

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 ademruimte 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.