

# Het contaminerende spreken

Multiculturalisme is in het maatschappelijk debat een 'hot' item.

Jef Aerts over het werk van invloedrijke denkers als Edward Said, Gayatri Spivak en Homi Bhabha.

En over de *Othello* van de KVS en *Kakkerlakken* van Ceremonia

## Westers theater en 'vreemde' culturen

*Othello* is een neger. Voor Emilia zelfs een 'stomme neger'. Het is soms vreemd om geconfronteerd te worden met wat je al lang wist. In *Othello* wordt een Moor zo zwart gemaakt dat enkel de *nikker* overblijft, en dit in zijn vanzelfsprekend clichématige vorm: diklippig, kortzichtig en snel verhit. In de regie van Franz Marijnen in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg wordt deze conflictueuze tekstlezing extra aangezet. Bert André wordt voor de gelegenheid op een zeer realistische wijze bruin geschminkt (kruis inclus). Bovendien speelt hij vaak in ontbloot bovenlijf, hangen zijn grote handen dreigend te zwieren en kijkt hij onbezorgd (naïef, onbegrijpend?) de zaal in. Ik vraag me af of dit enkele jaren geleden zou kunnen: een zwarte laten spelen door een niet-zwarte en deze er precies zo laten uitzien als het beeld dat wij in onze westerse hoofden gestouwd kregen. Dit is geen uitvergroete maskerade, het beeld dat hier wordt opgehangen is te pijnlijk westers-realistisch.

1. *'In zoverre er slechts een lokaal verband [tussen de kleine boeren] bestaat, de gelijkheid van hun belangen geen gemeenschappelijkheid, geen nationaal verband en geen politieke organisatie onder hen scheidt, vormen zij geen klasse. Zij zijn daarom niet in staat om hun klassenbelang in hun eigen naam, hetzij door een parlement of door een conventie te doen gelden. Zij kunnen zichzelf niet vertegenwoordigen, zij moeten vertegenwoordigd worden.'*

Het lijkt verwonderlijk dat deze opmerking van Karl Marx uit zijn *De achttiende brumaire van Louis Bonaparte* (1869), binnen het discours rond de multiculturele samenleving niet alleen duchtig werd geciteerd, maar dat ze bovendien een heel eigen weg is opgegaan. Het isolement dat Marx bij de kleine Franse boeren in het midden van de 19de eeuw vaststelt, brengt hem ertoe om dit gebrek aan on-

derling overleg en organisatie te koppelen aan de onmogelijkheid van een gemeenschappelijke stem. Wanneer Edward W. Said in 1978 zijn invloedrijke boek *Orientalism. Western Concepts of the Orient* schrijft, plaatst hij Marx' verwoording van de representatieproblematiek als overkoepelend citaat vooraan in het werk. Hierdoor wordt *'They cannot represent themselves; they must be represented'* onvermijdelijk verbonden met het historische, abstract ontologische en epistemologische onderscheid tussen 'het Oosten' en de westerse landen. Je zou kunnen zeggen dat de verschillende culturen uit het mythisch-romantische Oosten geen eigen verhaal kunnen doen in het Westen, maar steeds verteld moeten worden door (al dan niet ingeweken) westerlingen die zich over de representatie ontfermen.

Tien jaar later. Gayatri Chakravorty Spivak brengt met haar ophefmakende essay *Can the Subaltern Speak?* (1988) de problematiek opnieuw onder de aandacht, ditmaal vertrekkende vanuit de theorievorming omtrent de *subaltern* - een term die, afgeleid uit het werk van de Italiaanse marxist Antonio Gramsci, verwijst naar niet-elitaire of ondergeschikte sociale groepen. Het niet spreken van deze *subaltern* groepen linkt Spivak expliciet aan het mislukken van de communicatie tussen hen en de hogere maatschappelijke lagen, en dit omdat er gesproken werd *'in the interests of the latter* (de dominante groepen) *and not in conformity to interests corresponding truly to their own social being'*. Of: de *subaltern* praat wel, maar de ruimte voor een gesprek wordt

van hogerhand onmogelijk gemaakt. Of, zoals Spivak het in een interview uit 1993 verwoordt: *'Even when the subaltern makes an effort to the death to speak, she is not able to be heard, and speaking and hearing complete the speech act.'*<sup>1</sup> Meer zelfs: het niet-spreken is inherent aan de ondergeschikte conditie. Wanneer de *subaltern*-groep tot een gesprek komt, houdt ze op *subaltern* te zijn - het gesprek vormt het oplosmiddel om het (onderschikende) label (van ondergeschikte) af te weken.

2. Het theater heeft zich steeds weer geprofileerd als een denktank, een sociale vrijplaats, een stukje tijd en ruimte waar men tot zulk bevrijdend gesprek - tussen (*subaltern*) theatermakers onderling of met een (*subaltern*) publiek - kan komen. Het theater heeft hopen kunstenaars ertoe aangezet op zoek te gaan naar wat (te simplistisch) als *de andere kant* wordt opgevat. Opvallend is dat deze beweging op zoek naar de mogelijkheden van een multiculturele podiumkunst, vergezeld werd door een berg theoretisch-kritische lectuur. Hierbij werd het debat dat westerse wetenschappers aanvankelijk voerden over de manier waarop (min of meer) westerse theatermakers (zoals Artaud, Grotowski, Craig, Barba, Schechner of Mnouchkine) omsprongen met *vreemde* culturen, sinds de jaren zeventig langzaam opengebroken door stemmen uit die *vreemde* culturen. Vaak gaat het om personen die, via hun studies of werk in Europa of de vsa, in de polemiek tuimelden en zich erdoor gegrepen voelden. Het is mede hun ervaring van de westerse omgang met hun cultuur, die voor mij in de jaren negentig tot drie grote, zij het vaag afgelijnde denkrichtingen in het interculturele discours (met inbegrip van het theater, maar ook veel breder) heeft geleid. Aardig vereenvoudigd, zou je ze kunnen koppelen aan een wisselende beklemtoning van drie

laagjes binnen de interculturele communicatie: de mensen die willen praten, de specifieke context waarin ze dat doen en ten slotte het meerstemmige gesprek zelf (de ontmoeting).

In een eerste reactie primeert dan het respect voor de culturele eigenheid van de verschillende gesprekspartners; enkel op basis daarvan kan de gelijkwaardigheid ervaren worden. Een mooi voorbeeld vinden we bij Una Chauduri in haar vraagstelling omtrent de historische encenering door Peter Brook en Jean-Claude Carrière van het Oud-Indische epos *Mahabharata* in 1985 (zie ook *Etcetera* 12, oktober 1985): *'Is the barter truly egalitarian, do both sides gain equally, or is there something of the "glass-beads-for-land" model of exchange at work here? Is this kind of interculturalism a sophisticated disguise for another installment of Orientalism, or worse, of cultural rape?'*<sup>2</sup> Tegen dezelfde vorm van ongelijkheid werpt de Bengaalse criticus Rustom Bharucha (1993) op dat men eerst tot een *intracultureel* theater (op een soort microniveau; binnen de grenzen van het eigen grondgebied) moet komen, vooraleer de internationale aanpak werkelijk zinvol kan zijn. De ander leren zien zoals hij/zij werkelijk is, is vanuit dit oogpunt de voornaamste stap op weg naar een gezonde ruil tussen culturen.

Een tweede, erg recente beweging lijkt niet langer vingerwijzend te willen optreden wanneer de balans naar één van de dialogerende partners dreigt over te slaan. Wel wil men aan de hand van contextuele factoren uitpluizen waar deze dominantieverhoudingen hun oorsprong vinden. Wanneer een bepaalde aanpak (b.v. in een voorstelling) imperialistisch ogende trekjes vertoont, worden deze in de eerste plaats toegeschreven aan de sociaal-artistieke context waarbinnen de kunstenaar opereerde, eerder dan ze vanuit diens eigen denkwereld te verklaren. Opnieuw is het Edward W. Said die baanbrekend werk heeft verricht met de publicatie van *Culture and Imperialism* in 1993. Dat het postkoloniale gedachtegoed steeds weer opduikt is duidelijk, nu komt het erop aan om te weten te komen op welke manier deze opstoten hebben bijgedragen tot de ontwikkeling van een imperialistisch discours en van de eigen westerse cultuur in het algemeen.

Een laatste vorm van cultuurkritiek houdt zich vooral bezig met het product van de ontmoeting. In dit model - ik zou het als anti-essentialistisch durven omschrijven - staat het aan-de-praat-raken voorop. Men heeft aanvaard dat zoiets als een culturele eigenheid veel moeilijker af te bakenen valt dan het eerste type wil doen geloven. Het vinden van een aanvaardbare vertaling voor cultureel geconoteerde elementen is een noodzakelijke voorwaarde om tot een dialoog te komen. Meer zelfs:

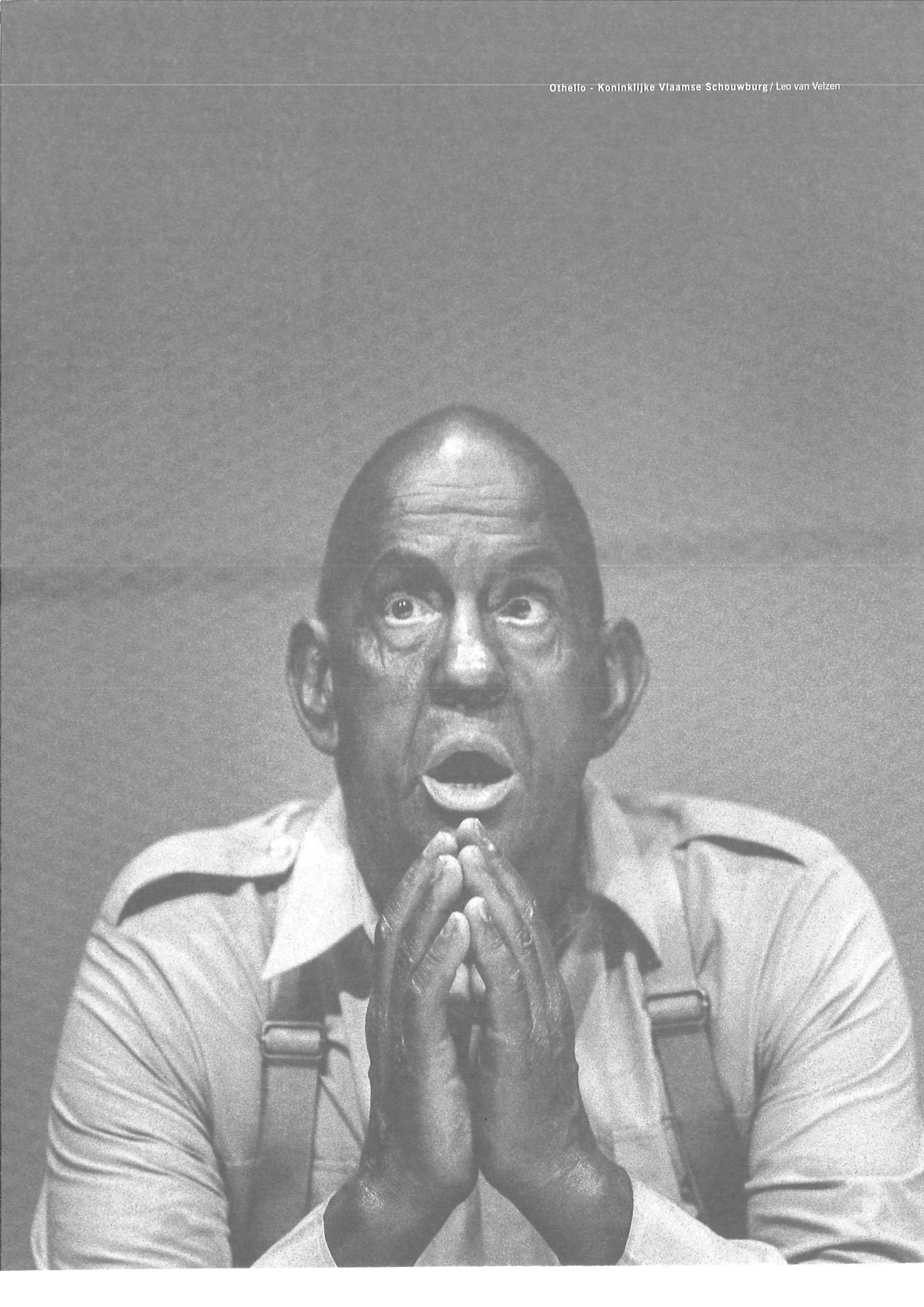
de verschuivingen die met het vertalen optreden, vormen net de aanleiding om op zoek te gaan naar nieuwe ervaringen en (artistieke) samenwerkingsverbanden. Eén van de grootste meesters in dit perspectief - Gayatri Spivak - heb ik reeds aangehaald (cfr. de bevrijdende werking van het gesprek). Een andere belangrijke figuur is Homi K. Bhabha, die in 1994 met *The Location of Culture* de erkenning van de hybride gedaante opeiste die met deze vorm van multicultureel contact samenhangt. Het is slechts wanneer men het oude discours - geschraagd op een binair begrippenapparaat (Oost/West, Vlaams/allochtoon, etc.) - laat varen, dat er ruimte vrijkomt om het product van de interculturele samenwerking - op het niveau van de sprekers, de context en het gesprek - te aanvaarden zoals het is: heteroogeen, gecontamineerd en niet te duiden.

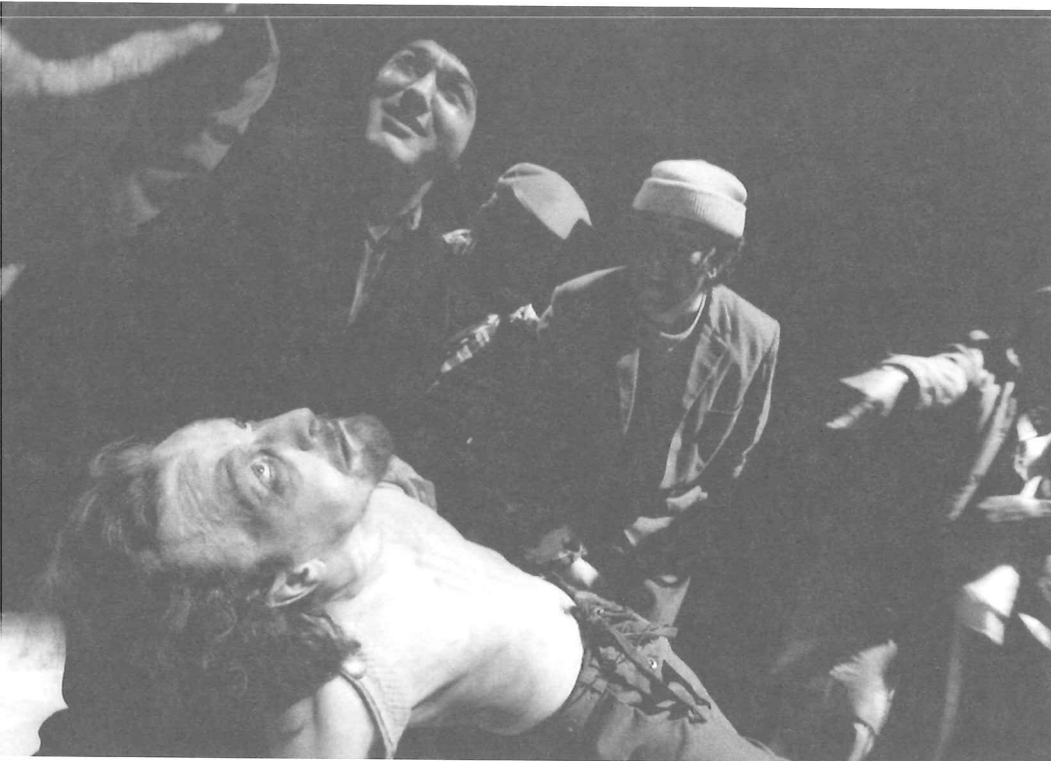
3. Laat ik verder bouwen op dit derde model, cirkelend rond de hypothese van een heteroogeen gesprek. In haar kritiek van de hybriditeit, verwerpt de Tanzaniaanse schilderes Evelyn Nicodemus de gangbare terminologie omdat deze voor haar negatief-geconoteerde beelden oproept, in de lijn van onzuiverheid of verbastering (b.v. door genetische manipulatie) en als tegenpool van de 'raciale hygiëne'. Toch geeft dit begrippenapparaat voor mij net treffend weer hoe het met hybride producten/mensen/contexten gesteld is: ze worden vanuit de verschillende bronculturen argwanend bekeken omdat ze een uitwisselingsproces hebben ondergaan. Net als de biologische bastaard (zo is mijn hond een afstammeling van een Pyrenese berghond en o.a. een Chow Chow x Labrador en is het dus geen 'echte' hond, maar een kruising), draagt de culturele hybride nu eenmaal de 'onzuiverheid' in zich (aangezien men over cultuur nog steeds in termen van 'zuiverheid' durft te denken). Het resultaat van een interculturele uitwisseling belandt met andere woorden in het schemergebied tussen de doorheen de tijd gestandaardiseerde culturen. De hybride, een culturele contaminatie, bevindt zich in de *interstices* (cfr. Homi K. Bhabha) als een verstoten jong over waarvan men enige twijfels over de ouders heeft.

Nu zou je kunnen denken dat zo'n ding - in dit geval meestal een multiculturele productie - binnen de podiumkunsten eindelijk een plek vindt waar het zich kan nestelen. Het theater is tenslotte in alle opzichten een randfenomeen, zwevend tussen en overlapt door tal van artistieke en maatschappelijke grenzen. Toch is de kans dat het artistieke resultaat op een uitsluitend positieve belangstelling wat de samenwerking betreft kan rekenen, erg klein. Als antwoord op de opgemerkte ver-

rechtsing en het onderhuidse racisme, hebben heel wat met kunst begane mensen en organisaties een soort 'moraal van de vreemdeling' op poten gezet. Met behulp van een (intuïtief) normenstelsel wordt het heterogene aspect op basis van de correctheid van deze heterogeniteit ontleed, waarbij de oorsprong van de cultureel bepaalde ingrediënten wordt nagetrokken (op zoek naar het juiste recept), en dit om het cultuurproduct uit het wazige (gevaarlijke) tussengebied te sleuren. Het lijkt er soms op dat de cultuurkritiek geen oog meer heeft voor het artistieke eindresultaat maar uitsluitend creatief bezig is met de dominantierelaties die aan de basis liggen. Natuurlijk is het absoluut noodzakelijk dat het theaterlandschap zelf uiterst waakzaam is t.o.v. een onrechtvaardige benadering van allochtone cultuurvormen. Problematisch wordt het echter wanneer het waken de band met een artistieke werkelijkheid verliest. Zo kan ik me bijvoorbeeld best voorstellen dat gezelschappen geen *Othello* meer durven spelen, omdat ze bang zijn een 'foute' interpretatie van het Moorse uiterlijk van de protagonist te brengen. Als Marijnen die stap wel durft te zetten - de mogelijke kritiek erbij nemend - legt hij op die manier net de agressieve mechanismen van de eigen westerse cultuur (met inbegrip van het Elisabethaanse Engeland) bloot. Eerder dan te opteren voor een zoveelste steriele blanke held, werd het een man die wordt zwart geverfd op de manier zoals wij dat gewoonlijk doen. *Othello* is de neger die wij er ons vanuit de eigen sociaal-culturele achtergrond bij voor kunnen stellen - en dat beeld lokt de confrontatie uit. Hoewel het hier natuurlijk niet om een interculturele productie gaat, vertelt de manier waarop de vreemdeling-*Othello* gestalte wordt gegeven, veel over de manier waarop een schouwburg kan reageren op het leven in een (stedelijk) multicultureel klimaat. De vraag blijft natuurlijk of deze keuze door de kvs bewust polemisch werd aangewend, en of het niet gewoon een gevolg is van een voor de hand liggende tekstlezing.

Kort op een rijtje gezet: hoewel er in de hedendaagse podiumkunsten vaak bewust naar interculturele kunstvormen wordt toegewerkt, krijgt de voorstelling niet steeds de adempuimte die ze verdient. Waar het aanvankelijk ging om de ontmoeting tussen culturen, is men vooral bezorgd om de achtergrond van deze ontmoeting (in de lijn van de eerste vorm van cultuurkritiek, maar dan streng doorgetrokken). De vergelijking dringt zich dan ook op met de wat donkerder getinte jongere die er stilaan de buik vol van heeft steeds opnieuw vriendelijk te moeten antwoorden op de goedbedoelde vraag van waar zijn familie komt.





Kakkerlakken - Ceremonia / Peter Dewindt

4. 'Als Turkse migrant leef je in België, ik ben hier geboren, en ik denk dat ik al voldoende geïntegreerd ben; dat ik al voldoende ken. (...) In de groep is er vooral een Turkse sfeer. En de Belgische acteurs werden daarin goed geïntegreerd, denk ik. Ze zeggen altijd dat de migranten zich moeten aanpassen, maar als we in zo'n groep werken en het gebeurt eens omgekeerd, dan is dat schitterend.' Aan het woord is Tuğrul Yücesan, een van de Turkse jongeren die de afgelopen maanden op de planken stond in *Kakkerlakken*, een tekst van Şaban Ol, in een regie van Eric De Volder. Hoewel ik de voorstelling van Ceremonia geen echt schitterende theaterproductie wil noemen, blijft het één van de boeiendere projecten van de voorbije seizoenen in Vlaanderen. Uitgangspunt voor het werkstuk zou de jarenlange (artistieke) vriendschap tussen Ol en De Volder vormen. Als in Nederland levende regisseur van Turkse origine, schreef Şaban Ol met *Kakkerlakken* het verhaal van zoveel ondergedoken illegalen in het Westen. Hij noemt het de kakkerlakken van onze maatschappij: gehaat en verpletterd wanneer ze in het daglicht treden. De ongewenste inwijkelingen staan op scherp, het kleinste vonkje is genoeg om de hele boel in lichterlaaie te zetten, waardoor de slachtoffers zichzelf en elkaar nog dieper in de ellende duwen. Er valt een dode, maar zelf op de dool weet men niet waarheen.

Steeds opnieuw werd de internationale dimensie van de productie beklemtoond. Zo

werden in de structurele omkadering instellingen als het Project Open Culturele Centra (Antwerpen), Scarabes (Amsterdam), het Intercultureel Centrum voor Migrantten (Brussel), TiyaTrom (Türkisch Theater Berlin) of Tepeboz Sanat Dernegi (Izmir) betrokken; er werd gezocht naar allochtone acteurs om de vertrouwde Ceremonia-cast te versterken; de hele ploeg repeteerde eerst twee maanden in Tepeboz, Turkije, om nadien naar België af te zakken; een internationaal mailartproject werd op touw gezet, etc. Het resultaat is een vergaande vermenging van ervaringen, technieken en personen. Hierbij wordt het Turkse aandeel voornamelijk bepaald door in het Westen levende/werkende mensen die zich nog wel met Turkije verwant voelen, maar die zich bovendien als kunstenaar een weg hebben gebaad binnen de hen omringende maatschappij. En dat maakt *Kakkerlakken* net interessant. Het gaat hier niet om een etnoantropologisch aftasten van verschillen tussen Turkse vs. Belgische theatervormen; centraal staat het samenwerken met personen die in het dagelijkse leven even goed bij elkaar in de buurt leven. En het resultaat oogt positief cultureel gecontamineerd.

Hoewel het bestek van dit artikel niet toelaat tot een diepgaande analyse van de voorstelling te komen, zijn er enkele belangrijke elementen die ik toch even wil aanstippen. Eerst een woordje over de regie van Eric De Volder. Zijn hand is overduidelijk voelbaar, de

ingrepen die we van hem gewoon zijn, treden ook hier duidelijk naar voor. Zo wordt met weinig scenische middelen een eigen wereld op poten gezet, waarbinnen de zwaar geschminkte acteurs de groteske van de gewone man weergeven. Hun bewegingen zijn misvormd, soms bijna dansant; de gelaatsuitdrukking is geforceerd. Kenmerkend voor het werk van De Volder is het opzoeken van de extreme uitvergroting, maar dit net door het kleine extra aan te zetten. Door de groteske van haar franjes te ontdoen. Vreemd is, ten tweede, hoe de Turkse acteertraditie zich inschrijft in deze werkwijze. Het gevoel voor pathos en grootse gebaren - *overacting* naar onze normen - dat bij de in Turkije getrainde spelers leeft, laat zich feilloos in De Volders artistieke wereld passen. De manier van spelen wordt ervaren als gevolg van de werkwijze van Ceremonia, terwijl ze een waarschijnlijk heel ander uitgangspunt heeft. Toch vormt dit geen probleem voor de interculturele samenwerking, maar is het een resultaat van een doorgedreven ontgrenzingsgedachte. In *Kakkerlakken* werd, noem het nummer drie, getracht om een aantal scheidingslijnen even te doorbreken, en dit binnen verschillende tekensystemen in de voorstelling. Een mooi voorbeeld hiervan vinden we in het omgaan met de muzikanten. Hiertoe werden personen van Afrikaanse, Marokkaanse of Turkse origine bijeengebracht, geschoold in een niet-Europees instrument. Voortdurend zijn de muzikanten aanwezig op de scène, af en toe doen ze een woordje of spelen ze een nummer samen met de zingende acteurs. Hierdoor ontstaat een aangenaam, levendig door elkaar haspelen van taal (Frans, Engels, Turks, Nederlands), muziek (Turks, Europees) en acteren (Turks, Europees, geschoold, ongeschoold). Dit brengt ons bij een vierde bedenking: het podiumgebeuren in deze voorstelling is vaak chaotisch en eerder moeilijk te volgen. Voor mij heeft dit gevoel te maken met twee van de hoger vermelde uitgangspunten. In de eerste plaats is er de regie van De Volder, die ervoor kiest met cultureel uiteenlopende handelingen en stemmen te werken op een uiterst kleine ruimte. Het dozijn acteurs en muzikanten wordt binnen de kleurige lichtvelden geperst, waardoor ze gedwongen op een kluitje spelen. Hierdoor verschijnt het geheel als een bewegende, heterogene massa. Een tweede factor die de productie erg druk maakt, is een gevolg van het in elkaar laten overlopen van de verschillende betekenisniveaus in de voorstelling. Wanneer bijvoorbeeld de Afrikaanse muzikant N'Faly Kouyate als een soort stilzwijgend commentator de gebeurtenissen volgt, zorgt dit voor een extra gelaagdheid (die van de zwarte acteur

die de toeschouwer aanmaant om goed te kijken naar wat er met de vluchtelingen gebeurt). Ten slotte draagt ook de tekst van Şaban Ol de verwarring in zich, zodat mede door het poëtisch-politieke taalgebruik, het haast surrealistische handelingsverloop op de scène (met een levende sekspop, een gevallen engel, een schatkist, etc.) eerder vaag wordt.

Een erg mooi contrast met het beklemmende gebeuren, vormt de scène waarin de acteurs/muzikanten even de tijd nemen om rustig een kopje thee te drinken. Dit tijdloze tableau brengt heel kort de harmonie en rust naar boven die het voortrazende bestaan van de troep illegalen zou kunnen breken. De drukte op de scène komt hierdoor expliciet naar voor als de bewuste ingreep van de regisseur die het verstikkende leven van bannelingen in kaart wil brengen. In dit tumult, de brei van talen, kunstvormen, lichamen en technieken, verschijnt het samenzijn van culturen op een manier die in Vlaanderen nog niet zo vaak te zien was. Hier wordt het multiculturele gesprek getoond in al zijn complexiteit: ongehooflijk boeiend, maar niet altijd licht om dragen. De ervaring dat men naar een moeilijk vatbare, complexe voorstelling zit te kijken, sluit netjes aan bij de theorie rond de interculturele hybriditeit (het derde model). Wat Ceremonia laat zien is één van de betere voorbeelden van hoe het theater tot een wezenlijke exploratie van de *interstices* tussen verschillende culturen kan komen. Dat de voorstelling op zich als toneelwerkstuk niet steeds even sterk staat, heeft voor mij niet zozeer met het interculturele aspect te maken, maar veeleer met een aantal technische mankementen in tekst en spel. Of misschien is het toch de oorzaak, en is het voor ons gewoon erg moeilijk om het heterogene karakter van het gebeuren te ervaren/aanvaarden zoals het is.

5. Laat ik bij wijze van ontknopning nog even terugkeren naar de representatiegedachte zoals aangeraakt onder punt 1. Een vraag die we hierbij moeten stellen, is of we de Turkse gemeenschap in België als *subaltern* mogen omschrijven. En kan hetzelfde gezegd worden van andere groepen allochtonen die reeds jaren - velen hun hele leven - in ons land verblijven? Wanneer ik Spivaks gedachte erop na lees dat het niet-spreken inherent verbonden is met de positie van de *subaltern*, lijkt een dergelijke interpretatie hier wel degelijk op haar plaats. Het is slechts wanneer de migrantengemeenschap zelf via organisatorische/politieke paden een stem verwerft, dat de *subaltern*-positie kan opgeheven worden. Zolang echter de weg om die stem te oefenen bemoeilijkt of geblokkeerd blijft, is men afhankelijk

van de representatie door anderen. Daarom mag het belang van een voorstelling als *Kakkerlakken* niet onderschat worden: ten eerste, omdat de problematiek van de illegalen (een sub-*subaltern*groep zou je kunnen zeggen) rechtstreeks door - via structuren, verhalen of vrienden - min of meer betrokken personen wordt aangekaart. In de tweede plaats, en veel belangrijker, omdat er eindelijk op verschillende niveaus binnen de theaterproductie sprake is van een in Europa levende Turkse stem die gehoord wil en kan worden - en dus geen brave stem die is uitgelokt door het uit antropologische interesse luisterend oor of de toeristische fascinatie voor het ritueel. Voor Ceremonia gaat het er niet om hoe Turks de Turkse migranten zijn; het samenspreken vormt een veel ingrijpender stap op zoek naar een ademende podiumkunstenpraktijk.

Natuurlijk leven er in Vlaanderen naast Ceremonia talrijke andere initiatieven die voortborduren op de multiculturele samenleving, sommige toegespitst op de internationale communicatie, andere ontstaan uit toevallige ontmoetingen tussen mensen, de stad, het theater. Graag had ik gesproken over zoveel interculturele projecten die een bijzondere aandacht vragen: werk van Dito'Dito, de Internationale Nieuwe Scène, Tone Brulin (met zijn Theater van de Derde Wereld zowat de grondlegger van de interculturele praktijk bij ons), de Beursschouwburg, de kvs, Guy Cassiers, etc. Vaak gaat het om pogingen om de *subaltern* aan het spreken te krijgen, zodat deze zich doorheen het contaminerende spreken losweekt uit de *subaltern*-positie - in dit geval door zichzelf te representeren in een hybride podiumkunstenpraktijk.

'Alleen kunst kan bijdragen tot integratie,' vertelt Saz-speler Mahir Tezerdi me. En ik denk dat integratie en het al dan niet spreken van de *subaltern* wel eens heel dicht bij elkaar zouden kunnen liggen. 'Ik kan geen onderscheid meer maken tussen intercultureel en wat anders,' gaat hij verder. En ik denk dat dat wel iets met het leven in een tussenruimte (in België en toch nauwelijks aanvaard) te maken heeft. 'Ik ben bang dat *Kakkerlakken* wel over de Turkse mensen gaat, maar dat ze het niet begrijpen,' zegt hij. En ik ben ook bang dat het project over de allochtonen in Vlaanderen heen is gegaan. Alsof zij die zichzelf nog niet kunnen/mogen vertegenwoordigen, ook niet vertegenwoordigd worden door hen die de toegang tot het gesprek wel verleend werd.

En daar zit ik dan op te kijken: 24 jaar en blanke Europeaan. Verdomde verhalen die zich beiten in de omgang met de wereldbevolking. Klote geschiedenis die me voortdurend in de

wielen draait, wanneer ik wil worden wat ik reeds dacht te zijn. Open.

---

Citaten van Mahir Tezerdi en Tuğrul Yücesan werden overgenomen uit een tweetal telefonische gesprekken die we in januari naar aanleiding van *Kakkerlakken* voerden.

1 *Subaltern Talk*. In: D. Landry and G. Maclean, *The Spivak Reader*. London and New York, Routledge, 1996, p.292.

2 Una Chaudhuri, *The Future of the Hyphen: Interculturalism, Textuality, and the Difference Within*. In: B.Marranca and G. Dasgupta (eds.) *Interculturalism and Performance*. New York, PAJ, 1991, p.198.

3 Zie : Everlyn Nicodemus, *Hybriditeit gewogen*. In: G. Opsomer (ed.), *City of Cultures*. Brussel, V.T.I., 1995.