo ruzie met een docent. Deze docent vertrok voornamelijk vanuit het teksttheater waarbij de tekst perfect vanbuiten gekend moet zijn. Terwijl Ocloo eerder vertrekt vanuit het lichaam en beeld. Dit correspondeerde niet met het idee van deze docent. Ocloo vindt teksttheater niet het belangrijkste in de wereld. Er bestaan enorm veel diverse vormen van theater, zoals in China ligt de nadruk eerder op het dansen. In theateropleidingen wordt, volgens Ocloo, nog te vaak vanuit eenzelfde vorm vertrokken.

Ook Hillaert en Ben Yakoub leggen de vinger op het onderwijs.¹²⁵ Mohamed Ikoubaân, directeur bij *Mousse*, kwam het land als nieuwkomer binnen op twintigjarige leeftijd. Zelf had hij kennis van verschillende westerse schrijvers uit het westerse canon, zoals Shakespeare, Montesquieu en Sartre. Terwijl in de omgekeerde richting de witte bevolking niets weet over denkers, schrijvers of filosofen uit andere culturen. Dit is zeker en vast een hiaat in het onderwijssysteem.

Daarnaast schrijven Hillaert en Ben Yakoub ook over het te witte personeelsbestand in de culturele sector.¹²⁶ Ze merken op dat hierdoor te vaak met dezelfde profielen wordt gewerkt: functies worden langdurig ingevuld door dezelfde mensen, ook wordt vaak dezelfde regisseurs en acteurs geprogrammeerd op het podium. Hier ben ik mee akkoord, al moet de focust niet enkel gelegd worden bij het te witte publiek, het te witte personeelsbestand of een te kleine aanwezigheid van acteurs met diverse achtergronden. Eerder moet de volgende vraag gesteld worden. Waarom spreekt het theater bijna enkel en alleen witte burgers aan? Waarom hebben veel mensen van kleur geen interesse in het theateraanbod? Indien er niet ernstig wordt nagedacht over deze vragen, veronderstel ik dat de culturele sector binnen twintig jaar nog steeds met dezelfde problematiek zal zitten.

Volgens Hillaert en Ben Yakoub hebben de (witte instellingen) de strategie van de *congolisering* en de dekolonisatie nodig.¹²⁷ *Congolisering* verwijst uiteraard naar de toenmalige kolonie van België: Congo. In het artikel wordt de verschuiving van *congolisering* naar dekolonisatie bedoeld dat individuen in een samenleving minder canonieke referenties moeten aanleren, maar net meer niet-westerse

¹²³ Ben Yakoub en Hillaert, "(Witte) instellingen: van congolisering naar dekolonisering,"

¹²⁴ Ocloo interview.

¹²⁵ Ben Yakoub en Hillaert, "(Witte) instellingen: van congolisering naar dekolonisering,"

¹²⁶ Ben Yakoub en Hillaert, "(Witte) instellingen: van congolisering naar dekolonisering,"

¹²⁷ Ben Yakoub en Hillaert, "(Witte) instellingen: van congolisering naar dekolonisering,"

beoordelingscriteria onder de knie moeten krijgen. Met als gevolg onderdrukte verhalen meer tot uiting kunnen komen in de samenleving en een volwaardige plaats kunnen krijgen in de kunsten. Dekolonisering staat dan voor de instellingen die hiervan bewust zijn: instellingen die hun machtsverhoudingen in vraag stellen en voorbij het structureel racisme durven te denken.

Maar is de hedendaagse westerse maatschappij klaar om te dekoloniseren? In het boek *Witte onschuld* van Gloria Wekker, hoogleraar Gender en Etniciteit aan de universiteit van Utrecht, wordt ras en racisme in de hedendaagse Nederlandse samenleving geanalyseerd. Haar conclusies zijn ook toepasbaar op de Belgische samenleving. Bij het lezen van dit boek is het opvallend dat er nog heel wat werk aan de winkel is op vlak van dekoloniseren. Verschillende drempels moeten nog worden weggewerkt. Wekker analyseert racisme niet als een individuele houding, maar als een collectief erfgoed van kennis, attitudes en gevoelens dat werd vormgegeven door vierhonderd jaar imperiaal rijk.¹²⁸ Ze ziet het koloniale verleden als een blinde vlek in de westerse samenleving en voelt daarom een enorme urgentie voor het voeren van het dekoloniaal debat.

Wekker schuift in *Witte onschuld* verschillende interessante paradoxen naar voor.¹²⁹ Een eerste paradox die door heen het boek als leidraad wordt gezien, is enerzijds de dominante manier waarop Nederlanders en West-Europeanen hun land zien als vrij van racisme. Deze bevolkingsgroep ziet zichzelf als een kleine, maar rechtvaardige natie die als voorbeeld kan worden gezien voor vele andere culturen. Dit getuigt van het superieur gevoel van de westerse samenleving op wereldvlak. Anderzijds zit racisme nog in heel veel structuren van de samenleving; op vlak van onderwijs, maar ook in tradities, zoals de strijd voor het behoud van Zwarte Piet. Ondanks dat racisme nog in vele lagen van de samenleving aanwezig is, wordt dit ontkennt door veel West-Europeanen.

Een tweede paradox dat het boek bespreekt luidt: geen identificatie met migranten versus een aanzienlijke afstamming van migranten.¹³⁰ Wekker haalt in haar boek aan dat de meerderheid van de Nederlanders niet wenst geïdentificeerd te worden met de nieuwkomers. Terwijl, toen het boek uitgebracht werd in 2017, één op de zes Nederlanders wortels in de migratie. In België heeft momenteel één op drie personen achtergrond in de migratie. Wanneer individuen, die zich niet identificeren bij de groep achtergrond in de migratie, op zoek gaan naar hun voorgeschiedenis, wordt het al snel duidelijk dat veel inwoners ooit zelf afkomstig waren van het buitenland. Deze paradox houdt het wij-zij-denken in stand. Terwijl deze tweestrijd net overschreden dient te worden om vredig te kunnen samenleven.

Onschuldig slachtoffer van de Duitse bezetting versus imperiale agressor is de derde paradox.¹³¹ In het boek wordt deze paradox beschreven aan de hand van de geschiedenis van Nederland, maar aangezien België min of meer dezelfde rol had in de recente geschiedenis (lees: Tweede Wereldoorlog en koloniaal verleden), is de paradox ook toepasbaar op België. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werden er uit Nederland enorm veel Joden afgevoerd naar concentratiekampen. Pas de laatste dertig jaar krijgen de Nederlandse Joden een prominentere plaats in de historiografie van de Tweede Wereldoorlog. Na de oorlog werd er enkel gesproken over het verdriet van Nederland en niet over het verdriet van andere groepen, zoals homoseksuelen, Roma of van de zwarte bevolking. De manier hoe Nederland als slachtoffer werd behandeld tijdens de oorlog stond centraal in de historiografie, over de

¹²⁸ Gloria Wekker, *Witte onschuld* (Amsterdam: AUP, 2017): 236-237.

¹²⁹ Wekker, *Witte onschuld*, 9-14.

¹³⁰ Wekker, *Witte onschuld*, 15-16.

¹³¹ Wekker, *Witte onschuld*, 22-24.

minderheidsgroepen werd de eerste jaren na de oorlog niet gesproken. Terwijl het machtsmisbruik dat Nederland doorvoerde op hun kolonie Indonesië zeer lang in de doofpot werd gestoken. In Nederland werd er zelden gesproken over het geweld dat ze gebruikten in hun kolonie Indonesië, aldus Wekker. In België was dit tot enkele jaren geleden ook het geval. Sinds enkele jaren is er een groter bewustzijn omtrent het geweld in de kolonie Congo die onder leiding stond onder leiding van Leopold II en België. Echter is ook in België nog niet iedereen zich hiervan bewust.

Als laatste tegenstelling waar Wekker de focus op legt: de Nederlandse imperiale aanwezigheid in de wereld versus de afwezigheid daarvan in het onderwijs.¹³² De afwezigheid in onderwijs werd ook al in het artikel (*Witte*) *instellingen: van congolisering naar dekolonisering* geschreven door Joachim Ben Yakoub en Wouter Hillaert in het tijdschrift *Recto Verso*. Het imperiale verleden maakt geen deel uit van een gemeenschappelijke vorm van kennis bij de inwoners. In België is sinds vorig jaar bij middelbare scholieren een basiskennis over het koloniaal verleden vereist.¹³³ Idealiter is het de bedoeling dat de leerlingen in contact komen met verschillende perspectieven over de periode van de kolonisatie. Al geeft de partij *Groen* in België wel de kritiek dat het enkel om opleidingen gaat in het ASO. Volgens deze partij is de thematiek gesneuveld in de eindtermen van het TSO en BSO. Doordat het koloniatiedebat niet als basiskennis wordt gezien in alle opleidingen van het secundair onderwijs en deze vraag in het jaar 2020 (artikel is neergepend in het jaar 2020) nog steeds urgent is om te stellen, kan dit gezien worden als een enorm hiaat in het onderwijs.

Bij het lezen van *Witte onschuld* is het opvallend dat er in de samenleving gewoonweg te weinig kennis is over het koloniaal verleden en de imperiale aanwezigheid van de westerse landen in de wereld. Wekker illustreert het gebrek aan kennis of inzicht in de westerse superioriteit aan de hand van het zwartepietendebat.¹³⁴ Zwarte piet is een van de meest geliefde folkloristische figuren uit het land. Deze figuur heeft rode lippen, kroeshaar en draagt een Moors kostuum. Zwarte Piet wordt voorgesteld als een Moorse dienaar van Sinterklaas. Hij is een kinderlijke, grappige figuur die nooit nadenkt en loopt naast het paard van Sinterklaas. Sinterklaas, daarentegen, zit op een groot paard en wordt gezien als een oude, wijze man. Al decennia lang bestaan er zeer uiteenlopende discussies over deze folkloristische figuur. Uit een onderzoek door de stad Amsterdam uit het jaar 2012 blijkt dat 27 procent van de Surinaamse, 18 procent van de Antilliaanse en 14 procent van de Ghanese bevolking zich door de verschijning en het praten over de figuur Zwarte Piet gediscrimineerd voelen. Dit zijn hoge percentages in tegenstelling tot slechts 1 procent van de witte Amsterdammers die hetzelfde gevoel deelt. De witte onschuld is alomtegenwoordig in het debat. De historische betekenis wordt ontkend aangezien de kindertijd gelinkt wordt aan onschuld: “kinderen zien geen kleur”, “Dit is onze cultuur, onze traditie”, “Zwarte Piet zelf is niet racistisch”,....¹³⁵ Volgens Wekker blijft het zelfkritisch elementen uit op vlak van racisme en westerse superioriteit in de discussie van het zwartepietendebat, maar ook in de westerse samenleving.¹³⁶

¹³² Wekker, *Witte onschuld*, 24-29.

¹³³ Leen De Witte, “Kolonisatie verplicht in eindtermen secundair onderwijs, Groen zegt dat Weyts op de rem staat voor TSO en BSO,” laatst geraadpleegd op 22 april 2021, <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2020/06/10/kolonisatie-moet-verplicht-in-eindtermen-secundair-onderwijs/>

¹³⁴ Wekker, *Witte onschuld*, 197-202.

¹³⁵ Wekker, *Witte onschuld*, 209-212.

¹³⁶ Wekker, *Witte onschuld*, 207.

V.II.III De theoretische stroming van het postkolonialisme

Een belangrijke stap om te kunnen dekoloniseren is de kennis bijshaven, zowel in de praktijk als op theoretisch vlak. Het boek *Orientalism* van Edward Saïd wordt gezien als een referentiewerk van de postkoloniale studies.¹³⁷ Het besef van de stereotypering rond de *Orient* en de *Occident*, vanuit een machtsverhouding, moet worden overschreden. Daarnaast moet de stem van de onderdrukte ook worden gehoord. Het postkolonialisme vertrekt vanuit een kritiek op een te grote eurocentrische visie op de geschiedenis.

Het postkolonialisme is een relatief nieuwe stroming en behoort tot de *new humanities* (betekenis: nieuwe onderzoeksgebieden in de jaren 1980, zoals women's studies, cultural studies of gay/lesbian studies. Deze disciplines vertrekken vaak vanuit de kritiek van een onderdrukte groep).¹³⁸ Naast het referentiewerk *Orientalism* is het ontstaan van het postkolonialisme ook beïnvloed door de subaltern studies uit de jaren '80. Gayatri Spivak, Indische literatuurcriticus, is één van de grondleggers van dit onderzoeksgebied. De naam van haar meest invloedrijke boek luidt *Can the subaltern speak?*. In dit boek onderzoekt Spivak samenlevingen van landen die, zowel in de tijden van de kolonisatie alsook in de hedendaagse samenleving, worden onderdrukt. Spivak wenst op zoek te gaan naar de verdoken stemmen van de geschiedenis. De subaltern studies hebben ook als doel de geschiedenis, politiek, attitudes, sociologie, ideologieën en geloofssystemen bloot te leggen van de zogenaamde derdewereldlanden. Echter concludeert Spivak in haar boek *Can the subaltern speak?* dat de onderdrukte nog steeds helemaal geen stem heeft in de historiografie. Hier zit een groot verschil met het postkolonialisme. Het postkolonialisme wenst de onderdrukte net wel een stem te geven.

Volgens dramaturg en toenmalig assistent Theaterwetenschappen aan de KU Leuven Erwin Jans zit er een complexiteit vevat in het woord *post*.¹³⁹ Deze verwijst niet naar het tijdperk na de kolonisatie, maar naar de vele hiërarchieën uit deze periode die nog steeds doorschemeren in de hedendaagse samenleving. De auteur haalt het voorbeeld van de globalisering aan waarbij de westerse samenleving macht uitoefent op de andere culturen. Het voorvoegsel *post* ziet Jans eerder in de betekenis van herdenken, herschrijven en herinterpreteren van de koloniale en postkoloniale ervaring vanuit de stem van de onderdrukten. Daarnaast wijst hij ook op het belang van culturele, etnische, linguïstische, nationale verschillen naar voor te schuiven van de onderdrukte landen zonder de verschillen te categoriseren.

Frantz Fanon (Frans-Martinikaanse psychiater, 1925-1969), en Mahatma Gandhi (een Indische politicus, 1869- 1948) worden gezien als vroege, pionier denkers van de postkoloniale theorie.¹⁴⁰ Zowel Fanon als Gandhi hadden als doel het narratief van de westerse moderniteit te herschrijven met aandacht voor onderdrukte figuren. Beiden hebben een radicale stijl van totaal verzet tegen de koloniale overheersing van de westerse beschaving. In de literatuur van Fanon wens hij weerstand te bieden tegen de kolonisator. De psychiater / auteur ziet Europa als een werelddeel dat niet in staat is om landen te koloniseren, aangezien de kolonisatoren van het Westen de inwoners tot slaaf maken. Met als gevolg een slaaf een gemarginaliseerd bestaan leidt. Een van de boeken die Fanon schreef, kreeg de naam *Black Skin, White Mask* uit het jaar 1952. Het boek vertelt het verhaal van de

¹³⁷ Leela Gandhi, *Postcolonial theory* (New York: Columbia University Press, 2018), 25, 79.

¹³⁸ Gandhi, *Postcolonial theory*, 1-3

¹³⁹ Jans, *Interculturele intoxicaties*, 88-89.

¹⁴⁰ Gandhi, *Postcolonial theory*, 17-22

psychologische gevolgen van de kolonisatie bij de onderdrukten. Ook Gandhi uitte kritiek op de westerse beschaving in de politiek, maar ook in zijn literatuur. Het boek *Hind Swaraj* uit het jaar 1909 kan als voorbeeld worden gegeven. Het boek vat verschillende kritische argumenten en opvattingen over de Indische onafhankelijkheid samen. Een van de opvattingen luidt: wanneer de Britten India verlaten, mag de samenleving niet het Britse model overnemen. Gandhi betoogt dat de Indische inwoners zelf hun land op hun eigen manier dienen te besturen.

Vanaf midden de jaren '80 is het aantal postkoloniale publicaties fors gestegen.¹⁴¹ De concepten *colonial mimicry* en *hybridity* worden steeds belangrijker in het postkoloniale analyses. Het concept *colonial mimicry* wordt uitvoerig omschreven door Homi Bhabha, een Indische / Engelse hoogleraar geesteswetenschappen van Harvard University. *Colonial mimicry* wordt door Bhabha omschreven als het fenomeen wanneer het gekoloniseerde object de kolonisator nabootst. Dit kan zich uiten op twee verschillende manieren: in verdediging als in ongehoorzaamheid. De gekoloniseerde kan opkijken naar de kolonisator waardoor de gekoloniseerde de kolonisator zal nabootsen. Maar *colonial mimicry* kan ook een vorm zijn van ongehoorzaamheid. Door het imiteren wordt de machtsrelatie verzwakt en heeft de gekoloniseerde meer kracht om tegen het opgelegde discours in te gaan. Net omdat de beide opgelegde stereotype identiteiten zullen verzwakken. Daarnaast is *hybridity* ook zeer belangrijk in postkoloniale literatuur. Dit concept werd in het deel sociologie reeds uiteengezet. Postkoloniale schrijvers bevinden zich vaak tussen het spectrum van westerse invloeden en niet-westerse invloeden. Een voorbeeld is de Indische schrijver Raju Rao. Zijn verhalen pende de man neer in het Engels, maar voor de inhoud liet de schrijver zich inspireren door Indische verhalen. Rao combineerde beide werelden in zijn verhalen en ziet de culturele hybriditeit als noodzakelijk. "We cannot write like the English. We should not. We cannot write only as Indians".¹⁴² De koloniale overheersing is ook een deel van hun geschiedenis.

Een eenduidige invulling van het postkolonialisme bestaat niet. De stem van de onderdrukte staat centraal, al dan niet in relatie tot de westerse beschaving. Het is ook belangrijk om in het achterhoofd te houden dat postkoloniale theorie soms in de val kan lopen om een valse utopie naar voor te schuiven.¹⁴³ De utopie dat culturen gelijkwaardig tegenover elkaar staan. In realiteit is dit niet het geval.

V.II.IV Theater na de tijden van de kolonisatie: postkoloniaal theater

Theater maakt deel uit van een samenleving. Het is een medium dat vaak zowel de structuren en inhouden van de samenleving opneemt en / of bekritiseert. Maar welke inhouden zijn kenmerkend voor postkoloniaal theater? Aan de hand van het boek *An introduction to post-colonial theatre* van Brain Crown en Chris Banfield wordt gepoogd een antwoord te formuleren de vraag.

Postkoloniaal theater is theater dat gecreëerd wordt in toenmalige gekoloniseerde landen (bijvoorbeeld: India, Nigeria, Indonesië,...) die op dit ogenblik reeds onafhankelijk zijn of theater van traditionele bevolkingsgroepen die nog steeds kampen met overheersing (bijvoorbeeld: Aboriginals in Australië).¹⁴⁴ Sommige inheemse volkeren verloren door de kolonisatie grotendeels hun identiteit in

¹⁴¹ Gandhi, *Postcolonial theory*, 141,149-151.

¹⁴² Gandhi, *Postcolonial theory*, 151.

¹⁴³ Gandhi, *Postcolonial theory*, 174-175.

¹⁴⁴ Chris Banfield en Brain Crow, *An introduction to post-colonial theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 6.

hun land, zoals de Aborigines. In landen met sterke inheemse culturen, daarentegen, bleef hun identiteit relatief intact, zoals de landen in West-Afrika of in India.

An introduction to post-colonial theatre bespreekt zeven toonaangevende regisseurs uit landen die een gekoloniseerd verleden of heden hebben: Derek Walcott (Caraïben), August Wilson (zwart-Amerikaans theater), Jack Davis (Aborigines), Wole Soyinka (Nigeria), Athol Fugard (Zuid-Afrika), Badal Sircar (Calcutta in India), Girish Karnad (India).¹⁴⁵ De uiting van het postkoloniaal theater is uiteraard verschillend van land tot land en van regisseur tot regisseur. Toch is het opvallend dat diverse inhoudelijke onderwerpen of beïnvloedingen bij verschillende regisseurs terugkeren. De drie grote lijnen die bij verschillende makers terugkeren uit eigen analyse zijn: regisseurs die kritiek uiten op de toenmalige koloniale situatie, regisseurs die teruggrijpen naar traditionele vormen van theater en rituelen uit het land of regisseurs die zowel westerse invloeden hanteren gecombineerd met traditionele elementen uit het land.

Een eerste kenmerk van postkoloniaal theater is dat verschillende regisseurs kritiek uiten op de toenmalige koloniale situatie. August Wilson (1945-2005) was regisseur van het *Theatre of blues* in de grotendeels zwarte delen van de Verenigde Staten.¹⁴⁶ De zwarte bevolking kampt de laatste decennia nog steeds met racisme. In zijn voorstellingen uitte Wilson zijn ontevredenheid over de Amerikaanse samenleving. De man had als doel de sociale realiteit van de zwarten bloot te leggen in zijn stukken. Wilson liet zich ook inspireren door het migratieleven van verschillende inwoners uit de Verenigde Staten die nog steeds invloed had op hun leven. Een voorbeeld van een toneelstuk van Wilson is *The Piano Lesson* geschreven in 1987. Het stuk vertelt het verhaal over een Afrikaans Amerikaanse familie met een slavenverleden die de donkere pagina's van hun verleden omarmen op het moment dat ze bouwen aan hun toekomst. Ook Jack Davis (1917-2000) wenste kritiek te geven op koloniatoren die de Aborigines verdrongen in Australië. In tijden van kolonisatie was Australië een strafcontinent van Groot-Brittannië. Maar deze witte invasie was verwoestend voor de Aborigines. De toneelstukken van Davis kaarten voornamelijk de toenmalige genocide op de Aborigines aan en het racisme waarmee de Aborigines nog steeds te maken hebben in de samenleving. In het jaar 1979 schreef hij het stuk *Kullark*: een stuk over de donkere geschiedenis van de Aborigines en ook over de onderdrukking die actueel was en nog steeds is in het land.

Regisseurs die teruggrijpen naar de traditionele vormen van theater of rituelen in het land, is een tweede kenmerk van postkoloniaal theater. Het Nigeriaans ritueeltheater van Wole Soyinka (1934) is een voorbeeld hiervan.¹⁴⁷ Tijdens de kolonisatie bleven de traditionele rituelen redelijk intact in het continent, zoals het vieren van de rituelen van het seizoen: de inwoners konden hun eigen cultuur en de rituelen blijven doorzetten. Soyinka ziet het ritueel als de basis in veel van zijn voorstellingen. In het jaar 1976 ging het stuk *Death and the King's horseman* in première. In dit stuk maakte Soyinka gebruik van theatrale muziek, dans en trancerituelen op de scène die een marktplaats was. Ook August Wilson kan onder dit kenmerk geplaatst worden. De man liet zich inspireren door jazz en blues: muziek die ontstaan is in zwart-Amerikaanse staten.

Een derde kenmerk is dat regisseurs zowel westerse invloeden hanteren als traditionele elementen van het land, zoals regisseur Derek Walcott (1930-2018), uit de Caraïben. De man bracht in het jaar

¹⁴⁵ Banfield en Crow, *An introduction to post-colonial theatre*, 1-17.

¹⁴⁶ Banfield en Crow, *An introduction to post-colonial theatre*, 41-44, 47-48, 62-65, 68-71.

¹⁴⁷ Banfield en Crow, *An introduction to post-colonial theatre*, 44, 78-88.

1970 het stuk *Dream on Monkey Mountain* uit.¹⁴⁸ Het stuk vertelt een droom van een zwarte man. De man ziet zijn zwarteheid als een negatief aspect aan zijn leven. In de gevangenis krijgt hij een visioen van een witte vrouw die hem op het hart drukt dat hij terug moet gaan naar Afrika. Vervolgens droomt de man dat hij een grote heerser wordt op het continent. Wanneer hij terug wakker wordt, omarmt hij volledig zijn zwarte identiteit. Het stuk combineert zowel westerse als traditionele elementen uit de Caraïben. Het droomverhaal is typerend voor westerse verhalen, terwijl de personages, de etnische verhalen en het collectieve bewustzijn eerder kenmerkend zijn voor de Caraïbische volksverhalen.

¹⁴⁸ Banfield en Crow, *An introduction to post-colonial theatre*, 33-40, 44.

VI. De Afrikaanse versie van het sprookje Assepoester: Boom Toudou (BeHuman)

Hoe komt etnisch-culturele diversiteit tot uiting in twee specifieke voorstellingen van het kinder- en jongerentheater? Om op deze vraag een antwoord te kunnen formuleren wordt er gekozen om de volgende voorstellingen diepgaand aan een analyse te onderwerpen: *Boom Toudou* (BeHuman) en *Studio Shehrazade* (Kloppend hert en ARSENAAL). Werken met etnisch-culturele diversiteit in een voorstelling betekent niet alleen mensen met een migratieachtergrond op scène te plaatsen. Het is ook belangrijk om te kijken welke representatie er naar voren geschoven wordt. Om de representatie te onderzoeken wordt een diepgaande analyse uiteengezet op basis van de theoretische uiteenzetting (hoofdstuk twee), een eigen analyse van de voorstelling en een afgenomen interview.

De eerste voorstelling die wordt geanalyseerd is *Boom Toudou*, een Afrikaanse versie van het westerse sprookje *Assepoester*, geschreven en gespeeld door Nyiragasigwa Hens. De voorstelling werd gecreëerd in het jaar 2014. De doelgroep van het stuk zijn lagere schoolkinderen vanaf zes jaar. Oorspronkelijk speelde *Boom Toudou* enkel in scholen, maar na de tijden van corona, wordt de voorstelling hernomen in cultuurcentra.¹⁴⁹ De omvang van de voorstelling is ongeveer 45 minuten. Voor de analyse werd de regisseur, tevens ook de actrice, Hens geïnterviewd.

VI.1 De verhaallijn onder de loep nemen

Vooraleer de voorstelling aan een analyse wordt onderworpen, wordt in dit onderdeel de verhaallijn in een samenvattende vorm uiteengezet. *Boom Toudou* is een flashbackverhaal van een 37-jarige vrouw Nyira die in België woont maar als kind leefde in Rwanda (opvallend: de regisseur gebruikt haar eigen verkorte voornaam voor het hoofdpersonage).¹⁵⁰ Ze vertelt het verhaal van zichzelf als zevenjarig meisje dat in Rwanda haar kindertijd beleefde. De regisseur kiest om het verhaal in de verleden tijd te vertellen. De naam van het meisje Nyira betekent letterlijk: iemand die door de moeder verlaten is, want de moeder van Nyira is gestorven bij haar geboorte. Toen Nyira zeven jaar was, werkte haar vader hard op het land, waardoor Nyira door haar grootmoeder werd opgevoed. Van haar grootmoeder leerde ze ontzettend veel, zoals koken: maniok, *saca saca* klaarmaken en water dragen op het hoofd. Ook vertelde haar grootmoeder wel honderden verhalen, waar ze lang kon naar luisteren. Maar de grootmoeder werd steeds een dagje ouder. Op een dag gaf ze enkele zaadjes van een boom aan Nyira. Deze zaadjes moest ze planten in de tuin. De grootmoeder beloofde wanneer ze er niet meer zou zijn, Nyira steun of hulp kon vragen aan de boom. Vervolgens zou de boom antwoorden in haar plaats. De grootmoeder beloofde haar ziel en woorden in de schors te leggen. Uit de zaadjes groeide er een mooie, grote boom. Deze boom kreeg de naam *Boom Toudou*.

Enkele maanden later stierf de grootmoeder.¹⁵¹ Huilend liep Nyira naar de boom om troost te zoeken. De boom troostte haar, meer nog hij had zelf de stem van haar grootmoeder. Bovendien was er nog iets nieuws in haar leven: haar vader had een nieuwe vrouw ontmoet en ze besloten te trouwen. Mutesi was haar naam. Ze kookte niet, ze werkte niet,... enkel zat ze de hele dag in haar schommelstoel. Op een dag riep de vader Nyira bij hem. Hij vertelde dat hij naar de stad zou gaan

¹⁴⁹ Hens interview 1.

¹⁵⁰ *Boom Toudou*, BeHuman, Nyiragasigwa Hens (Antwerpen: Be Human, 2014).

¹⁵¹ *Boom Toudou*.

werken, om genoeg geld te verdienen zodat het meisje later kon gaan studeren. Omdat Mutesi en Nyira niet mee wouden verhuizen, bleef Nyira wonen bij haar stiefmoeder.

In het begin kwam haar vader om de drie maanden terug naar huis en bracht hij veel cadeautjes mee.¹⁵² Maar hij moest hard werken, waardoor de man steeds minder tijd had om op bezoek te komen. Met als gevolg Mutesi regelmatig alleen was. Hierdoor was ze droevig en huilde ze vaak. Op een morgen waren de schoolboeken van Nyira verdwenen. Mutesi had deze in het vuur gegooid. Vanaf dat moment diende Nyira elke dag hard te werken voor haar stiefmoeder. Gelukkig had ze de steun van Boom Toudou. De boom deed haar geloven in een mooie toekomst.

Al was deze troost van Boom Toudou buiten de wil gerekend van de stiefmoeder.¹⁵³ Mutesi besloot dat Nyira mocht niet meer bij de boom of zelfs in de tuin komen. Anders kapte ze de boom om. Daarnaast wou Mutesi de volgende ochtend een bad nemen. Daarvoor moest Nyira, tijdens de nacht, water gaan halen naar de rivier. Maar de rivier was gevaarlijk, zeker tijdens de nacht, want dan komen er wilde dieren drinken. Het meisje zocht terug troost bij de boom. Boom Toudou vertelde dat de wilde dieren naar een andere rivier zouden gaan drinken die nacht, waardoor er geen gevaar was. Zo gezegd, zo gedaan: de tocht was lang en zwaar, maar Nyira kwam heelhuids terug tot de verbazing van de stiefmoeder. De hele dag werkte het meisje terug voor haar stiefmoeder en in de avond moest ze opnieuw naar de rivier water halen. Ook die avond hielp de boom haar en kwam ze de volgende ochtend terug met water. Mutesi was razend en het meisje moest de volgende avond terug om water. Ook die dag gaf de boom Nyira raad. Toen ze de volgende morgen terugkwam, bleek dat de stiefmoeder de boom had omgekapt. De stiefmoeder vond het fantastisch, maar Nyira zat volledig in de put.

De volgende avond moest het meisje terug om water te gaan, maar deze keer zonder de hulp van de boom.¹⁵⁴ Nyira dacht dat het haar einde betekende. De tocht startte goed, maar eenmaal aangekomen aan de rivier hoorde ze de gevaarlijke dieren. Wanneer ze het water uit te rivier haalde, hoorde ze geritsel achter haar in de bomen. Het bleek de dierenkoning van Rwanda te zijn: de gorilla. Het dier kwam steeds dichterbij en het meisje bleef muisstil staan. De gorilla stapte naar haar toe en knielde. Hij zei: "Wees niet bang, wij zijn gestuurd door Toudou. Zijn assen zijn in onze pelzen belandt. Hij wil dat wij je helpen".¹⁵⁵ Het meisje vertelde haar hele verhaal. De gorilla besliste om zijn medevrienden uit het dierenrijk te roepen. Met verschillende dieren liep ze terug naar huis. De wilde dieren liepen op Mutesi af en de stiefmoeder liep zo hard ze kon de jungle in.

Nooit hoorden ze nog iets van de stiefmoeder.¹⁵⁶ Nadat de dieren weg waren, kwam haar papa aangelopen. Hij was teruggekomen van de stad omdat hij gehoord had van de wandaden van Mutesi. Samen besloten ze te verhuizen naar België voor een betere toekomst. In België plantte Nyira verschillende zaadjes. De krachtige boom begon terug te groeien in hun tuin in de stad Antwerpen: Boom Toudou was terug geboren.

¹⁵² Boom Toudou.

¹⁵³ Boom Toudou.

¹⁵⁴ Boom Toudou.

¹⁵⁵ Boom Toudou.

¹⁵⁶ Boom Toudou.

VI.II Vanuit de positie van regisseur Nyiragasigwa Hens

Het stuk *Boom Toudou* is geschreven en gespeeld door Nyiragasigwa Hens.¹⁵⁷ Hens is geboren in Rwanda en werd op jonge leeftijd geadopteerd door Belgische ouders. Op achttienjarige leeftijd genoot Hens een deel van de opleiding aan het *Conservatorium Gent*, na een tussenstop in *Studio Herman Teirlinck* in Antwerpen. Echter maakte ze haar opleiding niet af. Hens besloot het theater maken en spelen even aan de kant te schuiven. Een tiental jaar later besliste Hens om haar geboorteland te bezoeken. In haar geboorteland Rwanda vond ze, naar eigen zeggen, haar identiteit terug. Dit zag de regisseur als een schakelmoment: “Bij terugkomst had ik terug een doel gevonden om een verhaal te schrijven, iets wat ik de wereld wilde vertellen”.¹⁵⁸ Op dat moment had Hens voor de eerste keer de noodzaak om een voorstelling te creëren. De eerste voorstelling waar Hens zich op focuste, kreeg de naam *Boom Toudou*.

In 2017 richtte Hens, samen met de kunstenaar Jaouad Alloul, BeHuman op.¹⁵⁹ BeHuman is een Antwerpse organisatie die door verhalen te brengen mensen met elkaar wil verbinden.¹⁶⁰ De organisatie plaatst identiteit centraal en onderzoekt deze aan de hand van theater, dans of muziek. BeHuman ziet diversiteit ook als hetgeen wat de mens verbindt, niet als een gepolariseerd gegeven dat in de samenleving vaak naar voor wordt geschoven. Hens ziet zichzelf vooral als een multidisciplinaire maker.¹⁶¹ Ze houdt van een combinatie van theater, muziek en dans. Haar stukken zijn voornamelijk sociaal geëngageerd en ze vertrekt het liefst vanuit zichzelf of vanuit de personen waarmee ze samenwerkt. Het stuk *Boom Toudou* viel als eerste voorstelling onder de organisatie BeHuman. Vervolgens werden de volgende stukken gecreëerd door BeHuman: *De Zeemeermin* (over een homoseksuele moslimjongen, geregisseerd door Hens), *Nala & Amir* (vriendschap tussen twee kinderen uit verschillende culturen, geregisseerd door Hens en Alloul), *De Meisje* (een jongen die liever een meisje wil zijn, geregisseerd door Johan Petit verbonden aan Marthatentatief) en *Phenomenal Woman* (vrouwen die zich verzetten tegen vooroordelen, geregisseerd door Hens).¹⁶²

VI.III Een flexibele benadering van de canon

Nadat Hens een bezoek bracht aan haar geboorteland, had ze voor de eerste maal de noodzaak om een voorstelling te creëren.¹⁶³ Voor het bezoek aan Rwanda zag Hens zichzelf als een witte persoon, dit geeft ze de oorzaak van de westerse superioriteit die nog steeds heerst in de samenleving. Als kind probeerde ze zich te identificeren met haar witte pleegouders om niet uit de boot te vallen. Ze zag zichzelf enkel als een zwarte dame wanneer mensen hierop wezen. Als kind had Hens geen zwarte voorbeeldfiguren waarmee ze zich kon identificeren, enkel de Nederlandse actrice Gerda Havertong die het kinderprogramma *Sesamstraat* presenteerde.¹⁶⁴ Toen ze Rwanda bezocht, vielen veel

¹⁵⁷ Nyiragasigwa Hens (regisseur van Boom Toudou, Behuman), interview 3 door Jasmien Lagae (student Universiteit Gent), november 2020. Zie bijlage X.III.II, 86-90.

¹⁵⁸ Hens interview 3.

¹⁵⁹ Hens interview 3.

¹⁶⁰ “BeHuman,” laatst geraadpleegd op 10 mei 2021, <https://www.behumanvzw.be/>

¹⁶¹ Hens interview 3.

¹⁶² Nyiragasigwa Hens, e-mail aan de auteur, 20 mei 2021.

¹⁶³ Hens interview 3.

¹⁶⁴ Hens interview 1.

puzzelstukjes in elkaar.¹⁶⁵ Bepaalde karaktereigenschappen, zoals het uitbundig zijn, kon ze beter plaatsen. Bij terugkomst besloot ze haar beide culturele identiteiten volledig te omarmen en ziet ze zichzelf als een persoon met meervoudige culturele identiteiten in zich.

Dit is ook het vertrekpunt van *Boom Toudou*. Allereerst legt de regisseur de nadruk dat ze herkenbaarheid wil genereren voor kinderen met een migratieachtergrond.¹⁶⁶ Hens richt zich voornamelijk op kinderen van Afrikaanse herkomst. Volgens de regisseur kunnen deze kinderen zich niet herkennen in de klassieke verhaal van *Assepoester*: het verhaal kent bijvoorbeeld allemaal witte, westerse personages. Met als gevolg ze besloot om een Afrikaanse variant van het westerse sprookje *Assepoester* te creëren. De regisseur koos er niet voor om volledig vanuit een Rwandees sprookje te vertrekken met de volgende reden:

Ook al kom je uit eender welk werelddeel. Ik kan me voorstellen dat kinderen de westerse sprookjes wel hebben meegekregen als ze naar een Belgische school gingen. Ik wilde een platform aanbieden waar iedereen zich in kan herkennen, maar toch bepaalde elementen aangepast zijn zodat kinderen uit bijvoorbeeld Rwanda zich ook kunnen identificeren.¹⁶⁷

Kinderen uit verschillende culturen moeten zich dus kunnen herkennen in het sprookje. Het sprookje *Assepoester* behoort tot de westerse canon. Deze term verwijst naar de meest belangrijke en invloedrijke kunstwerken uit de westerse geschiedenis.¹⁶⁸ De westerse canon definieert de gevestigde standaarden van de kunst. Wat betekent dat deze kunstvormen dienen nagestreefd te worden in de toekomst. Bovendien staat de canon ook synoniem voor kwaliteit, volgens de westerse normen. Wanneer een kunstwerk bij de canon behoort, wordt de kwaliteit niet meer in twijfel getrokken. Regisseur en acteur Khalid Koujili El Yakoubi legt, in zijn opiniestuk *De canon is wat wij er van maken* in een online artikel van *Etcetera* uit het jaar 2019, de nadruk op het dynamische aspect van de canon. De westerse canon is veranderbaar en wordt steeds geactualiseerd, maar het is een kwestie van macht. Instellingen, scholen tot de opvoeding die kinderen krijgen thuis, bepalen hoe de canon wordt vormgegeven. Toch legt Koujili El Yakoubi de nadruk dat de canon dient rekening te houden met de hoge diversiteitscijfers in het land.

De canon is wat wij er van maken. En wie zijn wij? Wij zijn niet meer wie we 10 jaar geleden waren of 20 of 50 jaar geleden. Wij zijn een gemeenschap die leeft in minority-majority steden (steden waar de minderheid de meerderheid uitmaakt).¹⁶⁹

De kunstopvatting / de canon heeft de opdracht om open te breken.¹⁷⁰ Koujili El Yakoubi vindt dat de repertoireteksten, waaronder ook de westerse sprookjes vallen, een afspiegeling van de werkelijkheid in zich moeten hebben. Concreet heeft de man de volgende vorm voor ogen met repertoireteksten: "Bewerk ze, gebruik ze als inspiratie, maak er nieuwe verhalen van".¹⁷¹ Daar maakt regisseur Hens ook gebruik van. Ze gebruikt het klassiek verhaal als inspiratie en maakt op basis van *Assepoester* een nieuw verhaal.

¹⁶⁵ Nyiragasigwa Hens (regisseur van *Boom Toudou*, Behuman), interview 2 door Jasmien Lagae (student Universiteit Gent), Oktober 2020. Zie bijlage X.III.I, 82-84.

¹⁶⁶ Hens interview 2.

¹⁶⁷ Hens interview 1.

¹⁶⁸ Koujili El Yakoubi, "De canon is wat wij er van maken,"

¹⁶⁹ Koujili El Yakoubi, "De canon is wat wij er van maken,"

¹⁷⁰ Koujili El Yakoubi, "De canon is wat wij er van maken,"

¹⁷¹ Koujili El Yakoubi, "De canon is wat wij er van maken,"

Maar is het sprookje *Assepoester* inherent westers? Het antwoord hierop is neen. Al worden ze hier in het Westen wél gezien als klassieke verhalen die tot de canon behoren. Het verhaal van *Assepoester* is ontstaan in de Klassieke Oudheid in rudimentaire vorm. De allereerste versie van het verhaal werd opgetekend door Strabo (ca. 64 voor Chr. - 24 na Chr) in de *Geographica*, een geografische encyclopedie van de Grieks-Romeinse wereld.¹⁷² De basiselementen van het verhaal werden toen reeds gelegd: een bovennatuurlijke tussenkomst die het hoofdpersonage helpt (de adelaar in dit verhaal), de bekende schoen die de vrouw past (in deze versie is het een sandaal) en een persoon uit de koninklijke stand die huwt met een armere vrouw.

Een volgende versie van het klassieke sprookje verschijnt in China (ca. 860 na Chr.) onder de naam *Ye Xian*.¹⁷³ Deze versie kent zeer veel gelijkenissen met de huidige versie die in het Westen bekendheid geniet. Doordat de vader van Ye Xian op jonge leeftijd sterft, moet ze bij haar stiefmoeder en stiefzus gaan wonen. Maar het meisje leeft in slechte omstandigheden. Enkel krijgt ze steun van een magische vis uit de dichtstbijzijnde rivier. Op een dag ontdekken de stiefmoeder en de stiefzus de vis en beslissen ze het zwemmend dier te doden. Ye Xian is zeer verdrietig en bewaart de graden in haar kamer. Enkele weken later wordt een nieuwjaarsfeest georganiseerd, maar Ye Xian moet thuisblijven. Toch kan ze door de hulp van de magische visgraden zich vermommen om naar het feest gaan. Op het feest verliest ze een schoen. De koning van het land beslist op zoek te gaan naar de persoon die de schoen past. Ye Xian past de schoen en mag met de koning trouwen.

In Europa werd *Assepoester* voor het eerst neergeschreven tijdens de 17 eeuw.¹⁷⁴ In het Westen zijn de twee bekendste versies: *Cendrillon* van Charles Perrault geschreven in 1697 en *Asschenputtel* van de Gebroeders Grimm uit het jaar 1812 en een tweede versie uitgebracht in 1857.¹⁷⁵ Beiden verschillen weinig van elkaar. In de versie van de Gebroeders Grimm krijgt *Assepoester* op het sterfbed van haar moeder zaadjes van een boom om op haar graf te zaaien. Wanneer *Assepoester* hulp nodig heeft, kan ze aan deze boom schudden en zal de boom haar helpen. Enkele jaren later, na de dood van haar moeder, hertrouwt haar vader met een vrouw. Deze persoon heeft ook nog twee dochters. Haar vader moet veel werken en is amper thuis. *Assepoester* leeft in slechte omstandigheden bij haar stiefmoeder en de twee dochters en moet voor hen hard werken. Op een dag worden de stiefzussen uitgenodigd op een tweedaags bal van de koning. *Assepoester* helpt hen met aankleden. De dochters zeggen dat ze mee mag naar het bal als ze hen een schotel met linzen aanlevert. Hiervoor wordt ze geholpen door twee witte duiven, maar na het aanleveren van de schotel mag ze toch niet mee. Op tweede dag moet *Assepoester* een zak vol erwten aanleveren om mee te mogen naar het bal. Ook na het aanreiken van deze erwten, mag ze terug niet mee naar het bal. Vervolgens zoekt ze steun bij de boom op haar moeders graf. Deze magische boom tovert een mooi kleed tevoorschijn, inclusief een koets met bedienden die haar tot aan het bal brengt. De betovering blijft werken tot middernacht. Op het bal danst de prins de hele avond met haar. Om middernacht vlucht ze terug naar huis, maar ze verliest haar schoen op de trap van het bal. De prins vindt de schoen en beslist wie de schoen past met hem mag trouwen. Uiteindelijk vindt de prins *Assepoester* en trouwen ze met elkaar. De versie van Perrault

¹⁷² "Het sprookje achter Rossini's *Assepoester*," laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <https://www.operaballet.nl/het-sprookje-achter-rossinis-assepoester>

¹⁷³ "Het sprookje achter Rossini's *Assepoester*,"

¹⁷⁴ "Het sprookje achter Rossini's *Assepoester*,"

¹⁷⁵ "*Assepoester*," laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <https://www.kb.nl/themas/kinderboeken-en-strips/klassieke-kinderboeken/assepoester>

is relatief gelijklopend. Het grootste verschil zit in de hulp die Assepoester krijgt om naar het bal te gaan. In deze versie is er geen magische boom aanwezig, maar een tovervrouw die haar helpt.

Vervolgens is het belangrijk om te benadrukken dat in het continent Europa al meer dan 500 versies van het klassieke verhaal bestaan.¹⁷⁶ Wereldwijd heeft zelfs bijna elke cultuur een variant op *Assepoester*. Twee voorbeelden uit het continent Afrika zijn: *Chinye: A West African Folk Tale*, opgetekend door Obi Onyefulu in 1994 en *The Egyptian Cinderella*, geschreven door Shirley Climo in 1989. In Amerika verschenen verhalen als: *The Turkey Girl: A Zuni Cinderella Story* door Penny Pollock in 1996 en *Moss Gown*, opgetekend door William Hooks in het jaar 1987. Daarnaast zijn ook nog veel voorbeelden te vermelden uit Azië en het Midden-Oosten.

Al conclusie valt er te stellen dat Assepoester niet noodzakelijk eigen is aan de westerse cultuur. Toch behoren de versies opgemaakt door Perrault en de Gebroeders Grimm tot de westerse canon. Deze versies worden dan ook reeds aan jonge kinderen verteld. Vroeg of laat komen kinderen in België in contact met de westerse versie van het sprookje. Hens probeert in haar versie met *Boom Toudou* de westerse versie terug open te trekken naar een variant waar ook Afrikaanse elementen in komen. Met als gevolg dat Hens de canon benadert op een dynamische wijze.

Maar op welke elementen baseerde Hens zich uit de twee bekendste westerse versies van Perrault en Gebroeders Grimm? Hens liet zich voornamelijk inspireren door de versie van de Gebroeders Grimm. De magische boom speelt ook in *Boom Toudou* een centrale rol.¹⁷⁷ Weliswaar krijgt Nyira de zaadjes niet van haar moeder, maar haar grootmoeder. Tijdens de hele verhaallijn helpt en steunt de boom Nyira. De vader van Nyira moet hard werken in de stad en is zelden thuis, waardoor Nyira bij haar stiefmoeder woont. De slechte levensomstandigheden, inclusief het harde werken voor de stiefmoeder, zijn gelijklopend met de westerse verhalen van *Assepoester*. Al neemt de versie van Hens een andere wending dan de klassieke versie. Het bal, kenmerkend aan de versies van Perrault, de Gebroeders Grimm als een historische Chinese variant, komt niet aan bod in *Boom Toudou*. Andere handelingen zijn, ondanks de andere wending van de verhaallijn, gelijklopend. In het verhaal, geschreven door de Gebroeders Grimm, wordt Assepoester op het verkeerde been gezet door de stiefmoeder en de stiefzussen. Als ze de eerste dag een schotel met linzen en de tweede dag een bord met erwten kan voorleggen, mag Assepoester mee naar het bal. Echter is dit bijna een onmogelijk opdracht, maar door hulp van twee witte duiven lukt het haar toch. Maar tevergeefs, ze mag toch niet mee naar het bal. Een onmogelijke opdracht voorgeschoteld krijgen door de stiefmoeder is ook herkenbaar in *Boom Toudou*. Op een dag wenst Mutesi graag de volgende morgen een warm bad te nemen. Hiervoor moet Nyira tijdens de nacht naar een rivier gaan waar gevaarlijke dieren ook komen drinken. Uiteraard een valstrik want de stiefmoeder weet zeer goed dat Nyira hier niet levend kan uitkomen. Maar door hulp van de magische boom kan Nyira diverse ochtenden na elkaar water brengen naar de stiefmoeder.

Onbewust zijn er ook gelijkenissen met de eerste Chinese verschijningsvorm van *Assepoester*. In de versie *Xe Yian* speelt een magische vis de centrale rol.¹⁷⁸ Maar de stiefmoeder doodt de vis. De visgraden komen terecht in de kamer van Xe Yain. Wanneer een nieuwjaarsfeest wordt georganiseerd en het meisje niet mag gaan, helpen de visgraden haar te vermommen om toch naar het feest te

¹⁷⁶ "Multicultural Cinderella Stories," laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <http://www.ala.org/aboutala/offices/resources/multicultural>

¹⁷⁷ *Boom Toudou*.

¹⁷⁸ "Het sprookje achter Rossini's *Assepoester*,"

kunnen gaan. Mutesi, de stiefmoeder in *Boom Toudou*, beslist om op een dag ook de boom om te kappen.¹⁷⁹ Nyira heeft schrik dat de boom haar nu niet meer zal kunnen helpen, maar de assen van de boom / grootmoeder vallen op de wilde dieren. Met als gevolg de dieren het meisje helpen om de stiefmoeder weg te jagen.

Daarnaast voegt Hens in *Boom Toudou* ook verschillende Afrikaanse elementen aan toe: de locatie speelt zich af in Rwanda, maniok en saca saca eten, de typische dieren van Afrika en Rwanda (zoals de gorilla die gezien wordt als de koning van het dierenrijk in het land), de magische boom (een magische plant / dier / mens,... komen in meerdere versies over de hele wereld aan bod), een herhalend liedje dat gezongen wordt in het Rwandees op weg naar de rivier en als laatste het hoofdpersonage (met meervoudige culturele identiteiten in zich), dat een verhaal vertelt over haar kindertijd en op het laatste verhuist ze met haar vader naar België, waardoor het ook een migratieverhaal wordt.¹⁸⁰

VI.IV Een verhaal dat de toeschouwers met elkaar verbindt

Uit de keuze om zowel westerse als Afrikaanse elementen te combineren in de voorstelling, valt af te leiden dat wederzijdse aanpassing centraal staat. Nieuwkomers als inwoners die reeds langer in het land wonen dienen zich open te stellen voor elkaar en bereid te zijn om zich aan te passen aan de ander. Hens merkt echter wel op dat er een onevenwicht heerst in de maatschappij op dat vlak.¹⁸¹ In de westerse maatschappij wordt door instellingen en inwoners vaak verwacht dat de nieuwkomer zich volledig aanpast aan de nationale cultuur van het land. Hens ziet dit als onmogelijk. De westerse samenleving zou de cultuur van de nieuwkomers meer moeten aanvaarden. Volgens de regisseur probeert theater op dit ogenblik een inhaalbeweging te maken.¹⁸² Theaters beseffen de urgentie om te werken met nieuwkomers, maar botsen nog te vaak op verschillende muren. De muren zijn de westerse canon, de stereotype benadering van andere culturen of het telkens opnieuw samenwerken met steeds dezelfde mensen die ze kennen. Een stap in het onbekende wordt vaak als te groot ervaren.

Daarom is het belangrijk om verhaallijnen of bepaalde elementen uit andere culturen op scène te brengen. In Berry's accumulatiemodel worden vier adaptatievormen bij nieuwkomers uiteengezet (de manier waarop de maatschappij verwacht dat nieuwkomers zich aanpassen), waaronder assimilatie, segregatie, marginalisering en integratie.¹⁸³ De voorstelling *Boom Toudou* maakt van integratie. Deze term betekent dat nieuwkomers hun eigen culturele identiteit mogen behouden, maar zich ook dienen aan te passen aan hun nieuwe samenleving.¹⁸⁴ Ze worden geacht om te leven volgens hun meervoudige culturele identiteiten. De voorstelling start met het hoofdpersonage Nyira die zichzelf voorstelt als 37-jarige vrouw en woont in België, maar tijdens haar kindertijd leefde ze in Rwanda.¹⁸⁵ Vervolgens neemt ze het publiek mee naar haar kindertijd. Hierdoor valt te stellen dat het verhaal vertrekt van meervoudige culturele identiteiten. Door te vertrekken vanuit een vrouw die migreerde op jonge leeftijd en zich te baseren op een verhaal uit de westerse canon gecombineerd met Afrikaanse elementen, valt de voorstelling onder de categorie integratie.

¹⁷⁹ *Boom Toudou*.

¹⁸⁰ *Boom Toudou*.

¹⁸¹ Hens interview 2.

¹⁸² Hens interview 1.

¹⁸³ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354-356.

¹⁸⁴ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354-356.

¹⁸⁵ *Boom Toudou*.

Vanuit de omgekeerde beweging, wanneer vanuit het gastland de nieuwkomers grotendeels hun eigen cultuur mogen behouden maar de samenleving zich ook aanpast aan de nieuwkomers, wordt dit in de publicatie *Cross-Cultural Psychology*, geschreven door onder andere John W. Berry, multiculturalisme genoemd.¹⁸⁶ Al hanteer ik liever de term interculturaliteit (zie hoofdstuk twee). Interculturaliteit heeft als doel rekening houden met de verschillen tussen de culturen (inclusief hun rijkdom), om vervolgens een interactie aan te gaan met respect voor de diverse culturen.¹⁸⁷ Omwille van de reeds bovenstaande aangehaalde argumenten: voornamelijk om het westerse verhaal van *Assepoester* als inspiratiebron te gebruiken en hierbij Afrikaanse elementen toe te voegen, staat aanpassing centraal met respect voor beide culturen.

Interculturaliteit wenst ook op zoek te gaan naar het verbindende vanuit een gelaagde identiteit.¹⁸⁸ De klemtoon leggen op verbindende thematieken is ook belangrijk in het theater. Erwin Jans ziet in het veld vaak de volgende valkuil bij programmatie: er wordt teveel gefocust op de verschillen tussen culturen en hun belevingswerelden.¹⁸⁹ Met als gevolg een mix van verschillende achtergronden samen in een theaterzaal krijgen vaak niet lukt. Hij drukt daarom de lezer op het hart om eerder te focussen op gelijkenissen van culturen (universele thema's) dan op de verschillen.

In de verhaallijn van *Boom Toudou* zitten verschillende universele thema's, zoals de onderdrukking van het meisje door de stiefmoeder, het verlangen naar een mooie toekomst, het gevoel van gesteund of getroost te worden door iets of iemand, het uiten van verdriet en een rouwproces aangaan en als laatste is een universeel kenmerk van een sprookje nog steeds dat alles altijd goed komt.¹⁹⁰ Deze gebeurtenissen en gevoelens zijn herkenbaar voor iedereen, ongeacht de culturele achtergrond.

De voorstelling speelt hoofdzakelijk in lagere scholen: van katholieke scholen, freinetonderwijs tot het buitengewoon onderwijs.¹⁹¹ Door te werken met interculturele thema's probeert de voorstelling *Boom Toudou* de toeschouwers met elkaar te verbinden. Kinderen met Belgische ouders herkennen vaak stukjes van de verhaallijn. Hens merkt op dat aan het begin van de voorstelling ze enthousiast reageren met de reactie: "Ik ken deze verhaallijn".¹⁹² Vervolgens evolueert het verhaal verschillend dan het klassieke verhaal van *Assepoester*, al blijven de herkenbare eigenschappen gedurende het hele verhaal zichtbaar. De kinderen van Afrikaanse herkomst reageren herkenbaar op zowel de interculturele thema's als Afrikaanse elementen. Hens merkte de volgende reactie op tijdens de schoolvoorstellingen:

Als er Rwandezen in de klas zaten, zag je deze kinderen opfleuren. De jonge generaties herkenden bepaalde plekken waarover ik spreek of specifieke woorden die ik gebruik in het liedje. Ook Afrikaanse kinderen herkenden veel in de voorstelling, zoals bijvoorbeeld het eten waarover ik spreek. Dan hoor je die kinderen zeggen: "ja, ik ken dat ook". Dat is heel fijn.¹⁹³

Het publiek beperkt zich uiteraard niet enkel tot kinderen met ouders van Belgische of Afrikaanse herkomst. Ook kinderen die migreerden uit andere landen kunnen zich herkennen door zowel de

¹⁸⁶ W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology*, 354-356.

¹⁸⁷ *Diverse woordenlijst VRT*, "Interculturaliteit, Multiculturaliteit,"

¹⁸⁸ *Diverse woordenlijst VRT*, "Interculturaliteit, Multiculturaliteit,"

¹⁸⁹ Jans, *Interculturele intoxicaties*, 139.

¹⁹⁰ *Boom Toudou*.

¹⁹¹ Hens interview 1.

¹⁹² Hens interview 1.

¹⁹³ Hens interview 1.

interculturele thema's als natuurlijk het migratiethema dat *Boom Toudou* ook bespreekt. Op het einde van het verhaal migreren Nyira en haar vader naar België voor een betere toekomst. Daarnaast vindt Hens het zeer belangrijk om op jonge leeftijd een zo breed mogelijke wereld voor te schotelen aan de kinderen. Het theater kan het jonge publiek helpen om in contact te laten komen met diverse werelden die ze thuis niet meekrijgen in de opvoeding.¹⁹⁴ Hens hoopt dat kinderen hiermee ook toleranter zullen zijn tegenover elkaar en met als gevolg dat er minder discriminatie zal zijn in de samenleving. Dit wenst de regisseur idealer te bereiken met de voorstelling.

VI.V Spreken vanuit de stem van de onderdrukte: de gelijkenissen met het postkoloniaal theater

Bij het schrijven van het stuk *Boom Toudou* wou Hens een tegenwicht creëren op vlak van de minieme representatie met betrekking tot etnisch-culturele diversiteit in de canon.¹⁹⁵ Dit getuigt van de westerse superioriteit die er nog steeds heerst in de verhalen van de canon. In *Boom Toudou* wil Hens herkenbaarheid genereren bij Rwandese en Afrikaanse kinderen omdat zij zich niet kunnen herkennen in het klassieke verhaal van *Assepoester*, aldus Hens.¹⁹⁶ Een stem geven aan de onderdrukten uit de samenleving, is eigen aan het postkoloniaal theater. Al is het zeer belangrijk om te vermelden dat *Boom Toudou* niet onder het deze noemer valt: postkoloniaal theater is theater dat wordt gecreëerd in toenmalige gekoloniseerde landen. Echter zitten in het stuk *Boom Toudou* twee gelijklopende kenmerken met deze vorm van theater.

Een belangrijk kenmerk van het postkoloniaal theater is dat het theater teruggrijpt of zich laat inspireren door oorspronkelijke elementen uit het land.¹⁹⁷ Hier maakt Hens in *Boom Toudou* gebruik van. In Rwanda hechten de inwoners veel belang aan het samenleven met de natuur en geloven ze in de kracht van magie.¹⁹⁸ Deze magie is vaak terug te vinden in de natuur: zowel in de bomen als in de dieren. In het stuk *Boom Toudou* speelt de magie van de natuur een centrale rol: de magische boom heeft een belangrijke rol in de voorstelling. Het hoofdpersonage plant na het overlijden van haar grootmoeder een boom in de tuin waar ze woont met haar stiefmoeder en haar vader.¹⁹⁹ De grootmoeder leeft in het verhaal verder in de boom. Wanneer het hoofdpersonage moet werken voor de stiefmoeder, staat de boom haar met steun en toeverlaat bij. In het verhaal moet Nyira ook enkele keren water halen, tijdens de nacht, uit een rivier waar ook gevaarlijke dieren drinken. De boom geeft het hoofdpersonage inzicht waar de dieren in de nacht zullen drinken. Enkele dagen later hakt Mutesi de boom om. Maar de assen van de boom komen terecht op de gevaarlijke dieren. Naast de krachten van de boom, spelen de magische dieren ook een belangrijke rol in *Boom Toudou*. Wanneer Nyira tijdens de nacht water haalt uit de rivier en de dieren haar pad kruisen.²⁰⁰ Beslissen de magische dieren om samen met het hoofdpersonage de stiefmoeder weg te jagen.

Een volgende kenmerk van postkoloniaal theater dat toepasbaar is op *Boom Toudou* is de combinatie van zowel westerse en traditionele elementen uit een land of continent in een toneelvoorstelling.²⁰¹

¹⁹⁴ Hens interview 1.

¹⁹⁵ Hens interview 1.

¹⁹⁶ Hens interview 1.

¹⁹⁷ Banfield en Crow, *An introduction to post-colonial theatre*, 44, 78-88.

¹⁹⁸ Nyiragasigwa Hens, e-mail aan de auteur, 20 mei 2021.

¹⁹⁹ *Boom Toudou*.

²⁰⁰ *Boom Toudou*.

²⁰¹ Banfield en Crow, *An introduction to post-colonial theatre*, 33-40, 44.

In *Boom Toudou* worden zowel westerse als Rwandese / Afrikaanse elementen samengebracht. Aangezien deze combinatie hierboven reeds uitvoerig werd besproken, wordt hierop niet meer dieper ingegaan.

VI.VI Boom Toudou: voorbij de stereotypering?

In de hedendaagse samenleving wordt nog te vaak vanuit een verouderde bril naar etnisch-culturele diversiteit gekeken, volgens socioloog Geldof.²⁰² Debatten vertrekken vaak nog vanuit stereotyperingen rond het thema. Een mens maakt deel uit van diverse groepen gecategoriseerd volgens gender, leeftijd, afkomst,... Op basis van gemeenschappelijke kenmerken wensen groepen zich dan ook te distantiëren van andere groepen. Dit leidt tot het wij-zij-denken, terwijl de realiteit vaak complexer in elkaar zit. Mensen zijn lid van verschillende groepen en kunnen nooit volledig samenvallen met één bepaalde groep. Inwoners met wortels in de migratie hebben vaak meervoudige culturele identiteiten, maar de wij-zij-tegenstelling houdt hier geen rekening mee.

Het wij-zij-denken is ook typerend voor het oriëntalisme, een term geïntroduceerd door Edward Saïd.²⁰³ Volgens Saïd ontwikkelde het Westen eeuwenlang een stereotiep beeld over het Oosten als doel om de Oriënt te overheersen. Doorheen de geschiedenis is het oriëntalisme vaak misbruikt geweest door machthebbers en politici om de westerse superioriteit in de wereld te laten zegevieren. In het oriëntalisme wordt het Oosten gezien als irrationeel, kinderlijk en vooral “anders”. Het Westen, wordt gezien als het tegenbeeld van het Oosten: rationeel, deugdzaam, volwassen en “normaal”. Deze tegenstellingen zijn niet realistisch en gebaseerd op een fictief beeld. In het oriëntalisme wordt het Oosten vaak verheerlijkt, zoals bijvoorbeeld de indrukwekkende landschappen of de exotische romantische wezens die er “zogezegd” leven.

Is de oriëntalistische blik toepasbaar op *Boom Toudou* of wordt er voorbij deze stereotypering gedacht omtrent etnisch-culturele diversiteit? Dit is geen makkelijk vraag om een eenduidig antwoord op te geven. *Boom Toudou* is geschreven als een sprookje. Een sprookje staat gekenmerkt voor het gebruik van karakterpersonages, eenvoudige gebeurtenissen en uiteraard de goede afloop van het verhaal. Het fictieve verhaal leent dus zeker naar stereotypering van karakters en gebeurtenissen. Daarnaast worden in sprookjes personages en gebeurtenissen ook vaak uitvergroot of zelfs verheerlijkt. *Boom Toudou* vertrekt op eenzelfde manier als veel andere sprookjes. Hens begint met een stereotype situering van het verhaal:

30 jaar geleden was ik 7 jaar oud, met het kleine verschil dat ik toen niet in België woonde, maar hier heel ver vandaan. In een land in Afrika... Wakanda euh Rwanda. In een klein dorpje Kibungo. Kennen jullie Rwanda? Stromae kennen jullie wel, toch (impro), die zijn papa komt uit ook Rwanda,...²⁰⁴

De start van het verhaal kan een oriëntalistisch gevoel bij de toeschouwer opwekken. Een sprookje speelt zich steevast af in “een land hier ver vandaan”. Dit kan gepaard gaan met een romantisch gevoel bij de bezoeker. In de volgende zin wordt er verwezen naar een land Wakanda, dat in de voorstelling als een verspreking wordt opgevangen. Zelf doet Wakanda me denken aan het fictief land uit de film *Black Panther* uit 2018. In deze film is Wakanda het thuisland van de superheld. Niettemin kan dit geen bewuste keuze van Hens zijn geweest, aangezien *Boom Toudou* geschreven en geregisseerd is in het

²⁰² Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 87.

²⁰³ Saïd, *Orientalism*, 1,6,40, 200-226.

²⁰⁴ *Boom Toudou*.

jaar 2014. Personen die de film kennen, zullen misschien het fictief land herkennen. In de laatste zin van de intro wordt verwezen naar Stromae. Dit is een goede manier om herkenbaarheid bij de jonge generaties op te roepen, al kan het bij kinderen die fan zijn van de zanger ook een verheerlijking van het land opwekken.

Na de intro begint het hoofdpersonage Nyira te vertellen over haar leven als zevenjarig meisje.²⁰⁵ Vanaf dat moment komt de oriëntalistische blik niet vaak aan bod. De verhaallijn is enerzijds opgebouwd rond universele thema's, waarbij gelijkenissen tussen verschillende culturen (interculturaliteit) aan bod komen. Anderzijds komen de verschillende Afrikaanse / Rwandese elementen op een relatief neutrale, onbevooroordeelde manier naar voor in *Boom Toudou*. Het landschap wordt in de verhaallijn omschreven hoe deze werkelijk is zonder een verheerlijking op te roepen: "Twee uren stappen door hoog gras." "Over rotsachtige vlakten tot aan de rivier",...²⁰⁶ Hetzelfde geldt voor het eten: "Ze leerde me ontzettend veel. Koken, maniok stampen, saca saca maken en vuur aansteken."²⁰⁷ Enkel de magische boom en de dieren krijgen een verheerlijkt karakter. De gevaarlijke dieren worden door de magie van de magische boom omgetoverd naar liefdevol en hulpvriendelijke dieren die Nyira helpen Mutesi weg te jagen.²⁰⁸ De dieren worden op een fictieve manier benaderd. Dit is natuurlijk ook eigen aan een sprookje, maar het kan ook onder de oriëntalistische benadering vallen.

De inleiding en de magische boom / dieren vallen onder de oriëntalistische manier van denken. In de rest van het verhaal overstijgt Hens de oriëntalistische visie. Al is het natuurlijk belangrijk om te vermelden dat de oriëntalistische blik ook reeds ingebakken kan zitten bij een persoon uit het publiek. Dit wil zeggen dat Hens bepaalde Afrikaanse elementen niet op een oriëntalistische manier benadert, maar een persoon een Afrikaanse object, dier of het lied wél als oriëntalistisch kan interpreteren, omwille van een vooroordeel of gevoeld dat in het verleden reeds gevormd is. Doordat de westerse superioriteit nog steeds heerst in de samenleving, worden aan deze objecten of subjecten soms nog verheerlijkte of exotische gevoelens toeschreven. Dit reeds gevormde gevoel kan meespelen in de beleving van het verhaal.

Als laatste wordt nog kort de klemtoon gelegd op het migratieverhaal dat *Boom Toudou* ook bespreekt. Op het einde van de voorstelling beslist de vader met Nyira te verhuizen naar België.²⁰⁹ Doordat de vader gewerkt heeft in de grote stad, kon hij veel geld verdienen om de verhuis te betalen. In België droomden ze van een mooi huis met een tuin en zou het meisje dan kunnen studeren. Beiden kwamen ze terecht in Antwerpen. Hens gaf in het interview aan dat ze voorbij het stereotiep beeld van migratie wenst te gaan: "Niet iedereen vlucht voor een oorlog, mensen kunnen ook verhuizen om een beter leven te hebben in een ander land."²¹⁰ Ook dit wou Hens nog voorschotelen aan het publiek.

²⁰⁵ *Boom Toudou*.

²⁰⁶ *Boom Toudou*.

²⁰⁷ *Boom Toudou*.

²⁰⁸ *Boom Toudou*.

²⁰⁹ *Boom Toudou*.

²¹⁰ Hens interview 1.

VII. Een superdiverse benadering in Studio Shehrazade (Kloppend Hert en ARSENAAL)

Een tweede voorstelling die aan een analyse wordt onderworpen in deze masterproef heeft als naam *Studio Shehrazade*. De theater/dansvoorstelling is geregisseerd door Haider Al Timimi en wordt gespeeld door Gorges Ocloo en Al Timimi. Beiden creëerden ze samen de voorstelling. *Studio Shehrazade* is een productie van Kloppend Hert en ARSENAAL. De choreografie werd samengesteld door Georgina Del Carmen Theunissen.²¹¹ De coregie werd onder handen genomen door Renée Goethijn en de dramaturgie door Bart Capelle. Vervolgens werd de vormgeving door Sven Roofthoofd uitgevoerd en lichtontwerp door Reynaldo Ramperssad. Het ontwerpen van de kostuums was een taak voor Marij Debrabandere. De voorstelling ging in première in het najaar van 2018 en werd in 2019 geselecteerd door het TheaterFestival. Na de coronapandemie zal de voorstelling nog verder reizen in verschillende cultuurcentra.

Studio Shehrazade richt zich op jongeren en volwassenen vanaf 15 jaar. De voorstelling speelt voor het vrije publiek als voor scholen. Ook in deze analyse wordt er onderzocht hoe etnisch-culturele diversiteit op scène wordt geplaatst en hoe ermee wordt gewerkt. Voor deze casus werd de acteur van het stuk Gorges Ocloo geïnterviewd.

VII.I De verhaallijn onder de loep nemen

Net zoals in de vorige casus wordt de verhaallijn in een samenvattende vorm uiteengezet. De focus wordt gelegd op de grote, opvallende verhaallijnen. *Studio Shehrazade* is een plek waar twee homoseksuele mannen, van Ghanese en Irakese afkomst, op verschillende vlakken zichzelf kunnen zijn.²¹² Het is een plek waar taboes niet bestaan, er geen codes worden opgelegd hoe te leven en waar iedereen vrij kan liefhebben. In een spel van aantrekken en afstoten ontmoeten de mannen elkaar en ontdekken ze wat mogelijk is. Hoe groot is hun liefde voor elkaar? Hoe dichtbij kunnen ze bij de ander komen? Waar wordt de overgang gemaakt van euforie naar angst? Hoe bekrompen zijn de opvattingen over gender en etniciteit? Welke gebeurtenissen uit de geschiedenis zorgden voor een begrenzing van de vrijheid? Deze vragen staan centraal in *Studio Shehrazade*.

De voorstelling start met de twee mannen in de fotostudio.²¹³ Met verschillende bladeren papier, elk voorzien van een reflectieve vraag, in hun handen nemen ze foto's. De verschillende vragen handelen over vooroordelen: "Do you think we are in love?", "What do you think about black?", "Does it matter?", "... Deze foto's verwijzen naar de fotostudio van de Libanese fotograaf Hasham El Madani, waarop de voorstelling is gebaseerd. In de man zijn studio in Beirut konden mensen in het geheim hun ware gelaat en hun (homoseksuele) fantasieën voor elkaar laten fotograferen. Na deze scène beginnen de acteurs hun seksuele geaardheid te argumenten, erover te fantaseren, maar ook hun angst bloot hierover te leggen.

²¹¹ "Studio Shehrazade," laatst geraadpleegd op 25 mei 2021,

<https://www.arsenaalazarus.be/kalender/item/studio-shehrazade---kloppend-hert-en-arsenaal-geannuleerd>

²¹² "Studio Shehrazade,"

²¹³ *Studio Shehrazade*, Kloppend Hert / ARSENAAL, Haider Al Timimi (2018).

In de argumentatie starten ze te verwijzen naar het dierenrijk.²¹⁴ In Ghana worden de dieren gezien als goden die krachten bezitten. Ze geloven in Anansi, een magische spin. Deze spin is noch man, noch vrouw. Vervolgens verwijst Ocloo naar een documentaire die hij onlangs zag, waarin de zwarte, mannelijke zwanen liever met elkaar seksualiteit beleven dan met de vrouwelijke zwanen. Toch wordt homoseksualiteit in Ghana niet aanvaard. Toen hij aan zijn vader om over homoseksualiteit in Ghana te praten antwoordde hij: “It does not exist bij ons in Ghana, dus je zou beter je mond erover houden”.²¹⁵ Ocloo voegt toe dat ze deze haat tegenover homoseksualiteit van de missionarissen hebben geleerd.

Nadien volgt een ondervraging: Al Timimi en Ocloo spelen een koppel.²¹⁶ Diverse vragen stellen ze aan elkaar over de liefde begoten met humor, maar ook met een serieuze ondertoon: homoseksuele liefde moet nog in vele gevallen geargumenteed worden. Een opvallende uitspraak van Ocloo is dat ze hond wensen te adopteren. Deze hond zal de naam Leopold II krijgen. Na verschillende argumenten, geuit via dans en zang, wordt de overgang gemaakt naar de veroordelingen. Gezegden als “Satan is my ass” worden naar elkaar geroepen. Er wordt geboet voor de gevoelens, niet alleen in woorden, maar ook op een lichamelijke manier. In bewegingen wordt de lijdensweg van homoseksuelen getoond, zoals geblinddoekt tegen een muur worden geduwd om een gruwelijke gebeurtenis aan te gaan met de dood tot gevolg. De geblinddoekte Al Timimi probeert zichzelf nog te redden door aan het publiek te vertellen wat hij allemaal heeft verwezenlijkt voor zijn vaderland. Hij heeft zelf zijn leven op het spel gezet door schorpioenen uit een put te vangen waar ook Djins (een gevaarlijk, bovennatuurlijk, onzichtbaar wezen in de Islam die mensen van hun vrije wil kan ontdoen) inzaten. Maar helaas wordt hij enkel afgerekend op zijn seksuele voorkeur. In dit deel nemen Al Timimi en Ocloo de positie in van de slachtoffers.

Na enkele minuten nemen Al Timimi en Ocloo de positie van de daders in, maar niet op de klassieke manier.²¹⁷ Ze kleden zich aan met bivakmutsen en komen met behulp van verschillende bewegingen dicht bij elkaar, maar worden door elkaar afgestoten. Enerzijds willen ze dicht bij elkaar komen, maar ze duwen elkaar telkens ook terug weg, een aantal keer opnieuw. De sensualiteit tussen beide mannen is niet ver te zoeken. Wanneer de bivakmutsen uitgetrokken zijn, vinden beide mannen elkaar terug aan de hand van een liefdesnummer die Al Timimi zingt voor het publiek. Beide mannen raken elkaar op een intieme manier aan. Wanneer Al Timimi zijn tegenspeler aan het achterwerk raakt, wordt Ocloo kwaad. Volgens de acteur gaat Al Timimi te ver. In de ruzie gooit Al Timimi al scheldend de naam Jezus naar Ocloo. Dit doet Ocloo terugdenken aan de periode van de kolonisatie in Afrika. Ocloo die van Ghana afkomstig is, draagt het Christendom hoog in het vaandel. Het Westen heeft Afrika verplicht om het Christendom als religie te nemen. Al Timimi pikt in om te praten over de Islam. Hierdoor ontstaat er een kleine discussie tussen beide acteurs over hun religie. De thema's religie, kolonisatie en seksuele voorkeur komen aan bod in deze scène. Op het einde van die scène haalt Al Timimi aan dat het belangrijk is om maar bij één zaak tegelijkertijd te blijven en niet homoseksualiteit, religie, kolonisatie in één adem te nemen.

In de volgende scène staat de vrijheid volledig centraal.²¹⁸ De acteurs dansen op hoge hakken en Ocloo heeft lippenstift op. Al Timimi introduceert hemzelf als Sylvia Rivera (een Amerikaanse activist voor

²¹⁴ *Studio Shehrazade.*

²¹⁵ *Studio Shehrazade.*

²¹⁶ *Studio Shehrazade.*

²¹⁷ *Studio Shehrazade.*

²¹⁸ *Studio Shehrazade.*

homo- en transgenderrechten van Venezolaanse en Puerto Ricaanse afkomst, maar groeide op in New York). De acteurs houden een speech. Ze willen aantonen dat ze wensen te vechten voor hun rechten en ze strijden voor een revolutie.

In het laatste deel zitten Al Timimi en Ocloo al mijmerend een waterpijp te roken.²¹⁹ Ze fantaseren over seksuele fantasieën met goddelijke en bekende figuren, zoals een onenightstand met Sigmund Freud. De traditionele outing wordt humoristisch behandeld. Vervolgens komt ook de kolonisatiethematiek terug aan bod. De Congolezen wouden de Europese waarden overnemen. Ze namen de haat tegenover homoseksualiteit over van het Westen. Al Timimi en Ocloo halen ook voorbeelden uit de Islam en het Christendom aan dat hun religie helemaal niet tegen homoseksualiteit is. God creëerde de mensen. Homoseksuele mannen kregen aids, maar ook heteroseksuele mensen sterven aan die ziekte. Als het een ziekte was van God, zou dit niet kloppen. Ook Islam betekent in de betekenis van het woord geven, geven staat open voor alle seksualiteiten. Op het einde vieren beide acteurs terug de vrijheid op een fictieve, zelfgebouwde Gay Pride. Ze verwelkomen iedereen ongeacht afkomst, seksuele voorkeur, religie,... Ocloo eindigt met het meerdere malen herhalen van de zin samen met het publiek: "Welkom heilig, de bovennatuurlijke, extraschitterende, intelligente mildheid van de ziel".²²⁰

VII.II Vanuit de positie van acteur Gorges Ocloo

Gorges Ocloo (°1988) is geboren in Ghana en verhuisde op twaalfjarige leeftijd naar België.²²¹ In zijn pubertijd was Ocloo lid van *Yawar*, een sociaal-artistieke werking in Genk. In deze organisatie zette de man zijn eerste stapjes in de culturele sector. In het middelbaar studeerde Ocloo elektromechanica. Maar hij deed, achter de rug van zijn vader, ingangsexamen in de kunsthumaniora Hasselt. Met succes: hij mocht beginnen, echter tegen de wil van zijn vader. Enkele jaren later behaalde Ocloo de Master in Theaterregie aan het *RITCS* in Brussel.²²² Ocloo is een multidisciplinaire artiest: zijn interesses lopen van moderne dans, visual arts, performance arts tot muziek componeren voor dans en theater. Als regisseur creëerde / werkte hij mee aan *Oeps* (Theater Antigone), *Europa in de herfst* (Theater Malpertuis), *Anansi* (De Maan),... Ook speelt Ocloo regelmatig mee in producties als acteur, zoals *Wat is de Wat* (hetpaleis), geregisseerd door Simon De Vos. Sinds 2019 neemt Ocloo, samen met Geert Jacobs en Femke Stallaert, de artistieke leiding van *Beeldsmederij De Maan* gesitueerd in Mechelen.²²³

Studio Shehrazade werd gecreëerd in het jaar 2018.²²⁴ In 2015 speelde de voorstelling *Scarlet Anansi Ocloo*, een herwerking van Euripides Medea op *Theater Aan Zee*. Deze voorstelling speelt Ocloo op hoge hakken. Na het stuk in Oostende kwam Haider Al Timimi naar Ocloo. Hij deed Ocloo een voorstel: Al Timimi wou graag met Ocloo een voorstelling maken over homoseksualiteit in Arabische en Afrikaanse samenlevingen. Op deze avond is het startschot van *Studio Shehrazade* gegeven. De regie nam Al Timimi voor zijn rekening, maar beiden creëerden wel samen de voorstelling. Aangezien Al Timimi geboren en getogen is in Irak, vertrok hij vanuit de Arabische wereld. De man kreeg de Islam mee in zijn opvoeding. Tijdens zijn kindertijd zag Al Timimi hoe de Amerikanen het land overnamen en

²¹⁹ *Studio Shehrazade*.

²²⁰ *Studio Shehrazade*.

²²¹ Ocloo interview.

²²² "Gorges ocloo," laatst geraadpleegd op 27 mei 2021, https://www.lod.be/nl/agenda/themas/36/Gorges_Ocloo/

²²³ "Nieuwe artistieke leiding voor theater De Maan in Mechelen," *De Standaard* (2019), laatst geraadpleegd op 27 mei 2021, https://www.standaard.be/cnt/dmf20191020_04673372

²²⁴ *Studio Shehrazade*.

welke gevolgen dit had voor het land: hun standpunt tegenover homoseksualiteit, religie en kapitalisme veranderde resoluut. Vanaf dat moment verdwijnt de tolerantie tegenover homoseksualiteit en beginnen ze zelfs de homo's te vermoorden. Ocloo, daarentegen, is zeer christelijk opgevoed. In Ghana werd homoseksualiteit ook verbannen door buitenstaanders, rond 1913 door de Engelsen. "Het is normaal dat homoseksualiteit er was, maar het is van ons weggegaan", voegt Ocloo toe in het interview.²²⁵ Hoe is het zover kunnen komen? In het maakproces gingen ze op zoek naar antwoorden.²²⁶

VII.III Superdiversiteit en intersectionaliteit staan centraal

De voorstelling is gebaseerd op het werk van de Libanese fotograaf Hasham El Madani.²²⁷ Hij baatte van 1948-1982 een fotostudio uit in Beirut. Deze fotostudio kreeg de naam *Studio Shehrazade*, waar de voorstelling ook naar genoemd is. De commerciële fotograaf nam foto's van baby's tot de oudere personen van de samenleving. De mensen mochten zelf kiezen welke poses ze aannamen, maar bij de meeste foto's keken de personen zeer direct in de camera. Naast zijn commerciële fotostudio had El Madani ook een geheime studio in zijn achterkamer.²²⁸ Deze kamer stelde de man open voor mensen die op de een of andere manier zich anders voelden in de samenleving, zoals bijvoorbeeld homoseksuele koppels. Zij konden in de achterkamer hun diepste verlangens tonen en zichzelf als koppel laten fotograferen. In deze studio waren ze vrij. Er waren ook objecten beschikbaar waardoor ze zich konden verkleden, zoals een bruidsluier, bloemen,.. Lang bleven deze foto's geheim tot ze op het eind van de 20^e eeuw werden ontdekt. Verschillende foto's van de geheime achterkamer waren nog intact, maar velen waren ook reeds vernietigd.

In de voorstelling starten beide acteurs met het nemen van foto's in een zelfgemaakte fotostudio.²²⁹ Beide mannen hebben ook verschillende bladeren papier in hun handen met reflectieve vragen opgeschreven: "Are we visible?", "Do you think we are in love?", "What do you think about black?", "Does it matter?",... De foto's waarop duidelijk de vraag te zien is, worden ook afgewisseld met intieme poses tussen beide acteurs. Deze poses zijn ontleend aan de foto's van de studio van fotograaf El Madani. In het midden van de voorstelling beslist Al Timimi een bruidsluier op het hoofd te dragen. Deze sluier verwijst naar de attributen die de personen konden dragen op de foto's. In een zeer bekende foto van El Madani houden twee mannen elkaar vast. De ene man draagt een bruidsluier en heeft een boeket bloemen vast in zijn handen. Beide mannen kijken recht de camera in. Al Timimi en Ocloo bootsen de foto na in *Studio Shehrazade*.

In de voorstelling wordt de focus niet gelegd op land van herkomst of seksuele voorkeur of religie of kolonisatie. In *Studio Shehrazade* worden in ze in één adem genomen. Al Timimi geeft in het midden van het stuk hierop kritiek.²³⁰ Hij geeft aan dat ze het beter over één onderwerp tegelijkertijd praten, anders wordt het te complex. Dit is een verwijzing naar hoe er in de samenleving over etnisch-culturele

²²⁵ *Studio Shehrazade*.

²²⁶ *Studio Shehrazade*.

²²⁷ Akram Zaatari, "Anonymous. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1970s. Hashem el Madani," laatst geraadpleegd op 27 mei 2021, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-anonymous-studio-shehrazade-saida-lebanon-1970s-hashem-el-madani-p79478>

²²⁸ Ocloo interview.

²²⁹ *Studio Shehrazade*.

²³⁰ *Studio Shehrazade*.

diversiteit wordt gepraat: vaak vanuit een eendimensionale boordeling.²³¹ In de voorstelling wordt religie, afkomst en seksuele voorkeur als kenmerken van een persoon in een wisselwerking met elkaar besproken.²³² Dit getuigt van een bewustzijn rond de complexiteit van de identiteit van een persoon.

De personages liggen in de lijn van het begrip superdiversiteit. Deze term werd geïntroduceerd door antropoloog Steven Vertovec in het jaar 2007.²³³ Superdiversiteit wordt gezien als de diversiteit in diversiteit. Een persoon hangt niet vast aan één kenmerk (vaak een stereotiep kenmerk), maar is een combinatie van verschillende kenmerken. Nieuwkomers hebben allemaal verschillende gender- en leeftijdsprofielen, diverse ervaringen op de arbeidsmarkt, verblijven met verschillende immigratiestatuten, leven en komen uit diverse socio-economische situaties. Iedere nieuwkomer vult deze factoren op een andere manier in. Het begrip superdiversiteit zorgt voor het overschrijden van het wij-zij-denken, net zoals de term intersectionaliteit. De term intersectionaliteit ligt zeer dicht bij de betekenis van superdiversiteit. Intersectionaliteit is ontstaan eind de jaren '80 door de feministische Afro-Amerikaanse juriste Kimberlé Crenshaw.²³⁴ Crenshaw benadrukt dat vaak onzichtbare aspecten zoals klasse, etniciteit, seksuele oriëntatie, leeftijd,... in wisselwerking staan met elkaar en deze wisselwerking een invloed heeft op de positie van een individu in de samenleving. Intersectionaliteit heeft, in de enge zin van het woord, voor ogen om de complexiteit rond discriminatie uit te leggen. Een persoon wordt vaak niet gediscrimineerd op één bepaald vlak, maar spelen meerdere onzichtbare aspecten een rol.

Superdiversiteit en intersectionaliteit liggen qua betekenis zeer dicht bij elkaar. Intersectionaliteit focust zich op discriminatie, ten gevolge van de verschillende aspecten waaronder een individu valt. Onder het begrip superdiversiteit valt ook intersectionaliteit, maar het begrip trekt zich ook open op andere vlakken. In superdiversiteit wordt in elke situatie rekening gehouden met de verschillende kenmerken, groepen waaronder een persoon valt. Waardoor het een bredere interpretatie heeft dan intersectionaliteit.

In *Studio Shehrazade* zit discriminatie in de ondertoon van de voorstelling. De voorstelling begint met de acteurs die foto's van zichzelf nemen met in hun handen bladeren papier met op elk blad een vraag.²³⁵ Elke vraag staat gelinkt met een vooroordeel waarmee ze geconfronteerd worden en waarop ze gediscrimineerd worden in de samenleving: vooroordelen rond zwart zijn, seksuele oriëntatie, religie,... Vervolgens wordt er gefocust op het de zwarte zwanen in het dierenrijk. De zwarte zwanen leven in Australië. Bij deze dieren hebben de mannelijke dieren liever seksueel genot onder de mannen dan met de vrouwen. Daarnaast wordt in de voorstellingen nog verschillende keren verwezen naar de moeilijkheden waarmee personen worden geconfronteerd in de samenleving op basis van hun afkomst, religie en seksuele oriëntatie. Ze worden niet gediscrimineerd op basis van één categorie waar de mannen onder vallen, maar op meerdere categorieën. De mannen worden in de verhaallijn ook tot elkaar aangetrokken, maar ook terug afgestoten, een aantal keer opnieuw. Het spel van aantrekken en afstoten komt tot uiting in woorden (zoals discussies over religie en seksuele oriëntatie), maar ook in beweging (zoals het lichamelijke boeten voor hun gevoelens). Deze gebeurtenissen vallen zowel onder intersectionele benadering als een superdiverse benadering.

²³¹ Vertovec, "Super-diversity and its implications," 1024-1026.

²³² *Studio Shehrazade*.

²³³ Vertovec, "Super-diversity and its implications," 1024-1026.

²³⁴ "Intersectioneel denken," 4-10.

²³⁵ *Studio Shehrazade*.

Op het einde van de voorstelling wordt de vrijheid gevierd. Al Timimi en Ocloo maquilleren zichzelf met lippenstift, verwisselen hun schoenen in hakken en vieren al dansend hun vrijheid.²³⁶ In een pleidooi verwijst een van de acteurs naar Sylvia Rivera, een toenmalige Amerikaanse activiste (1951-2002). De voorstelling legt in het laatste deel de nadruk minder op discriminatie, eerder wordt de vrijheid gevierd. Waardoor Al Timimi en Ocloo vanuit de superdiverse benadering wensen te vertrekken in deze scène en niet vanuit de intersectionele benadering. Toch verdwijnt de intersectionele benadering nooit volledig in de voorstelling.

VII.IV Kritiek op de westerse superioriteit vanuit de superdiverse benadering

Wanneer Al Timimi de beelden ziet van homoseksuelen die van een dak worden gegooid in de Arabische wereld, wordt hij zeer emotioneel.²³⁷ Tijdens het maakproces vertelde hij geregeld aan Ocloo over de situatie die er heerste tijdens zijn kindertijd in Irak. In het dorp waar de man woonde, wist iedereen wie homoseksueel was, echter had niemand hiermee een probleem. Op het moment waarop de Amerikanen het land binnenkwamen, begon dit te kantelen, vertelde Ocloo in het interview. (Vermoedelijk bedoelt Al Timimi vanaf de periode van de Golfoorlog van 1990-1991). De tolerantie begon te verdwijnen en eindigde zelfs in gruwelijke daden. Ook Ocloo deed onderzoek naar homoseksualiteit in het land waar hij geboren is. Ghana werd in het jaar 1821 een kolonie van Groot-Brittannië. In zijn land van herkomst hebben Engelsen homoseksualiteit verbannen. Maar de acteur legt de nadruk dat als er niet zou zijn, dan kan niemand het verbannen. Ocloo voegt toe: “Dit toont aan dat homoseksualiteit normaal was in Ghana, maar het is op een brutale manier van ons weggegaan”.²³⁸

De westerse landen hebben een nieuwe toekomst geschreven voor de landen waar ze, ooit, macht op uitoefenden door koloniale overheersing of door oorlog te gaan voeren. In *Studio Shehrazade* zitten enkele verwijzingen naar het koloniale tijdperk: bijvoorbeeld de verwijzingen naar de missionarissen die hun religie, het Christendom, wouden verkondigen in het continent Afrika.²³⁹ Indien iemand weigerde, werden zonder genade de handen afgehakt van deze persoon. Een volgende verwijzing zit in de scène waar Al Timimi en Ocloo moeten bewijzen dat ze een goed koppel zullen vormen. Op één van de vragen antwoordt het koppel dat ze een hond willen adopteren. Deze hond zal de naam Leopold II krijgen, voegt Ocloo op een humoristische toe aan het gesprek. Hierdoor wordt de verwijzing gemaakt naar België, die ook een verleden heeft als koloniale overheerser. Leopold II heeft door zijn brutaal regime, waarbij hij de inwoners uitbuitte om zijn eigen rijkdom te vergroten, tussen de 2 en 15 miljoen slachtoffers gemaakt in Congo.²⁴⁰ Door Leopold II te vermelden in het stuk, wordt bij het publiek geconfronteerd met de eigen, donkere geschiedenis van het land.

Naast de situatie in Ghana, wordt er ook dieper ingegaan op de gebeurtenissen in Irak. Deze worden eerder op een lichamelijke manier getoond.²⁴¹ In deze scènes wordt er niet specifiek verwezen naar de Amerikaanse invallen en de achtjarige oorlog die hierop volgde. Eerder wordt er gefocust op de

²³⁶ *Studio Shehrazade*.

²³⁷ Ocloo Interview.

²³⁸ Ocloo Interview.

²³⁹ *Studio Shehrazade*.

²⁴⁰ “In beeld: De tien meest dodelijke leiders en hun motieven,” *Knack* (2013), laatst geraadpleegd op 30 mei 2021, <https://www.knack.be/nieuws/in-beeld-de-tien-meest-dodelijke-leiders-en-hun-motieven/diaporama-normal-76235.html>

²⁴¹ *Studio Shehrazade*.

gruwelijke manier hoe de Arabische wereld de dag van vandaag de haat tegenover homoseksuelen toont. Eerst kruipen beide acteurs in de rol van de slachtoffers. Al Timimi wordt geblinddoekt en naar een plaatst gebracht van de gruwelijke daden. Op deze plaats probeert hij zichzelf te verdedigen door te vertellen wat hij allemaal voor zijn vaderland heeft gedaan, maar tevergeefs. Vervolgens kruipen beide acteurs in de rol van de daders. Aan de hand van bewegingen nemen ze de rol van de daders op. Hun gevoelens voor elkaar overheersen, het wordt een spel van aantrekken en afstoten.

Al Timimi en Ocloo willen de toeschouwers op het hard drukken dat de haat tegenover homoseksualiteit in beide landen geïmporteerd is vanuit het Westen. Hoe komt het dat beide landen dit overnamen van de westerse landen? In *Studio Shehrazade* verwijst Ocloo in het stuk dat de Afrikanen de Europese waarden wouden kopiëren in hun leven.²⁴² In de postkoloniale studies heet dit fenomeen *Colonial mimicry*. Dit begrip is uitvoerig omschreven door Homi Bhabha, een Indisch / Engelse hoogleraar geesteswetenschappen.²⁴³ *Colonial mimicry* kan zich uiten op twee verschillende manieren: imiteren als een vorm van verdediging om niet op te vallen of imiteren met als gevolg de machtsrelatie verzwakt om de kracht te vinden tegen het opgelegde discours in te gaan. Het overnemen van de haat op homoseksualiteit valt onder de eerste categorie: imiteren in de vorm van zelfverdediging om niet de positie als de radicale ander te hoeven in te nemen.

Door deze thematiek aan te kaarten op scène, geven Al Timimi en Ocloo kritiek op de beperkte kennis die er heerst rond kolonisatie en seksuele voorkeur, inclusief de processen hoe het tot stand kwam. Beiden willen net inzicht verwerven, omdat ze de bekrompen opvattingen vanuit hun land van oorsprong niet begrijpen. Kennis verwerven omtrent kolonisatie, is een belangrijke stap in het proces van dekoloniseren. Dekolonisatie heeft als doel culturen gelijkwaardiger te behandelen.²⁴⁴ In het heden blijft het Westen een dominante rol innemen op wereldvlak, zoals op het vlak van kennis en economie. Ook zijn er nog steeds verschillende neokoloniale machtsstructuren aanwezig in de westerse samenleving. Dit komt tot uiting in de situatie in Irak. De westerse landen hebben reeds meermaals oorlog verklaard met het land aangezien ze niet akkoord waren met de situatie die er heerste, zoals de Golfoorlog van 1990-1991 en achtjarige Irakoerlog van 2003-2011. Aangezien de situatie zeer complex is, wens ik me niet uit te spreken over mijn standpunt. Het doel van dekoloniseren is gelijkheid nastreven tussen verschillende culturen. Volledige gelijkheid is uiteraard een utopie, maar een situatie creëren waarbij afkomst, religie, seksuele voorkeur,... niet meespeelt in de kansen en moeilijkheden die mensen ondervinden in de samenleving is een noodzaak. Om gelijkheid tussen culturen na te streven dient de kennis over de geschiedenis, de machtsverhouding en de culturen scherper worden gesteld, inclusief de oorzaken en gevolgen die de superieure houding van het Westen met zich mee bracht in het verleden of brengt in het heden.

Dit vergt aanpassing langs beide kanten. In het laatste deel van *Studio Shehrazade*, waar beide acteurs al mijmerend een waterpijp zitten te roken, zegt Al Timimi dat de witte personen beter homoseksualiteit aanvaarden in de samenleving.²⁴⁵ In de voorstelling wordt hierop niet dieper ingegaan. In het interview neemt Ocloo hieromtrent wél een duidelijk standpunt in: "Europa doet vaak te heilig".²⁴⁶ Op vlak van tolerantie tegenover homoseksualiteit is er degelijk progressie (zoals de toelating van het homohuwelijk sinds 2003, toelating adopteren kinderen,...), maar volledige

²⁴² *Studio Shehrazade*.

²⁴³ Gandhi, *Postcolonial theory*, 141, 149-151.

²⁴⁴ "Dekolonisering,"

²⁴⁵ *Studio Shehrazade*.

²⁴⁶ Ocloo Interview.

aanvaarding heeft de samenleving nog helemaal niet bereikt.²⁴⁷ Beide acteurs studeerden in het middelbaar in een technische school waar een machocultuur heerst. Op deze plek werd homoseksualiteit helemaal niet aanvaard. Ook geeft Ocloo een anekdote mee van één van de moeilijkste voorstellingen die de man ooit speelde: een stuk waar een grote groep jongeren uit het *Vrij Technisch Instituut* en een kleine groep niet-heterojongeren rond dezelfde leeftijd in het publiek zaten.

De voorstelling speelde zich niet meer bij ons af, maar in het publiek. Een deel van de jongeren riep luidop: "homo's". Aan de andere kant zaten de homoseksuele jongeren en deze begonnen te klappen. Ik dacht dit is wat we heel graag willen. Dit is wat de voorstelling voor mij is: een gespreksonderwerp openen.²⁴⁸

De voorstelling lokte reacties uit in het publiek. Na de voorstelling hoorde hij verschillende jongeren zeggen dat ze het een fijne voorstelling vonden.²⁴⁹ Dit zorgde voor een bevestiging bij Ocloo dat veel jongeren het onderwerp begrijpen en erin meestemmen, maar door de groepsdruk de durf niet hebben om tegen de groepsdruk in te gaan. Dit voorbeeld toont aan dat er nog werk aan de winkel is. Volgens Ocloo kampt Europa met het superieure gevoel wanneer er gespreksonderwerpen gevoerd worden over de tolerantie van homoseksualiteit in de wereld. De kritiek op het superieure gevoel van de westerse wereld komt mooi tot uiting in het boek *Witte onschuld* van hoogleraar Gender en Etniciteit Gloria Wekker.²⁵⁰ Ze focust zich echter niet op de tolerantie van homoseksualiteit, maar op de ontkenning dat ras en racisme nog steeds tot uiting komen in de westerse samenleving. Tijdens het lezen van het boek is het opvallend dat de westerse samenleving zichzelf overschat op vlak van tolerantie tegenover andere culturen. Wekker illustreert het ingebakken racisme aan de hand van verschillende voorbeelden en paradoxen die voorkomen in de samenleving.

De auteur behandelt weliswaar een andere thematiek dan homoseksualiteit. Maar het superieure gevoel van de westerse wereld die doorheen het hele boek doorschijnt, is echter wél gelijklopend met Ocloo zijn gevoel hieromtrent. Wekker omschrijft dat Nederland, dezelfde situatie heerst ook in België, zichzelf ziet als een kleine, rechtvaardige natie die een voorbeeld kan zijn voor veel andere culturen in de wereld.²⁵¹ Deze situatie geldt ook voor homoseksualiteit. België laat zichzelf vaak uitschijnen als een samenleving die enorm open is naar alle vormen van seksualiteit en hiermee ook een voorbeeld is voor de hele wereld. Uiteraard is er openheid, dat is heel belangrijk. Maar er mag niet vergeten worden dat er nog steeds problemen heersen in de samenleving rond dit onderwerp, met als gevolg er nog steeds dient gewerkt te worden rond een open en inclusieve samenleving te creëren waar iedereen welkom is, zonder vooroordelen. Op het einde van *Studio Shehrazade* wordt een fictieve Gay Pride gecreëerd waar iedereen zichzelf kan zijn zonder vooroordelen.²⁵² Er wordt gedanst en de vrijheid wordt gevierd.

Het stuk heeft dus als doel om de kritiek te uiten op de westerse superioriteit. Homoseksualiteit komt in alle culturen voor. Op dit ogenblik staat de ene samenleving verder in het aanvaardingsproces dan de andere. Door de problemen aan te kaarten die er heersten omtrent de aanvaarding van homoseksualiteit op wereldvlak wordt het wij-en-zijdebat overschreden, waardoor het onderwerp ook onder een intercultureel thema valt.

²⁴⁷ Ocloo Interview.

²⁴⁸ Ocloo Interview.

²⁴⁹ Ocloo Interview.

²⁵⁰ Wekker, *Witte onschuld*, 9-29.

²⁵¹ Wekker, *Witte onschuld*, 9-29.

²⁵² *Studio Shehrazade*.

VII.V Inspiratiebron Ocloo: Ghanese afkomst

Ocloo botste gedurende zijn carrière reeds verschillende malen op de westerse superioriteit die nog steeds heerst in het theater.²⁵³ *Studio Shehrazade* brengt beide culturen op verschillende manieren samen en overstijgt het culturele verschil. Een combinatie tussen verschillende culturen is ook een kenmerk van het postkoloniaal theater. Toch valt *Studio Shehrazade*, net zoals *Boom Toudou*, niet onder de noemer van het postkoloniaal theater, aangezien de voorstelling niet werd gemaakt in een (toenmalig) gekoloniseerd land. Ocloo verhuisde op twaalfjarige leeftijd naar België. Zijn geboorteland inspireert hem op verschillende wijzen in het maken van een voorstelling. Hoe komt deze inspiratie tot uiting in *Studio Shehrazade*?

De hele voorstelling is een soort ritueel dat moet klikken. Een ritueel: dat is de beste vorm van theater. Ik houd enorm van het voodoo ritueel. Dat lijkt chaotisch, maar alles is perfect geregisseerd. Dat zat er zeker in de voorstelling, vooral bij de dansstukken: de sensualiteit en de liefde tussen de twee mannen.²⁵⁴

Ocloo hecht zeer veel belang aan een ritueel, grotendeels door zijn Ghanese afkomst.²⁵⁵ De acteur heeft een enorme fascinatie voor voodoo rituelen. De oorsprong van voodoo bevindt zich in West-Afrika.²⁵⁶ De schepper (een godsfiguur) waarin de aanhangers geloven, bevindt zich in de geesten van de overledenen. Via ceremonies voor de overleden wordt de schepper vereerd. Een voodoo ritueel bestaat voornamelijk uit zang, dans, gebeden, getrommel en het offeren van dieren. In het ritueel vragen mensen het geluk aan hun zijde te hebben. Voodoo lijkt heel chaotisch, maar in het ritueel zelf bestaan er geen toevalligheden. Alle stappen zijn zorgvuldig uitgedacht. Ocloo ziet *Studio Shehrazade* ook als één groot ritueel.²⁵⁷ De voorstelling is een zorgvuldig, geregisseerd, chaotisch geheel. Als toeschouwer lijkt het stuk op verschillende momenten chaotisch, tegelijkertijd volgen de stukken elkaar op een zeer diepgaande, logische manier op. Met als gevolg de voorstelling een mooi geheel vormt.

Naast het ritueel haalt Ocloo ook de figuur Anansi uit zijn geboorteland aan in *Studio Shehrazade*. Ocloo, uiteraard ook Al Timimi, vinden het belangrijk om te tonen dat homoseksualiteit normaal is in de samenleving. Hierdoor verwijst Ocloo in het begin van de voorstelling naar het dierenrijk.²⁵⁸ In Ghana geloven ze dat dieren magische krachtig in zich dragen. Als voorbeeld voor het publiek geeft Ocloo de spin Anansi. De spin is ontstaan in een Afrikaans volksverhaal / fabel van de Ashanti (een etnische groep in het zuiden van Ghana).²⁵⁹ Anansi is een figuur die verschijnt als een mens in een spinnenlichaam. De spin heeft een sluw karakter, met een vleugje humor en bezit een enorme wijsheid. Anansi staat bekend om andere te slim af te zijn en de vrijheid te vieren. Op dit ogenblik is de spin bekend over de hele wereld. De figuur is noch man, noch vrouw, maar is bigender.²⁶⁰ Dit aspect,

²⁵³ Ocloo Interview.

²⁵⁴ Ocloo Interview.

²⁵⁵ Ocloo Interview.

²⁵⁶ "Voodoo, wat houdt het precies in?," laatst geraadpleegd op 22 juni 2021, <https://mens-en-samenleving.infonu.nl/religie/2324-voodoo-wat-houdt-het-precies-in.html>

²⁵⁷ Ocloo Interview.

²⁵⁸ *Studio Shehrazade*.

²⁵⁹ Tameka Ellington, "The Origin of Anansi the Spider," *International Textile and Apparel Association (ITAA)*, nr. 73 (2016): 13-14.

²⁶⁰ Ocloo Interview.

samen met de vrijheid waarvoor de spin staat, zorgt ervoor dat het zeer waardevol is om de figuur aan te halen in *Studio Shehrazade*.

Een derde element waar Ocloo veel belang aan hecht, is het werken met lichaam en beeld. Voor de acteur is de tekst niet het allerbelangrijkste in een voorstelling. In het interview benadrukte Ocloo dit op een kordate wijze:

Ik ben iemand van lichaam en beeld. Ik speel met een enorm bewustzijn van het lichaam. De tekst die perfect gekend moet zijn? Ik vind van niet! Projecteer de tekst op een muur, dat kan ik ook lezen. Tijdens mijn opleiding aan het *RITCS* hechtten ze enorm veel belang aan teksttheater. Waardoor ik tegen mijn docenten zei: "Teksttheater heeft niet de waarde in andere delen van de wereld dan hier in West-Europa. Ga naar China, die mannen dansen alleen maar. Zuid-Amerika, dat is terug een andere vorm". Er zijn veel andere vormen van theater in de samenleving. Toch zijn we op school enorm geduwd in één vorm: het teksttheater.²⁶¹

In *Studio Shehrazade* worden scènes waar de tekst de bovenhand neemt afgewisseld door scènes waar het lichaam en het beeld centraal staat.²⁶² In het Westen wordt het leven van een persoon hoofdzakelijk gedomineerd door het rationele denken. Het oprecht luisteren naar het lichaam wordt bij de meeste westerse personen onderdrukt door het rationele denken. Hieruit leg ik ook de oorzaak van de grote aanwezigheid van teksttheater in de westerse landen, waar Ocloo kritiek op heeft. Met de postdramatisch theater, in het leven geroepen door Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann, kregen niet-tekstuele elementen, zoals het lichaam, het beeld, geluid,... een centralere plaats in het theater. Ondanks de komst van het postdramatisch theater blijft teksttheater nog steeds een heel belangrijke rol spelen in het huidige theaterlandschap en in kunstopleidingen. Ocloo plaatst beeld en lichaam op dezelfde hoogte als de tekst. In het middendeel wordt op een lichamelijke manier de lijdensweg van homoseksuelen in de Arabische wereld getoond.²⁶³ Eerst nemen de acteurs de positie van de slachtoffers in, vervolgens de positie van de daders. Scènes die bij een toeschouwer hard binnenkomen.

En laatste belangrijk element dat Ocloo haalde uit zijn kindertijd in Ghana is religie. Geloof speelt gedurende de hele voorstelling een belangrijke rol, zowel bij Al Timimi (de Islam) als bij Ocloo (het Christendom). Een centrale vraag in de voorstelling luidt: "Wat is religie en hoe verhoudt dit tot homoseksualiteit"? Verschillende extreem gelovigen keuren homoseksualiteit af.²⁶⁴ Hierdoor besloten Al Timimi en Ocloo het verhaal van de zwanen aan het publiek te vertellen. Mannelijke zwanen hebben het liefst elkaar om seksueel te kunnen genieten. Maar indien gelovigen een godsfiguur zien als de schepper van de aarde, inclusief het dierenrijk, dan heeft God ook deze zwarte zwanen geschapen. Met als gevolg God homoseksualiteit ook aanvaardt. Een andere gegeven waarop Ocloo botst zijn de kinderen van Adam en Eva, de eerste twee personen op aarde. Deze kinderen waren allebei mannen. Deze botsingen zijn voelbaar in de voorstelling. Op het laatste houden Al Timimi en Ocloo hierover diepgaande gesprekken en willen de acteurs benadrukken dat religies homoseksualiteit helemaal niet veroordelen.²⁶⁵

²⁶¹ Ocloo Interview.

²⁶² *Studio Shehrazade*.

²⁶³ *Studio Shehrazade*.

²⁶⁴ Ocloo Interview.

²⁶⁵ *Studio Shehrazade*.

VII.VI Studio Shehrazade: voorbij de stereotypering?

Wordt er in *Studio Shehrazade* voorbij gegaan aan stereotypering van etnisch-culturele diversiteit? Dit is een belangrijke vraag in het onderzoek. Aan de hand van de bovenstaande tekst kan geconcludeerd worden dat op verschillende vlakken de stereotypering wordt overschreden: de intersectionele en superdiverse benadering die centraal staat in de voorstelling, het kritiek op de westerse superioriteit, zoals het argumenteren dat de haat op homoseksualiteit werd geïmporteerd in tijden van kolonisatie tijdens de 19^e en 20^e eeuw. Maar ook in het heden heerst de westerse superioriteit op wereldvlak, er heersen nog steeds neokoloniale machtsstructuren.

In het theoretische luik (hoofdstuk twee) wordt de oriëntalistische visie, geïntroduceerd door Edward Saïd, grondig omschreven. Het oriëntalisme is een concept dat het Westen ontwikkelde met als doel om de Oriënt (het stereotype Oosten) te overheersen.²⁶⁶ In het oriëntalisme wordt de Oriënt gezien als irrationeel, kinderlijk en vooral “anders”. Het Westen wordt op een tegenovergestelde manier afgebeeld als rationeel, deugdzaam, volwassen en vooral “normaal”. Doordat de oriëntalistische beeld eeuwenlang ingebakken zit in het geheugen en het verleden van het Westen, wordt er nog steeds op verschillende vlakken in de samenleving vanuit het wij-zij-denken gedacht in de westerse samenleving.

Is de oriëntalistische visie toepasbaar op de voorstelling *Studio Shehrazade*? Tijdens de analyse van het stuk viel me op dat op geen enkel moment de oriëntalistische visie van toepassing is op de voorstelling. Er wordt gefocust op interculturaliteit vanuit een verbinding tussen verschillende culturen. Het dominante Westen wordt ontkracht, net doordat Ocloo en Al Timimi kritiek wensen te geven op de westerse superioriteit. Beide mannen hadden als doel om dieper te graven in de thematiek en zijn op zoek gegaan vanwaar de haat precies komt?²⁶⁷ Hierdoor stoten Ocloo En Al Timimi op het koloniale verleden, waardoor het heilige Westen wordt ontkracht en Ghanese en Irakese stem in het debat de bovenhand nemen.

Vervolgens vertrekt het wij-zij-denken vanuit wederzijdse stereotypering, zowel langs de kant van de nieuwkomers als personen die generatielang in het land wonen, aldus socioloog Geldof.²⁶⁸ Ocloo en Al Timimi proberen voorbij de beide kanten van stereotypering te gaan, maar Ocloo geeft zelf aan dat dit niet makkelijk is. “Doordat Al Timimi en ik voorbij de stereotypering gaan, zien zij (de nieuwkomers) ons als witte personen”.²⁶⁹ Met als gevolg nieuwkomers zich moeilijker aangesproken voelen tot de voorstelling, aldus Ocloo. Dit vooroordeel zou ook overschreden moeten worden. Ocloo vindt het allerbelangrijkste dat de voorstelling vertrekt vanuit een artistieke noodzaak voor iedereen in de samenleving. *Studio Shehrazade* overschrijdt op deze manier het wij-zij-debat. Voor nieuwkomers wordt de westerse superioriteit ondermijnt en wordt er getoond dat homoseksualiteit in hun cultuur ook de normaalste zaak van de wereld is. Het besef dat het Westen deze geïmporteerd heeft, kan voor hen als een opening worden ervaren in hun gedachtegoed. Evengoed is dit van toepassing op personen die reeds langer in het land verblijven. Zij kunnen zien dat het thema cultuur overschrijdend is en dat het belangrijk is om het wij-zij-denken te overschrijven.

²⁶⁶ Saïd, *Orientalism*, 1,6,40, 200-226.

²⁶⁷ Ocloo Interview.

²⁶⁸ Geldof, *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*, 87.

²⁶⁹ Ocloo Interview.

VIII. Conclusie

Deze masterproef heeft als doel een antwoord te formuleren op de volgende onderzoeksvraag. De representatie van etnisch-culturele diversiteit in het kinder- en jongerentheater: “Hoe komt etnisch-culturele diversiteit tot uiting in de voorstellingen *Boom Toudou* (BeHuman) en *Studio Shehrazade* (Kloppend Hert en ARSENAAL)?” In het culturele veld worden verschillende makers regelmatig geconfronteerd met stereotyperingen omtrent hun etnisch-culturele diversiteit. Vaak wordt er verwacht dat ze een voorstelling creëren vanuit hun culturele achtergrond en / of een westers denkkader hanteren tijdens het uitwerken van een voorstelling. Deze masterproef wil een stapje verder gaan. Dit onderzoek heeft voor ogen om een diepgaande analyse te voeren over de gehanteerde strategieën omtrent etnisch-culturele diversiteit in een twee voorstellingen. Wat is de visie van de regisseur of acteur op de gevestigde standaarden in het veld? Hoe komen theoretische uiteenzettingen tot uiting in de voorstellingen? Hoe wordt er omgegaan met de stereotyperingen? Deze deelvragen vormen de basis van het onderzoek om uiteindelijk een antwoord te kunnen formuleren op de onderzoeksvraag.

In het eerste hoofdstuk staat de situering van het onderwerp centraal. Dit hoofdstuk vertrekt vanuit een kritische vraag: “Het kinder- en jongerentheater als een open plek in de samenleving?” Aangezien het diversiteitscijfer in ons land zeer hoog is, kan een culturele organisatie de personen met wortels in de migratie niet meer negeren. Toch blijven culturele organisaties op verschillende vlakken zeer wit: het publiek bestaat nog steeds uit een witte achterban. Verschillende culturele organisaties proberen op dit ogenblik een inhaalbeweging te maken door een diverse programmatie voor te schotelen, ook in publiekswerking worden verschillende initiatieven opgezet om een divers mogelijk publiek te bereiken,.. Ondanks verschillende efficiënte initiatieven botsen de instellingen ook op verschillende muren, zoals de canon, diverse vooroordelen omtrent personen met achtergrond in de migratie (bijvoorbeeld het vooroordeel dat deze personen geen interesse zouden hebben in het aanbod), te weinig personen met achtergrond in migratie die aanwezig zijn in het culturele landschap of verkeerde verwachtingen van de culturele organisatie (bijvoorbeeld de verwachting dat deze personen een voorstellingen dienen te creëren op basis van hun afkomst). Toch is werken met etnisch-culturele diversiteit geen kwestie van willen, maar van moeten. Verschillende auteurs en ook de geïnterviewde, creatieve zielen drukken de lezer op het hart dat diversiteit net een verrijking kan zijn voor het theater. Het is zeer belangrijk om kinderen op een jonge leeftijd reeds kennis te laten maken met andere culturen, aangezien deze openheid ervoor kan zorgen dat ze toleranter tegenover andere culturen zullen staan als kind, maar ook als toekomstige volwassene. Vervolgens wordt de focus ook gelegd op het beleid, waar de meningen ook verdeeld zijn. In *Landschapstekeningen Kunsten* en *Beleidsnota Cultuur* wordt het belang van werken met etnisch-culturele diversiteit in de sector uitvoerig omschreven, in tegenstelling tot *Beleidsnota Cultuur* en *Strategische Visienota*.

De theoretische uiteenzetting (sociologie en postkoloniale studies) van het onderzoek wordt omschreven in het tweede hoofdstuk. Deze wordt als basis genomen om de voorstellingen diepgaand te analyseren in het derde en vierde hoofdstuk. Hoe komt etnisch-culturele diversiteit tot uiting in de voorstellingen *Boom Toudou* (BeHuman) en *Studio Shehrazade* (Kloppend Hert en ARSENAAL)?

De eerste casus is de voorstelling *Boom Toudou*: een Afrikaanse versie van het sprookje *Assepoester*. In *Boom Toudou* werkt Hens een voorstelling uit aan de hand van haar meervoudige culturele identiteiten (Belgische en Rwandese identiteit). Ze wil herkenbaarheid genereren voor zowel kinderen

met en zonder migratieachtergrond. Hierdoor neemt Hens de basis van de westerse versies van het Assepoesterverhaal (van de auteurs Charles Perrault en Gebroeders Grimm) en voegt ze aan deze versies Afrikaanse elementen toe. Het is uiteraard ook belangrijk om te vermelden dat *Assepoester* geen inherent westers verhaal is, maar de versies van Perrault en Gebroeders Grimm behoren wel tot de westerse canon. Uit de bekende westerse versies haalt Hens de volgende elementen: de slechte levensomstandigheden, de hulp van een magisch figuur / object om het hoofdpersonage te helpen een onmogelijke opdracht te vervullen en een stiefmoeder. Ze voegt de volgende Afrikaanse elementen toe: de locatie, *saca saca* en maniok eten, de magische boom, het zwarte hoofdpersonage en het migratieverhaal. Hierdoor kan er gesteld worden dat Hens de canon op een dynamische wijze benadert.

Vervolgens wil Hens met *Boom Toudou* de toeschouwers, ongeacht hun culturele afkomst, met elkaar verbinden. In de voorstelling staat wederzijdse aanpassing centraal: zowel personen met wortels in de migratie dienen zich aan te passen, aangezien het verhaal westerse elementen bezit. Maar ook personen die de Afrikaanse toevoegingen niet kennen, dienen zich aan te passen omdat het verhaal ook Afrikaanse elementen bezit. Daarnaast bespreekt het verhaal ook verschillende interculturele thema's: de onderdrukking van het meisje door de stiefmoeder, het verlangen naar een mooie toekomst, het gevoel gesteund of getroost te worden, het uiten van verdriet en een rouwproces aangaan en als laatste is een universeel kenmerk van een sprookje nog steeds dat alles altijd goed komt. Dit zijn thema's die herkenbaar zijn voor iedereen, ongeacht de culturele herkomst.

In *Boom Toudou* neemt de stem van de onderdrukte in de samenleving de bovenhand. Dit kenmerk is ook eigen aan het postkoloniaal theater. *Boom Toudou* valt niet onder de noemer van postkoloniaal theater, maar heeft twee grote gelijklopende kenmerken die kunnen worden toegepast op de casus. Het eerste kenmerk is dat postkoloniaal theater teruggrijpt of zich laat inspireren door oorspronkelijke elementen uit een land. Hens is geboren in Rwanda en liet haar inspireren door de magie van de natuur en de dieren uit haar geboorteland. Deze spelen een belangrijke rol in de voorstelling. Een tweede kenmerk van postkoloniaal theater is het combineren van zowel westerse als oorspronkelijke elementen uit het land. Hens combineert in de voorstelling ook beide werelden, zoals hierboven reeds geïllustreerd is.

Als laatste wordt in de analyse ook nog onderzocht of de voorstelling voorbij de stereotypering gaat. Hierbij wordt de voorstelling enerzijds geanalyseerd volgens de oriëntalistische visie. Als conclusie valt te stellen dat *Boom Toudou* op twee vlakken de oriëntalistische visie toepast. Enerzijds in het begin van de voorstelling, wanneer het verhaal wordt gesitueerd. De situering van het verhaal wekt een romantisch, verheerlijkt gevoel op bij de toeschouwer. Vervolgens worden ook de magische boom en de dieren op een verheerlijkte manier voorgesteld. De andere elementen van het verhaal gaan voorbij de oriëntalistische visie. Anderzijds bespreekt *Boom Toudou* ook nog een migratieverhaal. De vader en het meisje verhuizen naar België zodat ze beiden een beter leven zou hebben. Ze vluchten niet voor de oorlog, waardoor ook dit gegeven voorbij de stereotypering gaat.

De tweede casus is *Studio Shehrazade* (Kloppend Hert en ARSENAAL). De voorstelling is geregisseerd door Haider Al Timimi en gespeeld door Al Timimi (afkomst uit Irak) en Gorges Ocloo (geboren in Ghana). Al Timimi en Ocloo creëerden de voorstelling grotendeels samen. In de analyse wordt gefocust op de stem van Gorges Ocloo. *Studio Shehrazade* vertrekt vanuit de superdiverse benadering. In onze samenleving wordt nog al te vaak vanuit een eendimensionale benadering gekeken naar etnisch-culturele diversiteit. Toch bestaat "De migrant" niet. Al Timimi en Ocloo zijn zich zeer bewust van de

diversiteit in diversiteit. In de voorstelling wordt de focus niet enkel gelegd op land van herkomst, seksuele voorkeur, religie of kolonisatie. De thema's worden in de voorstelling in één adem genomen. Ook maken ze gebruik van de intersectionele benadering. Intersectionaliteit is een onderdeel van superdiversiteit, maar focust zich specifiek op discriminatie. Discriminatie zit in de ondertoon van de voorstelling op vlak van afkomst, seksuele voorkeur, gender en religie. Bijvoorbeeld op het moment dat de mannen foto's nemen in de fotostudio, in hun handen hebben ze papier met reflectieve vragen op, zoals: "Do you think we are in love?", "What do you think about black?","... Op het einde van de voorstelling wordt de vrijheid gevierd. Op dat moment wensen Al Timimi en Ocloo te vertrekken vanuit de superdiverse benadering en niet vanuit de intersectionele benadering, al verdwijnt de intersectionele benadering nooit volledig in *Studio Shehrazade*.

Vanuit de superdiverse benadering geeft de voorstelling kritiek op de westerse superioriteit die nog steeds heerst in de samenleving. Tijdens de periode van de kolonisatie heeft het Westen een nieuwe toekomst geschreven voor de gekoloniseerde landen. In de voorstelling zitten verschillende verwijzingen naar de koloniale periode, zoals de missionarissen die hun religie (het Christendom) verkondigden in Afrika. Maar ook de haat tegenover homoseksualiteit heeft het Westen geïmporteerd in zowel Afrika als de Arabische landen. Deze landen wouden de westerse waarden kopiëren en namen op deze manier de haat over. Dit fenomeen heet *colonial mimicry*, omschreven door Homi Bhabha. Door deze thematiek op scène te brengen, willen Al Timimi en Ocloo de kennis bijschaven over het koloniale verleden, aangezien deze nog te beperkt is in de samenleving.

Tijdens het creëren van de voorstelling haalde Ocloo verschillende malen inspiratie uit zijn geboorteland Ghana, zoals de inspiratie die hij haalt uit het ritueel. Het perfecte theater, volgens de man, is zoals een voodoo ritueel. Dit ritueel is een zorgvuldig, geregisseerd, chaotisch geheel. Dit kenmerk is ook toepasbaar op de voorstelling. *Studio Shehrazade* lijkt op veel momenten chaotisch, maar de voorstelling is zeer logisch opgebouwd. Vervolgens haalde hij de figuur Anansi aan uit zijn geboorteland: een spin die noch man, noch vrouw is. Daarnaast plaatst hij het werken met lichaam en beeld op dezelfde hoogte als het werken met de tekst. In *Studio Shehrazade* worden scènes waar het lichaam en het beeld centraal staat afgewisseld door scènes waar de tekst een prominente rol krijgt. Als laatste speelt religie en de betekenis hiervan ook een belangrijke rol in de voorstelling. Ocloo gaat in de voorstelling op zoek naar hoe homoseksualiteit in zijn religie omschreven staat.

Ook in deze analyse wordt als laatste onderzocht of de voorstelling voorbij de stereotypering gaat. In *Studio Shehrazade* wordt ook geanalyseerd of er voorbij de oriëntalistische visie wordt gegaan. Dit is het geval. In de voorstelling wordt geen enkele keer de oriëntalistische visie toegepast. Daarnaast geeft Ocloo zelf aan dat er vaak vanuit wederzijdse stereotypingen wordt gedacht. Al Timimi en Ocloo proberen voorbij de beide kanten van stereotypingen te gaan. Voor nieuwkomers wordt de westerse superioriteit ondermijnt en wordt er getoond dat homoseksualiteit in hun cultuur de normaalste zaak van de wereld is. Personen die reeds zeer lange tijd inwoner zijn van het land kunnen zien dat het thema de culturele verschillen overstijgt en dat het steeds belangrijk is om voorbij wij-zij-denken te reflecteren.

IX. Bibliografie

IX.I Gepubliceerde bronnen

Banfield, Chris en Brain Crow. *An introduction to post-colonial theatre* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Bogaerts, Bram. *Broodnodig: interculturaliseren in kunst – en cultuurhuizen*. Antwerpen: EPO, 2011.

Buysschaert, P et al. *Samenleven in diversiteit in cijfers*. Brussel: Agentschap Binnenlands Bestuur, 2018.

Dalle, Benjamin. *Beleidsnota Jeugd 2019-2014*. Brussel: Vlaams Parlement, 2019.

De Tavernier, Johan en Veerle Draulans. "Van multiculturaliteit naar interculturaliteit. Ethische reflecties over diversiteit en gedeeld burgerschap." In *Multiculturalisme ontleed*. Onder redactie van Jaak Billiet en Marie-Claire Foblets en Jogchum Vrielinck, 47-48. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2006.

Doyen, Gerlinde, en Jo Noppe. "Integratie, diversiteit en inburgering in cijfers gevat." In *migratiemaatschappij*. Onder redactie van Milica Petrovic, Fons Ravijts, Els Roger, 67-69. Leuven: Acco, 2014.

Gandhi, Leela. *Postcolonial theory*. New York: Columbia University Press, 2018.

Geldof, Dirk. *Superdiversiteit: hoe migratie onze samenleving verandert*. Leuven: Acco, 2020.

Jambon, Jan. *Beleidsnota Cultuur 2019-2024*. Brussel: Vlaams Parlement, 2019.

Jambon, Jan. *Strategische Visienota Kunsten*. Brussel: Vlaams Parlement, 2020.

Jans, Erwin. *Interculturele intoxicaties* Berchem: EPO, 2006.

Kunstenpunt, *Landschapstekeningen Kunsten*. Brussel: Kunstenpunt, 2019.

Modood, Tariq en Pnina Werbner. *Debating cultural hybridity*. London: Zed Books, 1997.

Parekh, Bhikhu. *Rethinking Multiculturalism*. London: Macmillan Education UK, 2005.

Pinxten, Rik. *De artistieke samenleving*. Antwerpen: Houtekiet, 2003.

Shadid, W. "Interculturele communicatie." In *etnische minderheden en de multiculturele samenleving*. Onder redactie van Penninck R et al., 240. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1998.

Tanghe, Fernand. *Multiculturalisme kritisch bekeken*. Antwerpen: Garant, 2010.

Vandenberghe, Ina. "Migratie becijferen: droge koek?." In *Migratiemaatschappij*. Onder redactie van Milica Petrovic, Fons Ravijts, Els Roger, 17. Leuven: Acco, 2014).

W. Berry, John. *Cross-Cultural Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Wekker, Gloria. *Witte onschuld*. Amsterdam: AUP, 2017.

W. Saïd, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003.

IX.II Literatuur

Ben Yakoub, Joachim en Wouter Hillaert. "(Witte) instellingen: van congolisering naar dekolonisering." *Rekto Verso*, nr. 79 (2018).

Coussens, Evelyne. , "Hedendaagse podiumkunsten voor een jong publiek." Laatst geraadpleegd op 2 juli 2021, <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/hedendaagse-podiumkunsten-voor-een-jong-publiek/>

Ellington, Tameka. The Origin of Anansi the Spider." *International Textile and Apparel Association (ITAA)*. nr. 73 (2016): 13-14.

"In beeld: De tien meest dodelijke leiders en hun motieven." *Knack* (2013). Laatst geraadpleegd op 30 mei 2021, <https://www.knack.be/nieuws/in-beeld-de-tien-meest-dodelijke-leiders-en-hun-motieven/diaporama-normal-76235.html>

"Intersectioneel denken." *Ella* (2014). Laatst geraadpleegd op 19 april 2021, https://demos.be/sites/default/files/handleiding_intersectionaliteit_ella_vzw.pdf

Kouijili El Yakoubi, Khalid. "De canon is wat wij er van maken." *Etcetera*. Laatst geraadpleegd op 14 mei 2021, <https://e-tcetera.be/de-canon-is-wat-wij-er-van-maken/>

Laermans, Rudy. "De mens en/in zijn milieu. Na de dood van socioloog Ulrich Beck (1944-2015)." *De Standaard* (2015).

Lagae, Jasmien. "Etnisch-culturele diversiteit in een institutionele context: hoe komt de etnisch-cultureel diverse samenleving tot uiting in de werking van het kinder- en jongerentheater *Kopergietery?*." Bachelorproef, Universiteit Gent, 2020.

Levräu, François. "Welk multiculturalisme willen we?." *Samenleving en politiek*, nr.2 (2012): 40-45

Loobuyk, Patrick. Multicultureel burgerschap." *Ons Erfdeel*, (2002): 400-401.

Rummens, Tom. "Een schaamlap in een kinderhand: superdiversiteit in het jeugdtheater." *Etcetera*, nr. 140 (2015): 14 – 18.

Shome, Raka. "Postkolonialisme." *Key Concepts in Intercultural Dialogue*, nr. 28 (2017). Laatst geraadpleegd op 19 april 2021, https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2017/07/kc28-postcolonialism_dutch.pdf

Van de Perre, Kim. "De cultuursector is 'te blank'." *De Morgen* (2016): 12.

Vertovec, Steven. "Super-diversity and its implications." *Ethnic and Racial Studies* 30, nr.6 (2007): 1024-1026.

IX.III Internetbronnen

"Assepoester." Laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <https://www.kb.nl/themas/kinderboeken-en-strips/klassieke-kinderboeken/assepoester>

"BeHuman." Laatst geraadpleegd op 10 mei 2021, <https://www.behumanvzw.be/>

"Dekolonisering." Laatst geraadpleegd op 21 april 2021, <https://www.platform2103.be/nl/dekolonisering>

De Witte, Leen. "Kolonisatie verplicht in eindtermen secundair onderwijs, Groen zegt dat Weyts op de rem staat voor TSO en BSO." Laatst geraadpleegd op 22 april 2021, <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2020/06/10/kolonisatie-moet-verplicht-in-eindtermen-secundair-onderwijs/>

"Edward W. Saïd Biography." Laatst geraadpleegd op 19 april 2021, <https://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Mi-So/Saïd-Edward-W.html>

"Gorges ocloo." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2021, https://www.lod.be/nl/agenda/themas/36/Gorges_Ocloo/

"Het sprookje achter Rossini's Assepoester." Laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <https://www.operaballet.nl/het-sprookje-achter-rossinis-assepoester>

"Hoeveel inwoners van vreemde afkomst telt uw gemeente." Laatst geraadpleegd op 4 april 2021, <https://www.standaard.be/integratiemonitor>

"Multicultural Cinderella Stories." Laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <http://www.ala.org/aboutala/offices/resources/multicultural>

"Nieuwe artistieke leiding voor theater De Maan in Mechelen." *De Standaard* (2019). Laatst geraadpleegd op 27 mei 2021, https://www.standaard.be/cnt/dmf20191020_04673372

"Nieuwe statistiek over diversiteit naar herkomst in België." Laatst geraadpleegd op 18 maart 2020, <https://statbel.fgov.be/nl/themas/bevolking/herkomst>

“Sociologie.” Laatst geraadpleegd op 7 april 2021, <http://www.sociologie.be/sociologie-in-vlaanderen/>

“Strategische Visienota Kunsten.” Laatst geraadpleegd op 3 april 2021, <https://www.kunsten.be/dossiers/kunstenbeleid/hervorming-kunstendecreet-2021/strategische-visienota-kunsten-2020/>

“Studio Shehrazade.” Laatst geraadpleegd op 25 mei 2021, <https://www.arsenaallazarus.be/kalender/item/studio-shehrazade---kloppend-hert-en-arsenaal-geannuleerd>

“Voodoo, wat houdt het precies in?.” Laatst geraadpleegd op 22 juni 2021, <https://mens-en-samenleving.infonu.nl/religie/2324-voodoo-wat-houdt-het-precies-in.html>

“Wortels in de migratie.” Laatst geraadpleegd op 18 maart 2020, <https://hoeveelin.stad.gent/tendensen/wortels-in-migratie/>

Zaatari, Akram. “Anonymous. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1970s. Hashem el Madani.” Laatst geraadpleegd op 27 mei 2021, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-anonymous-studio-shehrazade-saida-lebanon-1970s-hashem-el-madani-p79478>

IX.IV Interviews

Hens, Nyiragasigwa (regisseur van Boom Toudou, BeHuman). Interview 1 door Jasmien Lagae (student Universiteit Gent). April 2021.

Hens, Nyiragasigwa (regisseur van Boom Toudou, BeHuman). Interview 2 door Jasmien Lagae (student Universiteit Gent). Oktober 2020.

Hens, Nyiragasigwa (regisseur van Boom Toudou, BeHuman). Interview 3 door Jasmien Lagae (student Universiteit Gent). November 2020.

Ocloo, Gorges (acteur van Studio Shehrazade). Interview door Jasmien Lagae (student Universiteit Gent). Maart 2021.

IX.V Voorstellingen

Boom Toudou. BeHuman, Onder regie van Nyiragasigwa Hens. Antwerpen: Be Human, 2014.

Studio Shehrazade. Door Kloppend Hert / ARSENAAL, Onder regie van Haider Al Timimi. 2018.

X. Bijlagen

X.I Toestemming publicatie interviews

X.I.I Nyiragasigwa Hens

Onderwerp interview(s)

Etnisch-culturele diversiteit in het kinder- en jongerentheater: uiting van etnisch-culturele diversiteit in Boom Toudou.

Twee interviews i.v.m. habit of perception Nyiragasigwa Hens in kader van het Onderzoekseminarie: Performancetheorie

In functie van:

Masterproef opleiding Kunstwetenschappen

Datum:

12/04/2021

Geïnterviewde

Naam + voornaam

Hens Nyiragasigwa

Emailadres:

nyira@behumanvzw.be

Interviewer

Naam + voornaam

Lagae Jasmien

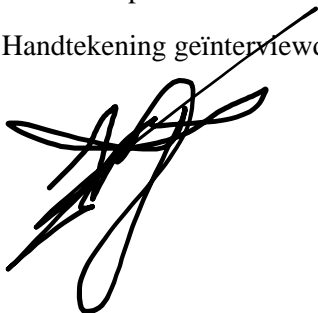
Emailadres:

Jasmien.Lagae@ugent.be

De geïnterviewde verklaart zich akkoord met het publiceren van het afgenomen interview in functie voor een onderzoekspaper voor de Universiteit Gent zonder enige bezoldiging.

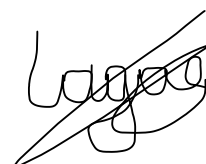
Akkoord op 12/03/2021

Handtekening geïnterviewde



Handtekening interviewer

Jasmien Lagae



X.I.II Gorges Ocloo

Onderwerp interview

Etnisch-culturele diversiteit in het kinder- en jongerentheater: uiting van etnisch-culturele diversiteit in Studio Shehrazade

In functie van:

Masterproef opleiding Kunstwetenschappen

Datum:

12/03/2021

Geïnterviewde

Naam + voornaam

OCLOO Gorges

Emailadres:

gorges.ocloo@gmail.com

Interviewer

Naam + voornaam:

Lagae Jasmien

Emailadres:

Jasmien.Lagae@ugent.be

O De geïnterviewde verklaart zich akkoord met het publiceren van het afgenomen interview in functie voor een onderzoekspaper voor de Universiteit Gent zonder enige bezoldiging.

Akkoord op 12/03/2021

Handtekening geïnterviewde



Handtekening interviewer

Jasmien Lagae



X.II Uitgeschreven interviews in kader van de masterproef

X.II.I Interview met Nyiragasigwa Hens (Interview 1)

1. Waarom heeft u het stuk Boom Toudou gecreëerd?

Ik heb dat, denk ik, vooral gemaakt vanuit mezelf die als kind naar een theatervoorstelling zou gaan. Het verhaal gaat over een meisje uit Rwanda, dat is een verhaal die ik in mijn kindertijd wel heb gemist. In Boom Toudou wens ik het thema van migratie aan te kaarten in de vorm van een sprookje. Maar een andere vorm dan het stereotype beeld van migratie dat kinderen kennen: niet iedereen vlucht voor een oorlog, mensen kunnen ook verhuizen om een beter leven te hebben in een ander land.

2. Op welke manier komt uw etnisch-culturele diversiteit tot uiting in het stuk?

Ik ben zelf wat allergisch aan het woord: het is niet omdat ik van kleur ben en een Rwandees personage ophang aan een westers sprookje dat ik de diversiteit ben. Dat is zoals wereldmuziek, daar wordt ook heel erg op neergekeken alsof het geen muziek is. Ik vind dat een beetje een vergiftigde identiteit!

3. Omdat het vanuit de westerse superioriteit wordt bekeken?

Ja, want eigenlijk wil diversiteit zeggen: je bent anders. Anders dan de witte kader cultuur, maar als je dat beeld veel groter neemt, op wereldvlak is het zeer relatief. Ben ik niet de andere etnisch-culturele diversiteit.

4. Probeert u dit gegeven ook mee te geven in de voorstelling?

Ja, ik speel natuurlijk de voorstelling in België, in het Nederlands, op scholen waar het westerse canon heel aanwezig is. Ik ben heel blij als de voorstelling resoneert bij kinderen die zich hierin kunnen herkennen. Dan is belangrijk om een tegenwicht te geven aan hetgeen er allemaal is. Als kind had ik geen voorbeelden, enkel Gerda Havertong uit Sesamstraat.

5. De voorstelling vertrekt vanuit het sprookje Assepoester, een sprookje dat tot de canon van de westerse gemeenschap wordt aanschouwd. Waarom uw keuze voor Assepoester en niet voor een origineel sprookje uit Rwanda?

Oh, omdat ik inderdaad in scholen kom met een enorme diversiteit aan kinderen. Ook al kom je uit eender welk werelddeel, ik kan me voorstellen dat kinderen de westerse sprookjes wel hebben meegekregen als ze naar een Belgische school gingen k wilde een platform aanbieden waar iedereen zich kan in herkennen, maar toch bepaalde elementen aangepast zijn zodat kinderen uit bijvoorbeeld Rwanda zich ook kunnen identificeren. Ik wou het gevoel opwekken van kinderen die dachten: "Ah, ik ken het! Oh wow, het is toch anders". Dan kunnen de kinderen die Saca saca maken thuis en majok eten zij kunnen zich daar dan in herkennen, maar evengoed kunnen kinderen zich herkennen in een boze dame. Ik heb ook gekozen voor een boom met magische krachten, verschillende kinderen zullen dat ook herkennen. Of zaken als een meisje dat op zoek is naar haar eigen identiteit, is ook herkenbaar voor velen. Hetgeen wel anders is aan het verhaal van Assepoester is dat er geen vaderfiguur aanwezig is.

6. Dus u wilt met de voorstelling de verschillende culturen overstijgen?

Ja, toch zeker in de grote verhaallijnen. Een aantal locaties waarin het verhaal zich afspeelt zijn dan specifiek, dan herkennen kinderen zich die de locatie zelf kennen.

7. De voorstelling combineert zowel de westerse als Rwandese blik. Welke voordelen ziet u in het combineren van beide werelden in het theater?

Kinderen zien een wereld die bij hen thuis misschien niet besproken worden of waarmee ze misschien niet in contact komen. In theater kunnen ze dan net in contact komen met diverse verhalen, werelden die ze niet kennen. Al is het maar bijvoorbeeld iedereen viert zijn verjaardag op een bepaalde dag, maar in andere culturen kan het helemaal anders gevierd worden dan hetgeen zij kennen. Al toon je zo'n kleine elementen aan kinderen, dan gaan kinderen wel ruimer gaan denken. Misschien ook toleranter zijn, dat is mijn idealisme hieromtrent. Met als gevolg er hopelijk minder discriminatie zijn in de wereld en de mensen meer inlevingsvermogen zullen hebben tegenover elkaar.

8. Welke lessen in diversiteit wenst u mee te geven aan het publiek?

Ik denk dat ik niet direct een moraal wil meegeven, want het gevoel dat iemand krijgt tijdens een voorstelling is heel individueel. Dus ik wil niet voor een bepaalde les gaan, maar gewoon laten zien dat een kind in een minder goede situatie kan zitten en dat het ook wel kan goedkomen: ook al verlies je soms dingen in het leven, heb je verdriet,... Het is ook het typische verhaal van een sprookje dat altijd goed komt.

Ik vind wel dat een voorstelling die niet rekening houdt met de canon, met de westerse normen perfect moet kunnen. Ik heb bijvoorbeeld ook een voorstelling gespeeld over een slang met een Zuid-Amerikaanse muzikant en toen vertelden wij het verhaal van de Zuid-Afrikaanse man zijn cultuur. Op scène werden er verschillen oude instrumenten bespeeld die de kinderen helemaal niet kenden. Ook allemaal met oude instrumenten die de kinderen helemaal niet kennen. De man sprak ook alleen maar Spaans. Dus dat kan natuurlijk ook.

9. Boom Toudou speelde rechtstreeks op school, vanwaar deze keuze?

Dit was de deal met het culturele centrum, omdat het voor scholen soms de duur is om naar theater te trekken en omdat het gewoon een hele organisatie is om naar het theater te gaan op praktisch gebied. Het was makkelijker. Dat was ook een systeem van het CC uit. Het is niet mijn keuze geweest, maar de voorstelling is daarop geschreven. Daarom heb ik rekening gehouden met de attributen, zoals de keuze om zeer weinig attributen te gebruiken tijdens de voorstelling. Toch gingen we nog in CC spelen. Ik denk dat het ongeveer een 30 voorstellingen waren, maar deze zijn afgelast door Corona. Ik denk dat het er nu nog tien zijn.

We gingen naar heel diverse scholen. Dat was elke dag, een heel strak ritme, soms twee tot drie keer per dag. Maar die scholen waren heel verschillend: witte scholen, Freinet school, mensen met een fysieke en mentale beperking.

10. Welke reacties hebt u gekregen in de scholen?

Als er Rwandezen in de klas zaten, zag je deze kinderen opfleuren. De jonge generaties herkenden bepaalde plekken waarover ik spreek of specifieke woorden die ik gebruik in het liedje. Ook Afrikaanse kinderen herkenden veel in de voorstelling, zoals bijvoorbeeld het eten waarover ik spreek. Dan hoor je die kinderen zeggen: “ ja, ik ken dat ook”. Dat is heel fijn. Witte kinderen herkennen vaak de grote elementen die in Assepoester terugkomen, eerste denken ze” ik herken het”, vervolgens “dit gaat toch een andere richting uit”.

11. Boom Toudou wordt vermeld op de website als eerste voorstelling van de organisatie. Wat was er eerst: de voorstelling of de organisatie? Welke link hebben beiden met elkaar?

Boom Toudou was eerste. Toen ik, samen met Jaouad Alloul de voorstelling Zeemeermin creëerde, hebben we Behuman opgericht. Maar Boom Toudou was er al veel langer.

12. In Behuman staat diversiteit als hetgeen wat ons verbindt centraal, welke kansen ziet u in het kinder- en jongerentheater met het werken met etnisch-culturele diversiteit?

De kracht zit in een nieuw narratief voorschotelen aan het publiek. Ook nieuwe manieren van vertellen, een Zuid-Afrikaanse verteller spreekt helemaal anders dan een Belgische. Elke cultuur heeft zijn eigen manier van sprookjes en legendes vertellen. De expressie is ook cultureel anders. Dan vind ik dat de kracht om dat aan kinderen te laten zien: soms is dat veel expressiever, luider,.. Dat is heel belangrijk om aan kinderen te tonen, want het is ook een manier van vertellen.

13. Theater wordt vaak omschreven als te wit, te westers. Wat is uw mening hierover in Vlaanderen?

Iedereen probeert wel een inhaalbeweging te maken. Maar ik denk dat er zeker meer muren los moeten breken om de verscheidenheid van iedereen te moeten laten zien. Ik denk dat we wel een lange weg hebben te gaan.

14. Welke muren bedoelt u?

Je hebt nog altijd het kader van een schouwburg, die zijn of haar manier van werken heeft: een schouwbrug heeft personeel, een programmatie die niet rekening houdend is met een andere manier van vertellen, vind ik. Je voelt het verschil van stijlen bij bv. spoken word of rappen,.. Allemaal vormen die beginnen op te komen, maar het staat nog in de kinderschoenen. Dat mag van mij wel meer en meer. Ik heb Conservatorium gedaan Het beeld dat ik had van theater was Shakespeare en Griekse tragedies. Deze stukken speel je in een bepaald stramien. In opleidingen spelen ze ook het westerse canon. Ik heb nooit een verhaal gekregen of kunnen spelen over andere identiteiten dan de westerse. Er zat een Marokkaans meisje in het eerste jaar stel dat wij een Marokkaans theaterstuk hadden geschreven. Dat had fantastisch geweest, maar zo ver zijn ze nog niet in een toneelschool om dat aan te bieden. Theater is een métier dat zo oud is. Hier in Antwerpen geven ze nog altijd zelfde teksten als twintig jaar geleden. Je moet bv. Joost Van Den Vondel spelen. Zij zitten heel erg op dat Oudnederlands. Terwijl theater staat voor mij niet synoniem voor teksttheater. Je hebt publiek, een verhaal en acteurs. Daartussen kan heel veel. Terwijl er nog te veel wordt gefocust op het woord en hoe je deze woorden vervolgens uitspreekt. Nu je ziet het wel veranderen in het veld. We zijn echt inhaalmanoeuvres aan het maken.

15. Vaak wordt er verwacht in de theaterwereld dat een regisseur van een andere afkomst schrijft en speelt over zijn of haar oorspronkelijke cultuur. Is dat iets wat u herkent bij uzelf?

Zelf heb ik daar nog niet echt last van gehad, maar ik hoor het wel bij jongeren die nu op de theaterschool zitten. Dat ze moeten spelen en schrijven over het lijden en de pijn uit hun cultuur. Dus er is wel nog werk aan de winkel. Ik moet ook zeggen: er is een heel dunne lijn als je het zelf beslist of ze leggen u deze thematiek op. Als een huis dit verwacht, zit het ook wel verkeerd, want dan komt het neer op: "Dit is hoe ik u zie". In die zin vind ik dan ook ongezond. Zelf bepaal ik om in dat kader te kruipen om over Rwanda en over mijn cultuur te spreken voor een publiek van kinderen. Dan is dat mijn keuze. Als het wordt opgelegd, wordt je heel erg gemaakt. Zelf heb ik wel heel erg de noodzaak om me in mijn cultuur te plaatsen.

Toen ik zelf in het Conservatorium zat, was het allemaal veel subtieler. "Jij zult nooit Ophelia kunnen spelen". Met de reden omdat ik daar de fysiek niet voor heb.

16. Hoe kijkt u naar de westerse superioriteit die nog steeds heerst in de samenleving?

Niet positief,.. de dominante westerse kijk op de samenleving moeten we doorbreken. Je voelt dat dit wel komt. Er komen meer en meer verschillende stemmen. Wij worden natuurlijk heel erg gelinkt aan het Congolees verleden, er wordt over gediscussieerd, gesproken. Ergens ook wel vanuit de black community wordt er halt geroepen: nu zijn we ermee klaar mee. Dat zorgt ook wel voor een ongemakkelijke wrijving, maar dat is wel goed.

17. Gloria Wekker schrijft over het ondergedoken ras en racisme in de samenleving,... Is dit ook toepasbaar op uw leven?

Op de Belgische televisie was onlangs een experiment dat kinderen een zwarte en een witte pop voorgeschoteld krijgen. Vervolgens dienen de kinderen te zeggen welke pop ze het slimst vinden, dan duiden ze de witte pop aan. Op deze manier zie je dat er nog altijd bepaalde elementen zitten ingebakken. Hoe open-minded, links we ook zijn: de kenmerken, invulling bij de kleur zwart is nog altijd heel negatief. Ook heb ik zelf nooit een zwarte leerkracht gehad. Je ziet nog niet meer kleur in de zorgverlenende jobs. Het zit ook in make-up. Onlangs moest ik naar Kaaitheater gaan en we moesten micro's gebruiken. De coördinatrice had gevraagd om donkere huidkleurige micro's te nemen. Vervolgens gebruikten ze roze micro's, terwijl voor zwarte mensen er niets aanwezig was. Zo'n kleine dingetjes wordt er geen rekening mee gehouden.

18. Welke valkuilen ziet u met het werken met etnisch-culturele diversiteit in het kinder- en jongerentheater?

Ik vind dat er eigenlijk geen valkuilen zijn. Wat ik wel jammer vind, is dat in theater veel dezelfde mensen terugkomen. De manier van ons kent ons. Ook de manier dat de subsidies worden verdeeld. Nu sinds een paar jaar hebben ze besloten om ook meer daar ook meer mensen met verschillende achtergronden in te zetten in die commissie. Dat is allemaal nog maar super recent. Een verandering kan ook maar pas lukken als het in alle lagen ook aangepast worden van de kuisploeg tot degene aan de top. Er heerst nog steeds een hiërarchie: de schouwburgers worden nog steeds geleid door witte mannen.

19. Jaouad Alloul, de medeoprichter van Behuman, vertelde ooit in een interview dat hij het zeer jammer vindt dat wanneer hij ergens in een stuk meespeelt als acteur, het huis vaak aan hem vraagt of hij nog mensen kent met een niet-Belgische afkomst. Terwijl het dan lijkt dat hij aangenomen wordt op basis van zijn afkomst en niet op de persoon en zijn capaciteiten.

Dat is wel nog altijd bezig. Die denken dat wij een adressenboekje in onze zak hebben met alle mensen van kleur. Die personen worden echt uitgeput ingezet. Maar eigenlijk wordt er vaak daarna niet verder meer met je gedaan. Je brengt je migratieverhaal en dan mag je ook weer gaan. Het is niet dat mensen uw meervoudige identiteit zien als meer dan alleen uw culturele achtergrond.

Ik heb ook *Phenominal Woman* gemaakt en dan heb ik bewust op de affiche de verschillende landen van herkomst van de acteurs geschreven. Ik gebruik het dan wel als statement dat je niet uw heel adressenboek moet afgaan of met het excuus afkomen dat huizen niemand vinden met een andere etnisch-culturele diversiteit. Want die mensen zijn er wel.

X.II.II Interview met Gorges Ocloo

1. Hoe zou u uw rol omschrijven in Studio Shehrazade?

Dat is een coproductie met Haider en ik. Het is eigenlijk vertrokken vanuit Haider zijn idee. Het is echt grappig hoe de voorstelling is ontstaan. Enkele jaren geleden deed ik een bewerking van Medea en stond ik naakt op scène, met een soort van foute Belgische / Duitse vlag rond mij. Na de voorstelling, in Oostende, kwam Haider naar me. In de voorstelling zelf, draag ik hele hoge hakken. Hij kwam binnen en zei: 'Gorges, ik heb een vraag. Ik wil een voorstelling maken over homoseksualiteit in de Arabische en Afrikaanse samenlevingen. Zou je dat zien zitten? Want wij kennen elkaar al redelijk lang. Ik zei: 'Ja, dat is goed'. In de voorstelling zelf hebben we geprobeerd de scène na te spelen. Op deze manier is het begonnen. Hij, vanuit de Arabische wereld. Hij is geboren en getogen in Irak. Toen hij jong was, namen de Amerikanen zijn land over. Hij heeft gezien wat ervoor was in zijn land, voor de Amerikanen kwamen, wat er tijdens de komst van de Amerikanen is gebeurd en nadien met het thema van homoseksualiteit, religie, kapitalisme met een andere 'rare' twist. En ik ben geboren in Ghana. Ik ben ook heel gelovig opgevoed. Ik kan de bijbel binnenstebuiten, hij de Koran. Ik heb zelf veel respect voor het geloof. Maar wij, beide, hebben ook een wetenschappelijke achtergrond. Dat botst soms. Hij heeft automechanica gedaan, ik heb elektromechanica gedaan. Wij hebben heel veel vragen bij het leven. Wat is religie?,.... Aan de hand hiervan hebben we de vraag gesteld. Wat is dat homoseksualiteit? Als je in een technische school hebt gezeten, is dat heel macho. 'Hé, jij homo'. Je kijkt met een machistische mentaliteit. Wij snapten dat niet. De vraag stelden van: 'Waarom waren wij zo?' 'Vanwaar komt dit precies?' Aan de hand van dat hebben we soms zware discussies gehad. Onze dramaturg is zelf homoseksueel. We hadden soms echt zware discussies. Wij, als twee heteroseksuelen, al zien we onszelf niet zo. Probleem: hetero – homo, ik weet het niet,...

2. Op welke manier vindt u dat wetenschap en geloof kunnen botsen?

Heel veel! Het begint bij God heeft de wereld gemaakt in zes dagen. Wetenschap zegt: 'Bulshit'. Dat is heel problematisch. Bij moslims is het: Allah, heeft alles gecreëerd. Neen, God kan geen auto maken. Dat is jaren van wetenschappelijk onderzoek. Dat botst.

3. Hebt u het gevoel dat dit ook voorstelling zit?

Ja! Bv: in het begin, heel het verhaal dat over die zwanen. Dat mannen zwanen het liefst met elkaar doen dan met een vrouw. Als we zeggen van God heeft alles gecreëerd. Bij extreem gelovigen is homoseksualiteit fout. Maar als God zwanen heeft geschapen en die doen het graag met elkaar. Dan haat God geen homo's. Dan heeft God homo's gemaakt. Dat is puur natuur, puur science. Dat complex halen wij uit de Bijbel. God heeft enkel Adam en Eva gemaakt. Zij hadden twee kinderen, dat waren mannen? Dat waren de enige mensen. Hoe kan dat? Daar beginnen we op te botsen. Dat zit een beetje in de voorstelling.

4. Op welke manier komt jullie identiteit (etnisch-culturele diversiteit) tot uiting in de voorstelling?

Ik denk: alles, heel de voorstelling. We zijn vertrokken vanuit onszelf, hoe was dat in Irak vooraleer de Amerikanen kwamen. Haider vertelde heel vaak het verhaal: in het dorp waarin ze woonden en iedereen weet dat die persoon en die andere homo's zijn. Maar het is oké. Bij mij in Ghana ook, ze komen ook eten, niemand stelt zich vragen bij. Op een bepaalde moment komen de Amerikanen binnen en dan begin het te kantelen. Dan beginnen zij opeens homo's te vermoorden. Bij Haider is dat

begonnen vanuit een film die hij zag op het nieuws in Syrië. Toen mannen die homo's van daken werden gegooid. Als hij erover praat, wordt hij heel emotioneel. Omdat hij zich dan afvraagt, hoe komt dat we daar zijn beland. Hoe is dat? Wij hebben een andere cultuur, terwijl we ook Vlamingen zijn. Wij vinden ons heel Vlaams. Heel heel Vlaams. In Ghana, was dit heel grappig. In 1913 of zo iets hebben de Engelsen homoseksualiteit verbannen. Dan kun je verbannen worden, maar het toont aan dat homoseksualiteit al aanwezig was in het land. Als er niets is, kun je het niet verbannen. Dit toont aan dat homoseksualiteit normaal was in Ghana, maar het is op een bruuske manier van ons weggegaan. Dat proberen we erin te steken zoals het verhaal van de Anansi-figuur, noch man, noch vrouw. Het is een soort vrijheid. We zijn bigender. Oké, ik kan verliefd worden op een jongen of een meisje. Who cares? Maar om het vaderland te kunnen blijven functioneren moeten er kinderen gemaakt worden die zullen vechten voor het vaderland. Waardoor er kinderen dienen gemaakt te worden.

5. Hoe kijkt u dan naar de 'lichte' acceptatie rond homoseksualiteit in het Westen?

Neen, wij Europeanen doen te vaak heilig. Dat irriteert me. Alsof hier in het westen homoseksualiteit accepteren. Kijk naar die Arabieren, ze gooien de homo's van de daken, kijken naar Rwanda homo's worden afgekeurd. In Europa is het even erg. Bv. Laat twee homo's in een technische school kussen met elkaar. Het is allemaal schijnheilig. Vroeger ging ik vaak naar homobars en ik hield ook van dansen. Ik zeg altijd 'There is no party, like a gayparty'. Nu nog steeds, ik vind dat super bizar. Homoseksuele bars staat er altijd een gigantische poort. Je moet bijna door drie grote deuren vooraleer je veilig bent. Dus wij zijn in het Westen er zeker niet op vooruit gegaan. We zijn ook meer en meer aan het radicaliseren. Alles wat niet past in het nationalisme. De vrouw moet kunnen produceren. Kijk naar Beveren bv, neen absoluut niet. Er is progressie, maar het is even erg als in andere delen van de wereld.

6. Wat willen jullie overbrengen aan het publiek?

Misschien kan ik een verhaal vertellen. We hadden het op Theaterfestival gespeeld in Gent. Ze hadden ons gevraagd om voor een technische school te spelen omdat Haider vroeger in een technische school zat vol macho's. Hildegard, de dramaturg van Alain Platel zat in het midden van de zaal. De vrouw van Alain Platel. Daarrond een groot deel jongen van een technische school. En een klein deel niet-heteroseksuele jongens. Allemaal zelfde leeftijd. Haider en ik beginnen,... echt waar. Dat was een van de moeilijkste voorstellingen. De voorstelling speelde zich niet meer bij ons af, maar in het publiek. Een deel van de jongeren riep luidop: homo's.. Aan de andere kant zaten de homoseksuele jongeren en deze begonnen te klappen. Ik dacht dit is wat we heel graag willen. Dit is wat de voorstelling voor mij is: een gespreksonderwerp openen. Gesprek terwijl ik bijna zeker van bent dat jongens die in een technische school zitten ook elke ochtend naar gayporn zitten te kijken. Ik ben daar 100 % zeker van. Je voelt wel een deel van de jongens begrijpen dat wel, maar ze zijn onderdrukt door hun medeklasgenoten. Dat voel je direct. Als jongens zeggen: 'Ik vond het wel leuk'. Dan weet je genoeg. Je durft dat niet uiten. Ik heb achteraf heel veel discussies gehad. Bv. Een programmator van een heel groot theaterhuis. Zij is komen kijken met haar man. Er was een zware discussie tussen de man en de vrouw. De man zie: 'ik vind dat schandalig. Dat zij homo's aan het uitlachen zijn'. Terwijl de vrouw zei van: 'neen, helemaal niet'. Dat hebben we heel vaak gehad. Dat heteroseksuele mannen problemen hadden met de voorstelling. De pijn dat er inzit, de geschiedenis die er in zit. Dat komt niet tot bij hen. Ze zien: ze lachen een deel mensen uit.

7. Ik vind soms dat als etnisch-culturele diversiteit op scène wordt gebracht het over het clichébeeld wordt gesproken zoals mensen die vluchten of sommige acteurs getuigen dat iemand enkel wordt aangenomen op basis van afkomst. Deze voorstelling gaat hieraan eerder

voorbij. Alsof het vrij benaderd wordt, een wereld waarin alles mogelijk is. Het lijkt alsof het voorbij de stereotypering gaat.

Ja, ik snap volledig wat je bedoelt. Ik denk omdat Haider en ik totaal anders denken,... Haider en ik zijn in hele discussies geraakt over 'weer zwart op scène',... In België heb je een hele grote zwarte gemeenschap die zeggen van 'zwarte mensen zijn niet op scène' en bla, bla, bla,... Dat snappen we wel. Doordat Al Timimi en ik voorbij de stereotypering gaan, zien zij ons als witte personen. We gaan volledig; radicaal erdoor. Het moet over meer gaan, dieper op de thematiek. Waardoor hij en ik een soort eenzamen zijn in het landschap. Wij maken vanuit de artistieke noden vertrekken. Dit doen wij heel extreem. Ik vind dat echt belangrijk. Het moet artistiek belangrijk zijn. Het interesseert me niet als iemand met een beperking op scène staat, dat klinkt cru. Ik moet weten, wat is de inhoudelijke artistieke redenen. Het moet voorbij gaan dat ik gewoon een beperking heb. Ik geloof dat die persoon meer een inhoud heeft, dan gewoon de beperking. Dat is denk ik, wat je in de voorstelling vindt. Wij praten over 'pinkwashing problematiek'. Dat is heel heftig. Dat gaat voorbij zwart- wit. Ik denk dat het niet gaat over gewoon een Arabier of zwarte op scène die spreken over,... wacht ik zal het zo zeggen: wij zijn vertrokken van onszelf. Dan zijn we terug gegaan naar onze cultuur en vervolgens zijn we teruggekomen naar waar we nu leven. Dat is de voorstelling. Wij zijn Belgen, Europeanen. Onze stemmen gooien ook bommen in Syrië.

8. Vindt u dat er voldoende vanuit dat artistiek idee wordt vertrokken?

Euhm,... men vertrekt heel vaak vanuit een onwaarschijnlijk platonisch-artistieke ideeën. Toen ik afstudeerde kreeg ik bijna van elk huis in Vlaanderen de vraag: Gorges wil je iets maken over uzelf. Ik was dat kotsbeu. Ik heb toen expres een jaar niets gedaan. Ik ben naar Parijs gefietst. Ik kreeg die vraag heel vaak, toen heb ik een heel mooi antwoord gestuurd: neen, danku. Ik ben zeer geïnteresseerd in ons Koninghuis, ik vraag me af, als ik Mathilde en Filip zie, ze tonen veel seks. Ik zou graag een voorstelling maken over hoe ze echt zijn. Voor mij was dat heel duidelijk: fuck off. Ik wil niet over mezelf schrijven. Er is zoveel theater rondom ons. Ik loop uit mijn huis en bots op onderwerpen: dit wordt een voorstelling. Daar maken veel theaters een fout. Gorges: wil je een voorstelling over uzelf maken? 'Neen!' Wil ik een voorstelling maken: ja! Het maakt niet uit waar je vandaar bent, als je een voorstelling maakt, dan zit daar iets in. Daar word ik echt gefrustreerd van. Hoe komt dat? Huizen worden teveel geleid door managers en niet door artistieken.

9. Door het commerciële systeem?

Managers denken van: we willen zalen vullen. We moeten verkopen, we moeten meer zwart op scène hebben. Dan kunnen we ze een klein budget van 20 000 euro geven. Dan komen ze binnen en kunnen we in ons volgende dossier zeggen van: we hebben met die en die gewerkt. Da's oké, maar voor de rest kunnen we echt theater maken. Zo wordt er vaak over gesproken. Nu hebben we dat ding gedaan, ernaast kunnen we nog echt theater maken. Doordat de meeste mensen, allochtonen, is dat heel dubbel. Ik ben echt to opleiding, to ambacht kennen. Dat is heel complex. De meeste allochtone, zwarte mensen die gevraagd worden om voorstellingen te maken, hebben de inhoudelijke achtergrond niet. Ze weten niet hoe een voorstelling inhoud. Ze maken iets, maar dat trekt op niets inhoudelijk. Omdat die persoon niet goed wordt begeleid. Vervolgens zeggen theaters: 'Die kan dat niet'. Natuurlijk niet, die weet niet wat die aan het doen is.

10. Hoe kijkt u naar het feit dat de theatersector vaak bekritiseerd wordt dat het te wit is?

Ja, het is te wit. Maar de vraag is: zijn er genoeg mensen die niet wit zijn om kwalitatieve inhoud te maken? Dat wil ik graag voor vechten. Dat vind ik heel belangrijk. Dat is ook wat ik net zei. Er is bij ons een jongen in de Maan, X, die wil graag voorstellingen maken. Hij heeft daarvoor in de studio ervoor voorstellingen gemaakt die inhoudelijk niet interessant waren. Hij heeft wat hulp gekregen en dat is getoond in Het Paleis en daar is heel veel ruzie en discussies van ontstaan. Die jongen wist niet hoe een theater werkt. Het is sowieso te wit in ons landschap, maar ik denk dat we terug moeten gaan, naar hoe komt dat het zo wit is. Het is echt een probleem. Ik ken mensen die al jaren bezig zijn om een voorstelling te maken, Zouzou, Chorkri, zitten er al jaren in. Nu hebben wij een nieuwe generatie van jongens die zeggen wij willen wel voorstellingen maken. Ik denk dat we vanuit de zwarte gemeenschap jongens moeten gaan motiveren, vooral door hun ouders. Het complex, hoor. Het is niet dat de witte mensen het niet willen. Het is ook vanuit de ouders. Onze ouders zijn naar hier gekomen, spreken de taal niet, het systeem begrijpen ze niet. Wij moeten hen gaan overtuigen om in de kunsten te komen. Ik had enorme ruzie met mijn vader. Ik heb elektromechanica gedaan. Maar ik wou kunst gaan doen. Ik heb mijn ingangsexamens gedaan in het kunsthumaniora in Hasselt en ik heb niets tegen mijn papa gezegd. En na een week of twee, ik moet dat wel zeggen want er gaan brieven beginnen te komen. Ik zat twee weken op school, mijn papa wist dat niet. Hij heeft een maand niet tegen mij gebabbeld. Ik woonde in een klein sociaal appartementje hé, daar begint het al. Ik wou naar een kunstschool gaan. Maar ja, wat verdient dat? Het is altijd vanuit geld. Niet vanuit wat het kind zelf wil. Daar zit al een probleem. Nu denkt mijn papa: wauw dat is goed. Toen ik afstudeerde kreeg ik de prijs van beste student van Limburg. Hij dacht: jij heb toch talent. Maar wij zijn de eerste generatie, onze ouders moeten hierin vertrouwen. En ook inhoud dat is super moeilijk. In Vlaanderen, de inburgeringswet is heel complex. Jij als allochtoon komt binnen en jij moet leren hoe het in Vlaanderen zit. Niemand vraagt u hoe jij u voelt. De Vlamingen kennen ons niet. Alles wat wij moeten maken moet volgens ons systeem zijn. Assepoester,... als zwarte allochtoon moet je dat maken, anders komen ze niet kijken. Maar vraag je tegen Marokkaanse kinderen: naar wat keek je toen je jong was, die zullen totaal iets anders antwoorden. Het zit heel complex in elkaar. Als je managers hebben die met geld bezig zijn. Toch kan een theater niet bestaan zonder een stad. Managers zijn bezig met het verkopen van tickets. Dan heb je recensenten die naar vormen kijken die ze niet snappen en dan beginnen ze te pennen. Huizen lezen die recensie en dan vinden ze de voorstelling ook niet goed.

11. Denken we dat we ons kunstbegrip moeten voorruimen?

Sowieso,.. ik weet nog op school, ik had les van Karel Vanhaesebrouck. Hij gaf toen cultuur. Wij hadden het over culturen. Karel begon:” jongens, voor de duidelijkheid, wat we vandaag zullen leren is onze westerse cultuur. Het is niet de wereld”. Heel veel mensen van mijn klas hadden hier veel problemen mee. Die begrepen dat niet goed. Zij hebben geleerd dat textiel ontstaan is in Gent wat een grote onzin is. Het lijkt alsof textiel in Gent ontstond dat de rest van de wereld in hun blootje rondliep. Dat is het probleem. Ik heb ruzie op school gehad met Dirk Buyse. Ik ben iemand van lichaam en beeld. Ik speel met een enorm bewustzijn van het lichaam. De tekst die perfect gekend moet zijn? Ik vind van niet! Projecteer de tekst op een muur, dat kan ik ook lezen. Tijdens mijn opleiding aan het RITCS hechtten ze enorm veel belang aan teksttheater. Waardoor ik tegen mijn docenten zei: “Teksttheater heeft niet de waarde in andere delen van de wereld dan hier in West-Europa. Ga naar China, die mannen dansen alleen maar. Zuid-Amerika, dat is terug een andere vorm”. Er zijn veel andere vormen van theater in de samenleving. Toch zijn we op school enorm geduwd in één vorm: het teksttheater.

12. In onze richting draait uiteraard ook alles rond de canon. Ze wijzen ons wel met de vinger dat iedereen daar steeds kritisch moet tegenover staan, maar een alternatief formuleren is moeilijk.

Ja, haha. Dat is echt een groot probleem. Een zwarte persoon gaat een andere vorm op scène zetten. Maar mensen in de zaal denken wat is dit hier. Dan komt een recensent naar hier en zegt: Dit begrijp ik niet'. 'Is dit wel subsidie waard?' Dan volgt ons kunstendecreet. Dus het is heel complex. Dat heeft ook te maken met inhoud. Ik vind als je muzikant bent, vind ik dat je het instrument moet kunnen beheeren. Heel vaak is dat niet het geval bij zwarte jongens. Ze worden op scène gejaagd. Ze krijgen dan slechte begeleiding. Waardoor ze overal vliegen. Het is niet dat zij die witte voorstelling moet maken. Theater heeft ook te maken met regels: je moet kunnen communiceren. Het is echt complex.

13. In het stuk zitten er verwijzingen naar superioriteit van het westen die bv. De haat op homoseksualiteit bracht naar Afrika. Wat wil u hieraan meegeven aan het publiek?

Ja, sowieso. Omdat het heel vaak als je met mensen praat, zeggen ze van "Ooh ja die Arabieren, zij haten homo's. Ze gooien ze van daken. In Afrika, plegen ze ook geweld op deze mensen". Maar het is wel geïmporteerd, hé. Het is een soort kolonisatie. Het is kapitalisme, oorlog. Men doet alsof dat altijd geweest is, maar dat klopt niet. Het is een soort van terug leren denken van het is niet zo. God wil dat het zo is, God haat homo's, terwijl in de Griekse tijd al die mannen? Er was homoseksualiteit. Het westen heeft een soort nieuwe geschiedenis geschreven voor Afrika. Jullie zijn heel slecht. Dan heb je wij. Er zaten heel veel zaken in het stuk die er uiteindelijk toch niet zijn ingekomen, zoals het IS verhaal. Een paar jaar geleden hadden wij een voorstelling bij theater Antigone gemaakt: OEPS. De allereerste propagandavideo van de IS werd gemaakt over de sites pico akkoord van 1917. Om dat Arabische wereld in twee te verdelen. Ik denk het Noorden voor Frankrijk en het Zuiden voor de Engelsen. Het ging puur om olie, omdat steenkool bijna uit was. Dat is wat ze wouden. IS wou Arabië, het Oosten terug één maken. Op een bepaalde ochtend sta je op en je huis is in twee gedeeld. In 1884 deden ze hetzelfde met Afrika. Daar zijn al die dingen begonnen.

14. Het stuk is gebaseerd op het werk van een fotograaf. Kunt u hierover wat meer uitleg geven?

Het was een Libanese fotograaf in de jaren foto's maakte. In zijn achterdeur had hij enkele keren per week een fotosessie voor mensen die zich "anders" voelen. Ik denk in de jaren '70- '80 heeft een Engelse fotograaf die foto's ontdekt. Ze waren geheim. Hij heeft ook ontdekt dat vele foto's gescheurd waren. Op deze foto's stonden mannen die aan het kussen waren, heel open vrouwen. Daar mochten mensen hunzelf zijn, wie ze echt waren. Bij Haider kwam dat heel fel binnen. Er was toch iemand die gewoon mensen vertrouwden om zichzelf te kunnen zijn. Dan besef je wel: in die tijden was het allemaal. Dat was normaal.

15. Was dat een inspiratiebron geweest?

Het was er al in het begin. We hebben uren repetitie gehad om gewoon foto's te maken over allerlei poses, dansjes. Jezelf gewoon zijn. Wij zijn ook zo. Het was een soort bevrijding. Zowel Haider als ik zijn ook heel vrouwelijk. Bijna alle kleren die ik heb, zijn van de vrouwenkant, ook van Haider. We betrappen onszelf heel vaak tussen die twee kanten. Systematisch zijn die foto's wat minder geworden. De voorstelling zelf zien we als twee jongens die gewoon plezier willen maken. Maar ook wel extreme ruzies kunnen maken zoals op het moment dat ik opkom in mijn hakken. Hij raakt mijn kont aan, dan ben ik kwaad. De dubbelheid zit erin. Als het om inhoud en verbeelding gaan. Dat zijn inhouden die we in een artistieke vorm steken. We konden het ook één op één maken, heel emotioneel. Bij ons was het van hoe kunnen we het artistiek maken. Zonder vooroordelen, omdat we weten hoe complex het is. We wouden er humor insteken. Ook met mijn achtergrond wouden in het stuk tot uiting laten komen: de Anansifiguur een zijn achtergrond: de Gjinn. Hoe kunnen wij vanuit die figuren naar de samenleving kijken om onze commentaar op de samenleving te geven?

16. Ik las in een interview met u dat u zeer veel houdt van voodoo en rituelen. Komt dit, volgens u, voor in het stuk?

Heel zeker! Ik hou van surrealisme. Dat is een wereld waarin alles mag, zoals de achterkamer van de fotograaf. De Anansi en de Gin dat zijn twee surrealistische wezens. De dans hebben we heel fel moeten bewerken. Dat is eigenlijk een ritueel. De hele voorstelling is een soort ritueel dat moet klikken. Een ritueel: dat is de beste vorm van theater. Ik houd enorm van het voodoo-ritueel. Dit lijkt chaotisch, maar alles is perfect geregisseerd. Dat zat er zeker in de voorstelling, vooral bij de dansstukken: de sensualiteit en de liefde tussen de twee mannen.

17. U ben op twaalfjarige leeftijd van België naar Ghana verhuisd? Hoe heeft dit uw artistiek leven vormgegeven?

Al vroeger, eigenlijk. Toen ze vroeger aan mij de vraag stelden wat ik wou worden zei ik twee dingen: in het leger gaan of ik wou iets in de kunst doen. De rest interesseerde me niet echt. Het leger heeft dat heel strikte. Ik ben heel strikt en ik ben ook heel los. Dan is het toch de kunst geworden met een militaristische manier van werken. In Ghana was heel veel muziek. Mijn ouders zijn ook twee acteurs, dat is fantastisch. Ze spelen heel veel. Ze zijn van hun middelbaar samen. Dus al zeer lang. Ik heb ze nooit ruzie zien maken. We hadden veel theatrale taferelen. Dat is altijd al geweest. Op school heb ik dan ook altijd heel goeie docenten gehad. Ik heb dyslexie. Ze hebben me altijd heel veel vertrouwen gegeven. Heel beeldend vooral. Ik ben nu een opera aan het maken. Ook de muziek schrijf ik zelf. Maar ik ben geen geschoolde componist, maar ik kan wel een compositie maken. Toen ik 12- 15 -16 was had ik veel vertrouwen. In België had je Yawar, een sociaal-artistieke werking in Genk in de wijken. Zij proberen jongens te helpen die niet kunnen praten, door hun net met beeld en het fysieke te laten werken. Ik ben ook heel nieuwsgierig. Als ik iets niet ken, ik moet dat kennen. Ik wou ook iemand worden die in veel interesse heeft.

18. Welke mogelijkheden ziet u in het werken met etnisch-culturele diversiteit in het kinder- en jongerentheater op vlak van programmatie?

Veel! Ik ga een voorbeeld geven. Wij, bij de Maan, hebben een klein probleempje. Ik ga nu overdrijven. Bij schoolvoorstellingen hebben wij 5 % anderstalige kinderen. Dit toont aan welke scholen wij contacteren. Dit toont welke scholen er naar kunst willen komen kijken. Dat toont ook aan welke voorstellingen we maken. Dat zijn drie fasen. Tijdens de vrije voorstellingen met mama's en papa's is het 0,0 andere etnische achtergrond. Ik snap dat. Ik zie Jan, ik zie Piet die typische standaarden. Dan denk ik: "Ja oké". Ook een heel groot deel van de ouders vinden niet de weg naar het theater. Om de kinderen mee te krijgen moet je langs de ouders gaan. Ze vinden de weg niet. Dat is een probleem. Het heeft ook te maken met hoe de stad in elkaar zit. In Mechelen heeft de politiek de binnenstad zo wit mogelijk gemaakt, terwijl toen ik jong was,... weet je dat er 129 verschillende nationaliteiten wonen. Vroeger als je het aan het station, zag je direct die 129 nationaliteiten. Nu niet meer. De politiek heeft alles wat geen geld heeft en te donker is, in de buitenstad gezet. Ik noem dat "over het water". Dus zij komen om half negen op school en nadien nemen ze terug de bus naar de wijken. Dus dan gaan ze niet naar de voorstellingen. Dat is een probleem hoe de stad in elkaar zit. Nu willen we proberen onze voorstelling naar hen brengen. Dat is altijd al een probleem geweest. Die beton staat er en mensen moeten komen. Neen, maar ze komen niet. Dus ga dan naar hen.

19. Vorige jaar heb ik stage gelopen in Kopergietry. Daar zitten ze in een wijk van meer dan 50% etnisch-culturele diversiteit. Maar die mensen komen, helaas niet binnen. De deur is een grote drempel om naar binnen te stappen.

Klopt! Nu hebben wij bijvoorbeeld een voorstelling “Boef” het gaat over helden. Ruth speelt vaak in wijken en ze mogen allemaal liedjes. Iedereen vraagt “Boef”. Maar wat is een boef, op internet vind je de omschrijving vrouwonvriendelijk,... Terwijl kinderen zien dit helemaal niet zo. Dus wou hij een voorstelling maken vanuit de kinderen. De kinderen bepalen hoe de voorstelling eruit ziet. Dat is ook een probleem in de sector. Ruth maakt aan de hand van de teksten van de kinderen de voorstellen. Dit is een manier van diversiteit binnen te krijgen. Wij gaan heel Vlaanderen bespelen. Dan komen ze naar de voorstelling bekijken. We spelen niet in de zaal, we spelen op locatie. Wij gaan telkens in een wijk, op de speelplaats spelen. We moeten altijd vanuit de kinderen vertrekken en stoppen om te vragen aan de makers van wat wil je maken. We moeten vertrekken vanuit de kinderen. We moeten aan de kinderen gaan vragen. Wat wil jij zien? Dan voelen ze zich verbonden. Dan willen ze met hun ouders komen kijken.

20. Waar ziet u de valkuilen in het kinder- en jongerentheater?

Ze zijn heel moeilijk te bereiken. Je moet via de ouders gaan. Dan is onwaarschijnlijk moeilijk. De ouders kennen het theater niet. Maar je moet via hen gaan. In De Maan doen wij het andersom, wij gaan rechtstreeks bij de kinderen. De jeugd en kindertheaters hebben altijd gezien als het volwassencircuit. Inhoudelijk mag dit niet. Zonder de kinderen bestaan wij niet. Wij willen dat kinderen een deel worden van De Maan. Ik zou willen dat onze brochure de eerste lijn door een kind wordt geschreven, dat het eten wordt rondgebracht door een kind op de avond van de première. Nu is het allemaal voor ouders geschreven. Waardoor de mama direct begrijpt hoe het kind het ziet en niet de mama die moet uitleggen aan het kind wat het betekent. Want dan zit de inhoud in de vuilbak.

21. Ja, dat begrijp ik. In schoolvoorstellingen is de dynamiek ook veel groter. Eigenlijk zouden recensenten, programmatoren in deze voorstelling moeten zitten en niet in avondvoorstellingen.

Ja, inderdaad. En in alle voorstellingen zit de mama ernaast, de oma ook. Het zit ook direct in een machtsverhoudingen. Ook bij de leraren. Leraren zeggen aan de deur: “Jongens, jullie moeten zwijgen en gewoon kijken en op het einde moet je klappen”. Dan denk ik: “Komaan”. Een acteur is zich daar bewust van. Een acteur kan hiermee om. Elk gevoel van meeleven wordt uitgeperst.

22. Ik vind dat het enorm afhankelijk is van school tot school. In Kopergietery probeerden ze een heel divers scholenpubliek samen te stellen: de strenge katholieke scholen, met bv. divers gemeenschapsonderwijs. Omdat wanneer je enkel strenge, katholieke scholen samen zet, er sowieso zeer veel minder reactie komt. Omdat ze geleerd te moeten zwijgen, kijken en applaudisseren.

Is dat niet vanuit de school meegeven? Zij die gewoon zitten.

23. Inderdaad, de leerkrachten reageren er veel directer op. Andere leerkrachten laten de reacties spontaner komen.

Bij kinderen moet je dat loslaten. Dat is een valkuil, omdat we de kinderen gaan behandelen als volwassenen. Ik denk dat het mooi kadert, dat we ze te fel behandelen als volwassenen.

24. Jij trekt de kinderen ook enorm mee in uw voorstelling. Dat lijkt me heel belangrijk.

Daar is altijd een discussie. Ik vind dat heel belangrijk. Je moet vanuit de speler zorgen dat je de mensen meekrijgt. Als je voelt van ze zijn mee, kan je het loslaten. Ik ben me altijd bewust van het publiek. Ik weet wie erin zit. Daarom is het theater, geen film. De ogen zijn de camera's. We mogen naar de camera's zitten. Over etnische verhalen, "Wat is de Wat" op het einde van het boek komt hij in Amerika en dat voelde heel pijnlijk. Hij ging met het vliegtuig naar Amerika. Dan krijg je een maand tijd om te rusten en dan moet je gaan werken. Vervolgens zien je ook het vliegtuigticket terug te betalen. Ze mochten ook niet meer drie zwarte mannen over straat lopen. Waardoor veel van deze mannen eenzaam werden en zelfmoord pleegden. Dat is absurd. Voor mij ging de voorstelling over de vluchtelingen de dag van vandaag en we geven ze gewoon een plek om te slapen. Dat is het gewoon. Daar zitten zoveel trauma's in.

Over etnische verhalen wordt zo de typische zwarte problematiek op scène gezet. "Kijk hoe wreed het is", maar het is pas wreed als hij naar Amerika kwam. Welke verhalen er verteld worden is het belangrijk.

25. Studio Shehrazade gaat echt voorbij de stereotypering, dat vind ik een enorm positief punt. Daarom heb ik deze casus gekozen.

Klopt helemaal!

26. Wilt u nog iets toevoegen?

Over diversiteit op scène,... het moet artistiek zijn. Ik zag altijd ik ben politiek correct- incorrect. Waarheid en leugens maken de voorstelling. Studio Shehrazade er zit zoveel in.

X.III Geraadpleegde interviews masterproef: afgenomen interviews in kader van het Onderzoeksseminarie: Performancetheorie

X.III.I Interview met Nyiragasigwa Hens (Interview 2)

Geraadpleegd interview in de masterproef. Oorsprong: afgenomen interview voor het vak *Onderzoeksseminarie: Performancetheorie*, 2020 in kader van habit of perception.

1. Wat verstaat u onder habit of perception, gewoonte van waarneming?

Gewoonte van waarneming is voor mij bijvoorbeeld iemand die er mannelijk uitziet er meteen van uitgaan dat die homoseksueel is. Ook bijvoorbeeld als iemand zich als man identificeert maar er uitziet als vrouw. Vervolgens denken mensen direct dat het een vrouw is.

2. Wat is uw gewoonte van waarneming?

Mijn habit is misschien wel als ik iemand van kleur zie / Afrikaans; dat ik dan meteen de gedachte heb dat dit brother of een sister is.

3. Waarom denkt u dat?

Omdat ik zelf van kleur ben en in een dominante witte omgeving leef en daar ergens aansluiting bij zoek. Als ik in Rwanda ben of onlangs in Ghana dan heb ik niet dat gevoel om tegen iedereen een goededag te zeggen.

4. In een interview las ik dat u zei van als kind zag ik mezelf als een witte persoon omdat u in een wit gezin bent opgegroeid. Net op latere leeftijd bent u op zoek gegaan naar uw zwarte identiteit. Is er een verschil tussen de habit of perception tussen deze twee 'identiteiten'?

Euhm,... Ik denk dat het eigenlijk niet echt een habit of perception is, maar ik zag mezelf meer als een witte persoon op dat moment: eerder om een manier vinden in mijn hoofd om niet de vreemde eend te zijn in de witte omgeving. Ik deed dit uit een vorm van bescherming.

5. Op welke manier denkt u dat iemand die zwart is anders kijkt naar het leven dan iemand die wit is? Onze westerse samenleving is gevormd door het westerse gedachtengoed, wat het niet altijd makkelijk maakt voor personen uit andere culturen. Wat is het verschil in waarneming?

Ik weet niet of ik daar zo'n goed antwoord kan opgeven. Ik denk dat het misschien niet met culturen te maken heeft maar eerder in een omgeving bijvoorbeeld als zwarte persoon die leeft in een witte omgeving. Dan word je ook ander benaderd over hoe je door uw omgeving wordt gezien. Het gaat om veel verschillende dingen zoals of je uzelf kunt identificeren in de schilderijen of foto's op reclameborden.

6. Kijkt u daar nu anders naar dan toen u uzelf als witte puber zag?

Ja, absoluut. Dat is voor mij vooral veranderd met zelf terug te gaan naar Rwanda. Dat heeft mij perceptie van waarneming een andere wending laten nemen. Een waarneming hoe ik de westerse wereld waarin ik zelf in leef, bekijk. Als kind was ik meer, zoals u zelf ook zei, was ik alleen maar zwart op momenten dat mensen zeiden van "vanwaar bent u?". Toen dacht ik "ja, dat is waar, ik heb een ander kleur". Nu met het feit dat ik ouder ben, vind ik het heel belangrijk om mijn kleur te erkennen,

ook mijn originele naam: ik wil de naam Nyiragasigwa erkennen. Mijn roots zijn op dit ogenblik zeer belangrijk. De vraag “vanwaar kom je vandaan”, tot vervelens toe ben ik nu eigenlijk heel trots op waar ik vandaan kom en wil ik dat duidelijk maken.

7. Bekijken de mensen Rwanda het leven op een andere manier dan de mensen hier?

Zeker! Bij elke samenleving kun je dat wel zien over hoe ze het leven en de dood zien. Dit bepaalt heel erg hoe er wordt geleefd bijvoorbeeld in Rwanda weet niemand welke dag je precies geboren bent, dat is helemaal onbelangrijk. Hier in het westen is dat exact de datum, uur, tijd, locatie, wie er allemaal bij was. Je weet heel goed wanneer een kind geboren is. Je kan terug naar de sterren hoe deze stonden op het grote moment. In Rwanda weet ik vooral dat ik een kind ben van een moeder die gestorven is in het kraambed. Mijn naam Nyiragasigwa betekent ook letterlijk “een verlaten geschenk door de moeder” en dan weet iedereen als ik mijn naam uitspreek in Rwanda. In Rwanda reageren ze direct: “sorry, sorry”. Dus mijn moeder die gestorven is, blijft zo de hele tijd bij me. Ik draag dat altijd mee. Je hebt meteen ook altijd een gesprek met een wildvreemde door alleen maar mijn naam te zeggen. Maar ik weet niet het uur, de precieze dag, wanneer ik geboren ben. Ik weet enkel voormiddag of namiddag. In Rwanda beseffen mensen dat er van alles kan gebeuren en de dood hoort echt bij het leven. Bij de dood wordt letterlijk gedanst, gehuild. Hier is het heel erg in een bepaald keurslijf. Rwanda en ook in veel andere landen is het de bedoeling dat iedereen er is bij een begrafenis: de buren, vrienden, familie. Erna wordt gegeten, gedronken. Het is bijna een trouwfeest. Het leven wordt gevierd. Wanneer het leven afgelopen is, wordt het leven ook gevierd, terwijl er tegelijkertijd ook wordt gerouwd. Hier heb je vooral de koffietafel, denk ik, als iemand sterft wordt iemand begraven of opgebrand. Dan is het meest koude, kille, afstandelijke samenkomst dat ik ooit al heb gezien.

8. Merkt u dan van uzelf dat u een combinatie bent van een ‘witte identiteit’ en een ‘zwarte identiteit’?

Ik heb zeker twee identiteiten in mij. Ik ben opgegroeid in een witte cultuur, geadopteerd in een wit gezin. Dus is ook mijn manier van denken. Maar er zijn toch dingen die er echt nooit uitgaan. Het zijn misschien clichés, maar het spreekt me ook gewoon meer aan om zo’n Afrikaanse begrafenis. Ik heb ook nooit begrepen, misschien is dit mijn karakter of heeft het met mijn roots te maken, ik weet het niet. Maar ik kan er niet zo tegen als het leven is het leven die u gegeven is, maar uw werk is echt niet zo belangrijk. Het is belangrijk dat je vrienden, familie hebt, dat er kan gelachen worden. Dit heb ik heel hard gemerkt in Rwanda. Daar zag ik de zaakvoerder van een groot bedrijf gewoon staan praten met een dakloze, straatveger die toevallig een café binnenkomt. Zij zitten allemaal gezellig aan tafel. Het gaat om samen eten, samen drinken en van het leven genieten. Dat kan klein zijn, maar dat heb ik echt gemist. Ook zo u zorgen maken over.... Ik kan even op niets komen....

9. Eerder zorgen maken over kleine dingen in het leven?

Ja, en ook gewoon dat lijfelijke, dans, beweging, luid kunnen lachen, expressief kunnen zijn. Hier in het Westen is het kouder, rationeler sowieso. Dat is hetgeen wat ik heel hard heb gemist. Ik merkte het pas toen ik naar ginder op bezoek ging.

10. Hoe komt dit tot uiting in de creaties die u nu maakt?

Mhm, ik denk dat dit zich altijd vertaald, ik heb het meestal over verhalen die een link hebben met een ander continent en het westen.

11. Op welke manier probeert u dat te tonen aan het publiek als boodschap?

Ik weet niet of er altijd een duidelijke boodschap in zit. Het gaat meestal over verhalen over een mens een stem te geven over bepaalde doelgroepen van mensen die helemaal geen stem krijgen een stem te geven om te zeggen: hé; wij zijn er ook. We zijn er en we gaan niet weg.

12. In Boom Toudou maakt u zelf een sprookje op een Afrikaanse manier, wat waren de ideeën achter dit verhaal?

Het is voor kinderen vanaf 6 jaar. Ik vind het heel belangrijk dat kinderen van verschillende afkomsten zich kunnen identificeren in het verhaal, want in het assepoesterverhaal kunnen zij zich niet identificeren. Dit zijn verhalen die kinderen hier echt meekrijgen. Ik wil zelf geen rolmodel opnemen. Het is meer verhalen maken / schrijven / creëren waarin ook kinderen die zoals mij zijn, met meervoudige culturele identiteiten, zich kunnen identificeren. Ik gebruik daarin de woorden Sacaca, water dragen op het hoofd en gorilla's spelen ook een belangrijke rol. Gorilla's zijn heel bekend in Rwanda, de grootste bewoners van het dierenrijk. Als ik het dan speel voor de zwarte kinderen of kinderen van Afrikaanse herkomst die het herkennen dan is dat heel fijn. Je ziet hen ophemelen, wij hebben ook sacaca in huis. Wij praten soms ook over gorilla's. Dan zie je wel de westerse kinderen kijken van sacaca wat is dat?

13. Wat zou onze westerse cultuur beter kunnen doen naar andere culturen toe?

Euhm, meer aanvaarden. De mensen toelaten om hun eigen identiteit en kennis van de cultuur te mogen behouden en geen onmogelijke aanpassingen verwachten. Ik merkte dit ook: als je geadopteerd wordt: er wordt echt verwacht dat je zoals een kameleon je aanpast zoals bij mij echt zien als een wit iemand. Je kan je gewoon niet meer aanpassen dat op dat niveau. Niemand mag dit verwachten. Zoals geadopteerde kinderen zich kunnen aanpassen, wordt dat ook verwacht van mensen die van een ander land komen. Als je maar lijkt op ons, dan is dat goed.

14. Hoe denkt u dat een gewoonte van weerneming gevormd wordt bij een persoon?

Je wordt vooral gevormd als kind, hoe mensen over iets anders spreken en het is soms. Ik vind dat altijd een heel mooie zin: niets bestaat zonder dat het iets anders aanraakt. Het moment dat een moeder zegt tegen een kind: "Kijk zo vies een zwart meisje". Is de connotatie en het zaadje al gepland bij dat kind de link: vies zwart meisje. Dat vormt haar beeld voor haar wel hoe die daar later zal over nadenken.

15. Heeft u dat gemerkt als kind?

Ik heb ook veel racistische opmerkingen gekregen van een zwart meisje is vies. Maar om mezelf te beschermen kopieerde ik mijn witte moeder, zus,.. na. Wij waren niet zo bezig met kleur in huis. Maar buitenhuis lokte het wel andere reacties uit.

16. En is er een verschil tussen de Nyiragasigwa die nu voor me zit die Rwanda heeft terug herontdekt en zich probeert ermee te identificeren en de Nyiragasigwa die zichzelf zag als een witte persoon tijdens de opvoeding?

Ik ben veel rustiger geworden. Je evolueert natuurlijk wel als persoon. Ik ben niet meer bezig met het balanceren, ik paste daar niet en daar niet en de hele tijd moest ik balanceren, ik draaide soms zot. Dat heb ik nu niet. Dat is tijd, ervaring, leeftijd,... Nu besef ik je bent ook maar hoe je bent. Je moet ook jezelf aanvaarden, je moet het met jezelf doen. Daardoor ben ik rustiger geworden, niet meer in het plaatje passen in het hoofd van een witte persoon.

17. Welke kant ziet u van uzelf echt als een witte kant en welke als een zwarte kant over de manier waarop u het leven ziet?

Ik denk dat het vooral te maken heeft met omgangsvormen. Dat heb ik helemaal als een echte kameleon echt geleerd. Je komt ergens binnen bescheiden knikje als het iemand is die je niet kent. Zeker niet te groot glimlachen anders zouden de mensen kunnen denken: is dat naar mij? Achterom kijken en denken naar wie lacht die: dus bescheiden blijven. Dat heb ik echt geleerd. Het grote enthousiast wordt onderdrukt.

Mijn zwarte kant is dan eerder: het is nooit zo erg dan je denkt dat het is. Er is altijd wel ergens een positieve kant aan of ik vind rijst nog steeds het allerlekkerste wat er is. Dat klinkt cliché: rijst en kip. Daar kan je mij 's nachts voor wakker maken. Rwandezen staan ook wel bekend om hun bescheiden kant te laten zien in tegenstelling tot bijvoorbeeld Congo. In Congo zijn mensen veel uitbundiger. In Rwanda is het eerder rustiger: pure rust. Mensen gaan niet zo snel spreken. Dat is totaal anders. Weet je wat ik vroeger ook altijd had; als school gedaan was, ging ik pas om zes of zeven naar huis. Dan ging ik nog met iedereen babbelen, ik wandelde naar huis met iemand, erna kwam ik nog iemand tegen en ging ik mee met die persoon. Alles liep op toeval, mijn leven laten leiden op toevalligheden. En dan kwam ik een paar uur later thuis dan andere kinderen.

X.III.II Interview met Nyiragasigwa Hens (Interview 3)

Geraadpleegd interview in de masterproef. Oorsprong: afgenomen interview voor het vak *Onderzoekseminarie: Performancetheorie, 2020* in kader van habit of perception.

1. Hoe zou u uzelf omschrijven als kunstenaar?

Lach, Ik denk multidisciplinaire ofzo. Dat ik niet alleen werk met theater, maar ook met muziek en dans. Ik combineer verschillende kunstvormen. Ik ben sociaal geëngageerd, meestal werk ik ook met maatschappelijke thema's die ik wil proberen aan te kaarten of vertrek ik vanuit een maatschappelijke vraag. Ook wel, als ik zelf iets maak, dat het vaak vertrekt van mijn persoonlijk leven. Als ik met andere mensen werk, vertrek ik heel hard van hun leefwereld en daarop inspeel.

2. Hoe bent u kunstenaar geworden?

Geworden? Ik vind dat een moeilijke vraag. Kunstenaar? Het is ook om een beroep een naam te geven.

3. Of beter gezegd. Hoe bent u gekomen tot waar u nu staat de dag van vandaag?

Ik denk vooral door mijn eigen buikgevoel te volgen en niet rationeel te denken. Eerst heb ik labo gestudeerd, iets met veel cijfers en wiskunde. Maar ik wilde als kind altijd iets met theater doen, labo voelde niet juist aan. Ik heb ervoor gezorgd dat ik naar het kunsthumaniora kon gaan, ik heb gezorgd dat ik op alle vlakken gebuisd was. Dan heeft mijn moeder gezegd, dan mag je wel naar kunsthumaniora.

4. Ervoor mocht u niet?

Neen, absoluut niet. Theater: wat ga je daar mee doen? Dat wist ik ook niet. Maar ik wilde gewoon daar op school zitten.

5. Hebt u dan op uw 18^e gekozen om kunst verder te gaan studeren?

Ja, op Herman Teirlinck, dan ben ik nog naar Conservatorium gegaan in Gent, en daarna ben ik beginnen les te geven. Ik ben van die opleiding heel onzeker van geworden van de opleiding. Na 10 jaar heb ik terug mijn eigen stem en gevoel terug gekregen. Op zo'n school word je heel erg gekneed naar een vorm. Studio heeft vooral de neiging om de mensen eerst af te breken en dan op te bouwen. En Conservatorium neiging te luisteren wie jij bent, maar dan wij zaten met vier in de klas. En een jongen heeft toen zelfmoord gepleegd. Het was een vriend van mij. Ik had toen als doel bom even weg te gaan, maar nooit meer teruggekomen. Dat heeft me 10 jaar gekost om ervoor te gaan voor theater, al heb ik het nooit losgelaten want ik ben toen gaan lesgeven. Ik had een schrik genomen op de theaterschool: je bent jong, kwetsbaar. En je moet alles blootgeven, terwijl ik zelf niet de meest spraakzame ben om emotioneel alles bloot te geven. Dan was het daar, het was terug.

6. Was dit een moment waarop u had, van nu wil ik er volledig voor gaan?

Bij terugkomst had ik terug een doel gevonden om een verhaal te schrijven, iets wat ik de wereld wilde vertellen. Ervoor wat moet ik wel vertellen? Zijn mensen hierin geïnteresseerd, opeens was de noodzaak er. Ook omdat ik dan naar Rwanda gegaan, dat was voor mij een groot schakelmoment. Ik vond er mijn identiteit terug, waar sta ik, ook ten opzichte van mijn familie. Dus daar heb ik een kleine identiteitscrisis gehad, achteraf gezien denk ik dan.

7. Welke leeftijd was u toen?

Toen ik er terug ben aan begonnen, 35 jaar ongeveer.

8. Wat was uw eerste creatie toen?

Boom Toudou gemaakt, 2014.

9. Was het ook in die periode dat u BeHuman hebt opgericht?

Dat was 2017.

10. Hoe maakt u voorstellingen?

Er zijn een aantal dingen die ik sowieso vertelt wil hebben en dat heeft te maken met alles wat ik 10 jaar heb opgekropt. Boom Toudou was ik terug naar Rwanda geweest, Ik weet niet of je het al hebt gelezen?

11. Ja, ik heb het al gelezen, ik was er heel ontroerd van.

Een meisje dat iets meemaakt in Rwanda en dan naar België komt. Ik heb altijd een heel grote fascinaties voor mama's. Dat heeft natuurlijk te maken met dat ik mijn eigen moeder nooit hebt gekend. Ik heb ook een grote fascinatie voor people of color. Dus het vertrekt altijd vanuit mijn eigen leefwereld. Het begint met te praten rond de tafel met andere mensen. Een aantal kernwoorden te hebben en deze met elkaar verbinden. Vervolgens denk ik aan bepaalde disciplines die erbij kunnen komen en dan start ik met het verhaal. Het proces van eerste idee tot voorstelling kan soms een jaar tot twee jaar duren.

12. Welke ervaring wilt u overbrengen aan de toeschouwer?

Ik wil vooral staan voor... Ik vind het wel belangrijk dat als een publiek is dat ik de mensen tot een emotionele beweging heb gebracht, in beroering. Dat kan kwaad zijn of emotioneel raak. Dat er ergens een reactie komt, dat het publiek niet te onverschillig weggaat. Soms kan dit provocerend zijn, soms een emotionele snaar raken. Het moet daarom geen begrip zijn. Dat het gesprek daarna verder op gang komt omdat ik vanuit een maatschappelijke vraag vertrek.

Gesprek ging even andere kant op.

13. Waar ziet u uzelf binnen 10 jaar?

(Lach).. Euhm! Oh! Eigenlijk zo heel ver naar voor denken doe ik niet zo vaak. Ik vind dat veel te ver weg, veel te groots. Ik hoop te zijn..... Voor mij is het allerbelangrijkste dat ik binnen 10 jaar nog altijd kan lachen, liefhebben, niet verbitterd zijn, nog steeds een toegankelijk mens zijn. Op carrière vlak vind ik dat niet zo belangrijk. Podiumkunsten is nu toevallig hetgeen ik me kan uiten. Maar carrière is nog altijd niet het allerbelangrijkste.

14. In het vorige gesprek hadden we het over uw 'zwarte' en 'witte' identiteit' hoe zou u het woord identiteit omschrijven?

Identiteit is voor mij iets heel, ik vind dit echt een moeilijke. Identiteit vertrekt meestal vanuit uzelf en wordt pas een identiteit als het uit uzelf komt en bepaalde raakpunten zijn met andere mensen.

Identiteit als identificeren met iets. Als ik zeg ik ben een vrouw. Dan heeft het te maken dat een vrouw, dat en dat en dat moet zijn. Identificeer ik me aan die opsomming. Maar ik geloof ook wel dat identiteit binnen in u heel veranderlijk kan zijn. Identiteit is veranderlijk. Je kan je identificeren op bepaalde manieren, maar binnen een jaar kan het helemaal anders zijn.

15. Denkt u dat dit gelinkt kan worden aan de habit of perception?

Ja, heel erg. Ja, want je weet pas als je je identificeert met een ander als het buiten u heeft bestaan. Als ik nog nooit een andere zwarte persoon heb gezien, en de enige zwarte persoon zou zijn, zou ik me niet weten aan wat ik me zou moeten identificeren.

16. Dus voor u komt een habit of perception ook van buiten uzelf?

Ja, want ik heb iets van. Niets bestaat zonder dat het iets anders aanraakt. Dat kan ook intern zijn, maar het moet ergens een wisselwerking zijn. Ik kan ook als, stel ik leef in een wereld van alleen witte mensen en ik ben alleen van kleur. Van wie ben ik? Dat vormt ook mijn identiteit?

17. Had u dit gevoel als kind?

Ik heb me pas geïdentificeerd als mensen tegen mij zeiden: Ooh, das een zwartje. En toen dacht ik dat is waar, ik heb een andere kleur. Omdat ik altijd over witte mensen was. Het was dan wel de buitenwereld die me identificeerde naar hen kader toe.

18. En op die manier identificeerde je ook jezelf? Uw identiteit word gevormd door uw omgeving, denk ik dan.

Ja, je kan er ook wel tegenin gaan. Maar dan ga je in tegen iets buiten u. Als ik bv. zeg tegen jou jij hebt zwart haar en jij blijft ertegenin gaan.

19. Je kan er ook tegenin gaan via uw voorstellingen die gaan over herkenbaarheid?

Jij vroeg daarnet, wat wil je teweegbrengen bij het publiek en dan denk ik 'catch me if you can'. De ene keer breng ik dit op scène, de andere keer iets helemaal anders. Je wordt heel snel in een hokje gestoken en dat wil ik absoluut niet. Dat probeer ik mss ook altijd met mijn theater. Ik krijg de stuipen op mijn lijf, als iemand je interviewt voor een artikel moet je zeggen wie je bent, voor wat je staat. Dan wordt dit ook geschreven. De krant identificeert u als die en dat. En dan misschien volgende week heb ik iets van theatermaker, ik ben ook postzegelverzamelaar die het misschien allemaal niet weet, zwaar in ruzie met mijn moeder, ik zeg maar iets hé. Hoe snel dat iets wordt geïdentificeerd en hoe snel iets wordt vastgelegd en daar kan je niets meer aandoen. Want dat staat gedrukt in een blad.

20. Ja, dat klopt want het is gewoon heel veranderlijk. De persoon die u nu bent is niet de persoon binnen vijf jaar.

Wie ik binnen tien jaar zal zijn, weet ik nog niet. Ik hoop alleen dat de weg daar naartoe leuk zal zijn.

21. Vorige gesprek: leven en dood een samenleving vormgeeft. Plaatsen zij de dood meer in de samenleving?

Ze absorberen de dood meer in het dagdagelijks leven. Wat ik ook wel merk is dat er veel meer over de doden wordt gepraat. In Rwanda is het soms wel moeilijker omdat zij meer die genocide hebben meegemaakt. Maar ze proberen de dood op een reële manier mee te maken. Degene die de mensen

hebben vermoord in de genocide lopen gewoon rond, hebben een roze overal aan. Dat zijn de gevangenen die moeten dan bv. onkruid uithalen, straat poetsen. Degene die vrij gekomen zijn, gaan terug in de buurt wonen en de regering verplicht hen dan ook echt om terug overeen te komen. Al gaat dit, denk ik, niet volgens een leien dakje. Maar kan evengoed zijn dat de moordenaar van uw dochter uw buurman wordt. Dat geeft natuurlijk veel spanning. Ik zeg niet dat dit echt goed is, maar hier heb ik dit nog nooit gezien. Dat is proberen om te gaan met het gruwelijk verleden. Als iemand sterft wordt er echt tijd voor gemaakt. Veel rituelen.

22. Is dat zelf iets waar je naar geneigd bent naar die rituelen?

Ik denk het wel, ik heb twee jaar geleden mijn baarmoeder laten verwijderen en dan heb ik een ritueel gedaan. Een feest, veel mensen uitnodigen een FB-pagina voor gemaakt. En uiteindelijk het feestje, de juiste DJ's gezocht, het mochten alleen maar vrouwen zijn want het ging over mijn baarmoeder. Dat was eigenlijk twee of drie dagen voor de operatie dat feest. Het café ging ook allemaal vol met baarmoeders, van mij was het een ritueel om afscheid te nemen van mijn baarmoeder.

23. Westen individualistischer?

Je spreekt nu natuurlijk over een continent Afrika, het is toch wel anders in Rwanda en Congo. Dat is hetzelfde als de gewoontes van de Nederlanders en de Belgen. We hebben gelijklopende dingen, maar er zijn ook wel veel clichés. Rwandezen zijn heel erg op hun eigen, timide. Als zij praten zijn de decibelen veel minder dan Congolezen. Rwandezen houden meer dingen voor hun eigen. Ze kunnen ook heel hard rond de pot draaien, haha. Maar vergeleken met België is het wel weer heel open.

24. Phenomenal Woman, wat waren de ideeën erachter?

Over moeders, vrouwen. Start was eigenlijk over moeders en dan hebben we er enkele kunstenaars bijgehaald enkele vrouwen en een gesprek met hen gehad. En dan kwam daar al snel uit dat we over hen als vrouw tegenover mannen kunnen plaatsen. Drie actrices, monologen over hun relatie met mannelijke figuren over hun grootvaders en vaders. En daar is een muzikant die liederen ervoor heeft geschreven. Ik wou laten zien dat alle vrouwen ook wel verbonden zijn met elkaar. Maar dat we ook fenomenaal, fenomenaal zijn.

25. Vertrek dit dan ook van een bepaalde visie van de vrouw?

Ja, dat de vrouw onafhankelijk is. Elke tekst begint vanuit een probleemstelling die ze hadden tot een mannelijk figuur. De probleemstelling heeft hen gebracht tot iets. Maar het eindigt eigenlijk met vier heroïsche vrouwen. Ze beginnen allemaal in een naaktkostuums en eindigen in kostuums met drie lagen. Dat is de transformatie; de naaktheid waarin ze vertellen tot wie ze uiteindelijk worden. Vrouwen die er staan. Het verhaal is het maakt niet uit welk verleden je hebt. Als vrouw overwinnen we het ook wel. Blijf fenonemaal. Dat is de boodschap. Het gaat ook wel over hoe de buitenwereld, in deze situatie mannelijke figuren deze vrouwen zien. Welke impact dit heeft over het leven. In het verhaal probeer ik dan te zeggen, je kan het ook overwinnen.

26. En wat waren de ideeën achter het verhaal van Nala en Amir?

Dat gaat ook weer over perceptie, over hoe people of color gezien worden. Dat is voor kinderen. Amir is een jongetje dat op een school terecht te komen. De papa zegt altijd je bent een prins. Een Marokkaans jongetje dat op een witte school terechtkomt zal nooit gezin worden als een prins. Er is een meisje die de eerste schooldag naast gaat zitten. Dat is Nala en zij wil ook graag een prinses zijn.

Zij vraagt het aan met Amir. Nala is een zwart meisje. Zij wil ook graag een kroon dragen en schatten hebben. En Amir zegt dan dan moet je dit en dit kunnen om een prinses te zijn. En Nala voert al die stappen uit om dan eindelijk door Amir een prinses gevonden te worden. Dat ging meer over het feit dat kinderen. We hebben dat op concentratiescholen gespeeld dat zij ook een positief beeld over hunzelf konden zien. Dat het echt gaat over prinses en prinsessen, dat prinses en prinsessen niet altijd wit zijn.