

# Desoriëntaties in een multiculturele wereld

Erwin Jans over twee studies die verplichte lectuur zijn voor wie zich met theorievorming en argumentatie rond intercultureel theater wil bezighouden.

Het enigmatische geluid van didgeridoos van de aboriginals uit Australië naast moderne Europese klassiek, wervelende percussie uit Rwanda naast muzikale composities uit de tijd van Keizer Karel. Dat het Festival van Vlaanderen opent met een multiculturele happening heeft anno 1999 niets ongewoons meer. Het oog en het oor van de eenentwintigste-eeuw houdt van culturele diversiteit, en krijgt die dankzij de mechanismen van de globale markteconomie ook steeds overvloediger aangeboden. Culturele en artistieke producten kennen geen grenzen. Nooit hebben we zoveel geweten over andere culturen als nu, nooit was het cultureel verschil zo fascinerend en prikkelend. Het ontvullende Shakespeareaanse inzicht 'all the world's a stage' wordt omgekeerd tot een triomfantelijk mondialisme: 'a stage for all the world'. De markt, de media en het internet hertekenen de wereld tot the global village die de notie van grens en afbakening uitdaagt. Zo wil het in elk geval een bepaalde multiculturele ideologie.

'Het verdient aanbeveling om naast landkaarten die Noord bovenaan hebben, ook kaarten uit te geven met Oost, West en Zuid boven.' (1) Al snel wordt duidelijk dat de wereld niet mijn dorp is en dat ondanks internationalisering en globalisering de wereld een geografie heeft die niet zonder meer beschreven kan worden als een neutraal snijpunt van lengte- en breedtegraden. 'Boven' wijst op de superieure plaats in een politieke, economische en culturele hiërarchie die nog steeds en op een bepaalde manier meer dan ooit de wereldorde bepaalt. Het 'multiculturalisme', dat zich expliciet aandient als een antwoord op het eurocentrisme en recht wil doen aan de onherleidbare veelheid van culturen, is een problematisch verschijnsel. Multiculturalisme kan niet los gezien worden van termen als globalisering en mondialisering. Het is een effect van de wereldwijde verspreiding van het kapitalisme en op die manier een bevestiging van de culturele hegemonie van het Westen.

Multiculturalisme kan evenmin los gezien worden van de interne ontwikkelingen van het (postkoloniale) kapitalistische Noorden: het Zuiden, het Oosten en het Westen zijn al lang aanwezig op de plek die het Noorden inneemt. Geen enkele grote stad die niet ook bevolkt wordt door individuen en groepen uit de rest van de wereld: 'The Western metropole must

confront its postcolonial history, told by its influx of postwar migrants and refugees, as an indigenous or native narrative internal to its national identity', aldus Homi Bhabha. Migranten, politieke en/of economische vluchtelingen schrijven mee aan een nieuw nationaal verhaal. Multiculturalisme is niet zozeer een globaal, maar eerst en vooral een lokaal gegeven. Confrontatie met en (h)erkenning van de verschillende culturele identiteiten en sociale groepen in de eigen omgeving zijn het vertrekpunt van iedere ernstige reflectie over multiculturalisme.

Het multiculturalisme dwingt ons de samenhang tussen kunst, cultuur en politiek te herdefiniëren. In dat opzicht is het multiculturalisme niet alleen een sociaal-culturele praktijk, maar ook een theoretische uitdaging. Paul Gilroy omschrijft de term 'multiculturalisme' als 'een esthetisch en zelfs ethisch principe waar een aantal moderne historische ontwikkelingen van doordrongen zijn die bevestigd worden door de heteroculturele dynamiek van het hedendaagse stadsleven. Misschien moeten we ons afvragen wat er gebeurt als we de politieke implicaties van multiculturalisme omarmen in plaats van ze uit de weg te gaan.' Tot die implicaties behoort het besef dat de culturele en artistieke dynamiek zich niet buiten of boven een socio-economische of politiek-ideologische context beweegt. Hij is altijd verbonden met de mechanismen van culturele dominantie, erkenning en uitsluiting, en met de wetmatigheden die de verhouding tussen centrum en periferie in het artistieke veld bepalen. Dat heeft grote consequenties voor de kunstenaar uit de diaspora of de in Europa werkende kunstenaar uit de ex-kolonie en uit de migratielanden. Er is vanuit de westerse kunstmarkt altijd aandacht geweest voor niet-Europese kunst, maar vaak vanuit zeer specifieke invalshoeken: oriëntalisme, primitivisme, exotisme, antropologie,... Het zijn houdingen waarvan nog steeds sporen te vinden zijn in de omgang met zgn. 'andere' kunst.

Ook de podiumkunsten bevinden zich meer dan ooit op een 'kruispunt van culturen', zoals de Franse theaterwetenschapper Patrice Pavis het met een mooi beeld omschrijft. Alleen moet daar nog een aantal vragen bij gesteld worden als: waar liggen die kruispunten? Wie heeft de wegen aangelegd? In welke richting gaat de verkeersstroom? Wie regelt in- en uitvoer? Naar de Vlaamse podiumkunsten vertaald zijn dit

vragen naar repertoire, programmering, presentatie, casting, opleiding, publiek, media, beleid en niet in de laatste plaats naar de notie van artistieke kwaliteit. Staan er op het repertoire ook niet-westerse toneelauteurs? Hoeveel acteurs en regisseurs van Marokkaanse, Turkse of Afrikaanse origine werken er op de Vlaamse planken? Op welke plekken wordt er gewerkt aan een artistieke dialoog met andere, niet-westerse theatertradities? Hoe vaak worden er Arabische voorstellingen geprogrammeerd? Wordt er aan strategieën gewerkt om het migrantenpubliek de weg naar de theaters te tonen? Zitten er allochtone jongeren in de theateropleidingen? Schrijven de journalisten goed geïnformeerd wanneer zij het over niet-Europese theater hebben? Gaan programmatoren ook naar de theaterfestivals in Tunis, Damascus, Beiroet? En last but not least: welke is de rol van de subsidiërende overheid? Deze vragen zijn nauw verbonden met de principes van macht en representatie, van culturele identiteit en artistieke assimilatie.

## De nota Van der Ploeg

Het zijn bedenkingen die nog steeds enigszins vreemd aandoen in een Vlaamse context. Dit in tegenstelling tot Nederland waar net voor de zomer een hevig debat gevoerd werd rond de nota van staatssecretaris voor Cultuur Rick van der Ploeg, *Ruim baan voor culturele diversiteit*. Deze nota, onderdeel van het later verschenen *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004*, zorgde wekenlang voor journalistiek vuurwerk in de Nederlandse kranten en weekbladen. Voor- en tegenstanders mengden zich in het debat. De termen waarin de discussie gevoerd werd (en nog steeds wordt) wijzen op de hoge inzet ervan: de verhouding tussen kunst en cultuur, tussen individuele en collectieve identiteit, tussen kunstenaar en gemeenschap, tussen hoge en lage cultuur, tussen allochtoon en autochtoon, tussen kunst en overheid,... staan op het spel. Het heeft er alle schijn van dat het hart geraakt werd van heel wat vragen waarmee de culturele instellingen en het beleid vandaag dwingend geconfronteerd worden.

Vertrekpunt van de discussie is de relatie tussen het Nederlandse artistieke instituut en de zgn. 'allochtone' kunstenaars. Tegenover deze relatie zijn in het gevoerde debat twee tegenovergestelde standpunten geformuleerd. Een

eerste positie verdedigt het actuele functioneren van het kunstcircuit: wanneer allochtone kunstenaars zich aandienen, dan zal de kunstwereld hen herkennen en erkennen. Pieter Kottman verwoordde dit zo: 'juist in de kunst zal geen enkele directeur of artistiek leider het in zijn hoofd halen jong of allochtoon talent in de kiem te smoren.' (NRC 1/5/99) De situatie op de Nederlandse podia is met andere woorden een correcte weerspiegeling van het allochtone theatertalent in Nederland. De artistieke sector is beweeglijk en open genoeg om allochtoon talent te herkennen. Volgens staatssecretaris van der Ploeg klopt dat absoluut niet. Het functioneren van het kunstcircuit moet bijgesteld worden. Hij wil een directe band zien ontstaan tussen de allochtonen in Nederland en hun aanwezigheid op de planken en in de zaal. Daarom wil hij artistieke instellingen de verplichting opleggen een deel van hun subsidies te gebruiken om allochtoon talent te stimuleren. Alleen dan ontstaat er volgens hem een correctere weerspiegeling tussen kunst en maatschappij.

Dat de kunstensector enkel door een artistieke rationaliteit geleid wordt, is een romantische en naïeve gedachte. Everlyne Nicodemus gebruikt de inzichten van de Franse socioloog Pierre Bourdieu om de manier te beschrijven waarop de kunstmarkt omgaat met zgn. 'andere' kunst: 'Bourdieu's dubbele bewering dat de legitimiteit van een cultuur evenzeer wordt bepaald door uitsluiting als door selectie en dat de invoering van een canon onder het mom van een algemeen gewaardeerd patrimonium een daad van "symbolisch geweld" is, doet me denken aan de situatie van de uitgesloten Derde Wereld en aan kunstenaars uit minderheidsgroepen.' De aanwezigheid van 'andere' kunstenaars en 'andere' kunst, wordt door bepaalde keuzes gemotiveerd, die niet noodzakelijk artistieke keuzes zijn: de hang naar exotisme of primitivisme, een signaal van politieke correctheid, de kunst als representatie van een cultuur,... De vraag is echter gerechtvaardigd of het overheidsingrijpen zoals staatssecretaris Van der Ploeg zich dat voorstelt, niet precies hetzelfde doet. Alle goede bedoelingen ten spijt heeft Van der Ploegs visie op culturele diversiteit veel problematische kanten.

Het grote probleem met de nota van Van der Ploeg is dat hij niet denkt vanuit de artistieke autonomie van de kunsten. Zijn nota kan op vele plaatsen gelezen worden als een impliciete kritiek op de positie van de moderne kunst en de moderne kunstenaar: 'Jonge allochtone kunstenaars moeten betere kansen krijgen om via het werk dat zij maken hun eigen generatie en hun afkomst een markant gezicht en een herkenbare stem te geven – eigen sym-

bolen en iconen te verschaffen aan de groepen waarvan zij deel uitmaken en de groeperingen waaruit zij stammen.' De kunstenaar wordt vastgepind op zijn gemeenschap. Nergens in de nota duikt de notie op van de kunstenaar als een individu dat zich losmaakt uit de groeps-codes en zijn eigen stem zoekt. Dat die stem nadien betekenis heeft voor een gemeenschap of groep, spreekt voor zich. Groepen kunnen zich herkennen in de manier waarop een kunstenaar een ervaring uitdrukt. Maar die herkenning is niet het vertrekpunt. Het vertrekpunt is een zoeken naar een persoonlijk artistiek parcours.

Omdat Van der Ploeg zich afzet tegen deze opvatting van het kunstenaarschap komt hij tot vreemde conclusies. Zo heeft hij het veel over 'culturele eigenheid' (een bijzonder moeilijk, zoiets niet onmogelijk te definiëren term). Hij zet die term af tegen de 'interculturaliteit' die hij associeert met een integratiebeleid waarbij de dialoog tussen de allochtone en de autochtone cultuur in het voordeel uitvalt van de autochtone cultuur. Wanneer een Marokkaanse muzikant zich verdiept in de Gnawa-traditie kan hij dus op meer sympathie (en subsidie) van de staatssecretaris rekenen dan wanneer hij geboeid wordt door klassieke westerse muziek of Ierse folk. Artistiek gezien zijn beide parcours evenwaardig zolang ze opgestart worden vanuit een individuele keuze.

Ook over kwaliteit maakt Van der Ploeg eveneens een revelerende opmerking: 'Allereerst is kwaliteit meer dan het oordeel van deskundigen over de artistieke kwaliteit van een kunstwerk of een gezelschap. Ook het vermogen van deze werken en makers om verbindingen te leggen met de maatschappij is onderdeel van kwaliteit.' De kwaliteit van een kunstwerk lijkt te bestaan uit twee delen: de artistieke kwaliteit enerzijds en het vermogen om verbindingen te leggen met de maatschappij anderzijds. De specialisten oordelen over het eerste deel, en wie oordeelt over het tweede? Het publiek? De minister zelf? En hoe zien zulke verbindingen met de maatschappij eruit? Over de hele nota zweven de onuitgesproken fantasma's van de kunstenaar in zijn ivoren toren tegenover de kunstenaar die verbonden is met gemeenschap, publiek en maatschappij. De koppen van de opiniestukken in de maanden mei en juni logen er niet om: 'Staatssecretaris Van der Ploeg wil terug naar de jaren zeventig' (*Het Parool* 10/6/99), 'Groepsidentiteit mag in de kunst niet bepalend zijn' (NRC 3/6/99), 'Kunst vergroot welzijn' (*de Volkskrant* 4/6/99), 'Naar een culturele apartheidspolitiek?' (*de Volkskrant* 31/5/99), 'Cultuurbeleid verrijkt de kunst' (NRC 29/5/99), 'Dit is welzijnsbeleid, geen kunstbeleid' (NRC 28/5/99), 'Het nieuw be-

schavingsoffensief' (NRC 11/6/99), 'Van der Ploeg wil kunst voor een groter en breder publiek' (*Trouw*, 9/6/99), 'Het is hoog tijd voor een cultureel reveil' (NRC 16/6/99).

Het Nederlandse debat maakt in elk geval duidelijk dat het ontwikkelen van een verfijnde woordenschat en een scherpe argumentatie essentieel zijn om te komen tot werkbare strategieën. En dat in die discussie een belangrijke, zoiets centrale rol is weggelegd voor allochtone stemmen. Een van de deelnemers aan het debat, Mohammed Benzakour, is daarover formeel: 'Kortom, wat we nodig hebben zijn allochtone denkers, intellectuelen en schrijvers met een substantiële, onvervangbare bagage, (...) een considerabel vraagstuk als het multiculturalisme (dient) gegroundvest te zijn op fundamentele inzichten en weldoordachte heldere analyses van schrijvers, filosofen en andere wetenschappers.' (*De Groene Amsterdammer* 11/8/99)

### Koude douche

Een aantal niet-westerse denkers heeft zich met grote intellectuele kracht in het internationale multiculturele debat gemanifesteerd. In de podiumkunsten is de Indische essayist en dramaturg Rustom Bharucha een van de meest kritische stemmen van het laatste decennium. Een drietal essays van zijn hand werd in het Nederlands vertaald onder de titel *Een visie uit India*. Het denken van Bharucha over intercultureel theater ontwikkelt zich vanuit de verwevenheid van geografie, theater, cultuur en politiek: 'No theory or critique of interculturalism can begin, to my mind, without confronting the politics of its location.' Een zin waarin een echo naklinkt van *The location of culture*, de titel van Homi Bhabha's theorie van de culturele hybriditeit. Het bewustzijn van grenzen, van culturele verschillen en van locale rationaliteiten is bij beide denkers een oppositionele strategie tegenover de grensoverschrijdende pretenties van globalisering en internationalisering. 'In plaats van ons voor te stellen dat we grenzen overschrijden, zouden we ons moeten afvragen: hoe komen grenzen eigenlijk tot stand? Waarom zijn ze er? Hoe worden ze in stand gehouden? (...) De globalisering neutraliseert de verschillen namelijk niet, maar deelt ze enkel opnieuw in,' aldus Bharucha.

Bharucha's analyses zijn ontvankelijk. Patrice Pavis spreekt van een 'koude douche'. Interculturalisme is voor Bharucha niet de spontane ontmoeting tussen mensen van verschillende culturen, maar moet geïnterpreteerd worden 'in termen van culturele overheersing van het ene systeem over het andere.' Het zijn de culturele (academische, artistieke) instellingen in de Eerste Wereld die bezig zijn met het ana-

lyseren, conceptualiseren, formuleren, financieren, administreren en ten slotte het in kaart brengen van het interculturalisme. De Eerste Wereld zorgt voor het kader, het raamwerk waarbinnen de niet-westerse culturen als materiaal, als bronnen, als leveranciers van technisch of deskundig advies functioneren, zonder dat zij meebepalend zijn voor het kader. De term 'interculturalisme' onderscheidt hij van 'multiculturalisme'. Terwijl interculturalisme een streven is van een aantal mensen naar contact met andere culturen, staat multiculturalisme voor een officieel beleid waaraan men zich niet kan onttrekken (Bharucha denkt daarbij in de eerste plaats aan de politiek van landen als Groot-Brittannië, Canada en Australië): 'Dit alles in het teken van het respect voor culturele verschillen. We moeten echter goed bedenken dat geen enkele staat met een multicultureel beleid aanspraak kan maken op een intercultureel beleid.' Dat interculturele beleid komt tot stand via meer informele en persoonlijke interacties, die niettemin ook bepaald worden door de impact van machts- en marktmechanismen. (Dat onderscheid tussen officieel multiculturalisme en meer informeel interculturalisme is goed hanteerbaar binnen het actuele debat in Nederland). De term 'globalisering' heeft een nog dwingend karakter dan multiculturalisme omwille van de markteconomie en de communicatietechnologie waarop we geen enkele vat meer hebben. De houding van Bharucha is daarbij duidelijk: 'Het eerste dat we moeten doen bij ons streven naar gelijkheid in de interculturele praktijk is het losweken van het interculturalisme uit de grotere context van de globalisering.' De koppeling van multiculturalisme en globalisering kan enkel leiden tot het idee van een multiculturele supermarkt waaruit gekozen kan worden à la carte.

Interculturalisme is een term die vele ladingen dekt. Vanuit een westers perspectief wordt de term opgevat als een teken van een nieuwe culturele vitaliteit, een opening naar onvermoede mogelijkheden. Vanuit een niet-westers perspectief wordt het interculturalisme met veel scepsis bekeken als een zoveelste zoektocht van het Westen naar grondstoffen, zij het dit keer culturele en artistieke. Het verschil, bij momenten de kloof, tussen beide invalshoeken, wordt duidelijk wanneer we twee studies naast elkaar leggen, die verplichte lectuur zijn voor wie zich met theorievorming en argumentatie rond intercultureel theater wil bezighouden. Het gaat om Bharucha's boek *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture* en de bloemlezing *The Intercultural Performance Reader* van de reeds geciteerde Franse theaterwetenschapper Patrice Pavis, waarin een aantal essays rond intercultureel theater van zowel

theaterwetenschappers (Erika Fischer-Lichte, Josette Féral, Marvin Carlson, Georges Banu, Patrice Pavis) als theatermakers (Peter Brook, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski) samengebracht wordt; een uitgebreid hoofdstuk is gewijd aan een niet-westerse kijk op het fenomeen interculturalisme met teksten van o.a. Biodun Jeyifo en Rustom Bharucha.

### Pavis

Wat bij de bloemlezing van Pavis opvalt, is dat ze naast de bloemlezing heel wat kortere teksten bevat van de hand van de samensteller, die dienst doen als inleiding op de verschillende hoofdstukken en teksten. Ik interpreteer deze overvloed aan commentaar als een teken van verlegenheid en onzekerheid. Het commentaar probeert steeds een 'correcte' context voor de lectuur aan te geven. Hoewel Pavis uitdrukkelijk stelling neemt tegen de intimidaties van een politiek correct denken in deze materie en de lezers enkel wil confronteren met een veelheid aan gezichtspunten, is zijn aanwezigheid opvallend dwingend en sturend, alsof hij zich reeds bij voorbaat tegen kritiek wil indekken. Meer dan eens wordt het 'eurocentrisme' aangeklaagd, maar tegelijk wordt het nooit verlaten.

Ook de opbouw van de bloemlezing is sturend. Er zijn vier grote hoofdstukken: 1. een historische context; 2. intercultureel theater vanuit een westers perspectief; 3. intercultureel theater vanuit een ander perspectief; 4. een laatste deel met de titel 'Interculturalism, all the same...', waarin o.a. het werk van Eugenio Barba en Jerzy Grotowski wordt behandeld. Pavis lijkt in de opbouw van zijn bloemlezing een soort van hegeliase dialectiek te willen ontwikkelen: de eerste twee hoofdstukken vertegenwoordigen een expliciet westers perspectief op het interculturalisme (de these); het derde hoofdstuk bekijkt het interculturalisme vanuit een niet-westers perspectief (de anti-these); en met de figuren Barba en Grotowski, in hun werk op zoek naar een 'pre-expressiviteit' en een 'pre-cultuur', lijkt zich op een hoger niveau een alternatief voor het interculturalisme aan te bieden (de synthese): 'they propose another type of meeting between West and East, between cultural actors and, on a very concrete level, between the artists engaged in theatrical work.' (Pavis, 215) De alternatieven zijn: een humanistische uitwisseling van geven en nemen; Barba's Euraziatische theater als gemeenschappelijke bron van de oosterse en westerse tradities ('de traditie van de tradities') en Grotowski's comparatieve aandacht voor de concrete reacties 'in the performative area' van oosterlingen en westerlingen wanneer ze in de praktijk geconfronteerd worden met eenzelfde idee. Het lijkt erop dat heel wat proble-

matische aspecten uit hoofdstuk drie, aspecten die te maken hebben met het omgaan met sociale, culturele en historische verschillen, opnieuw uitgevlakt worden in een universalistisch en humanistisch discours.

### Bharucha

Een heel andere weg legt Bharucha af in zijn boek. Ook hij begint met een uitgebreid historisch overzicht. Hij concentreert zich op de verhouding tussen het moderne westerse theater en de Indische theatertraditie. Hij herleest de geschiedenis van het moderne theater en beschrijft de verhouding tussen West en Oost in termen van toe-eigening en misbegrip. Centrale figuren voor de ontwikkeling van het moderne westerse theater als Gordon Craig, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner en Peter Brook worden door Bharucha kritisch herlezen. Zij hebben volgens hem het Indische theater en de theatertraditie van zijn sociale en historische context ontdaan om het te mythologiseren, te universaliseren en het in te passen in hun eigen theateresthetica. Hij wijst er verder op dat de interesse voor Indië steeds een interesse was voor de traditie, nooit voor de huidige situatie. Het moderne Indische theater wekt geen belangstelling op.

Voortdurend hamert Bharucha op de gevaren van decontextualisering en dehistorisering, twee esthetische strategieën die hij voortdurend aan het werk ziet in de interesse van het Westen voor het oosterse theater: 'It is naive, if not irresponsible, to assume that a meaningful confrontation of any culture can transcend the immediacies of its history', schrijft hij al op de eerste pagina van zijn boek. Bharucha geeft toe dat zijn kritiek op het gebruiken en misbruiken van Indisch theater niet alleen gebaseerd is op esthetische criteria: 'What concerns me is the ethics of representation underlying any cross-cultural exchange, and the social relationships that constitute it.' Het is dit laatste dat het verschil uitmaakt met de interculturaliteit zoals die vooral in het Westen wordt gezien. Bharucha gebruikt termen als interculturalisme en multiculturalisme nooit zonder de politieke en economische implicaties ervan te verrekenen. Ook Pavis hanteert een hele reeks van termen (naast intercultureel, definieert hij ook intracultureel, transcultureel, ultracultureel, postcultureel, metacultureel) maar de politieke implicaties gaat hij grotendeels en bijna expliciet uit de weg: 'But this is a step we should avoid taking, since it is precisely the merit of a Barba or of a Mnouchkine never to reduce or destroy the Eastern form from which they gain inspiration, but attempt a hybridization with it which is situated at the precise inter-

section of the two cultures and the two theatrical forms, and which is therefore a separate and complete creation.'

Pavis vermeldt hier niet het werk van Peter Brook die in dit rijtje zou thuishoren en die met zijn *Mahabharata* de meest opgemerkte en wellicht meest besproken interculturele voorstelling gemaakt heeft. Misschien omdat het precies over deze voorstelling is dat Bharucha een berucht geworden analyse geschreven heeft (het maakt deel uit van de drie in het Nederlands vertaalde artikelen). Bharucha laat zien hoe economische ongelijkheid, gebrek aan vertrouwde met de Indische filosofische traditie en een westerse multiculturele ideologie geleid hebben tot 'een van de meest flagrante (en geslaagde) voorbeelden van toe-eigening van de Indiase cultuur in de afgelopen jaren.' Het is een vernietigend oordeel over een regisseur die al jarenlang een multiculturele artistieke dialoog probeert te ontwikkelen. In zijn radicaliteit is het opstel vooral een eye-opener voor het goed bedoelende maar vaak weinig doordachte westerse multiculturalisme. De toe-eigeningsmechanismen die Bharucha analyseert in Brooks werkmethode moeten ons genezen van een al te grote naïviteit.

Het sterke van Bharucha's analyses is dat hij erop wijst dat achter het culturele verschil meestal een economische ongelijkheid schuilgaat. Hij beschouwt de tegenstelling tussen de Eerste Wereld en de Derde Wereld (en de Derde Wereld in de Eerste!) nog steeds als een van

de belangrijkste tegenstellingen van deze tijd. Deze tegenstelling buiten beschouwing laten 'speelt niet alleen het wereldkapitalisme in de kaart, maar ook de vertegenwoordigers van postmoderne academies met hun neiging culturele verschillen hoger aan te slaan dan economische tegenstellingen.' Terwijl het Westen het heeft over grensoverschrijdende initiatieven, moet de rest van de wereld moeite doen om een visum te bemachtigen om het Westen binnen te kunnen: 'Daar begint het intercultureel theater: tijdens het onderhandelen om de grens over te mogen, tijdens onze persoonlijke ontmoeting met de immigratieambtenaar. Daar moeten we beginnen met toneel te spelen, desnoods door te liegen.'

Van een kritiek op het interculturele theater verschuift het boek naar een onderzoek van de intraculturele mogelijkheden van het moderne Indische theater. Bharucha concentreert zich in zijn theatrale en essayistische praktijk steeds meer op de veelheid van culturele praktijken in Indië zelf. Onderdeel van die zoektocht is een analyse van het sektarische denken in eigen land: 'Dit zou wel eens de meest "politieke" taak voor de kunstenaars, schrijvers en denkers in het India van vandaag kunnen zijn: het scheppen van nieuwe beelden, verhalen en talen om het geweld van onze tijd tegen te gaan. Het is niet genoeg om bepaalde voorbeelden van sektarisch of fundamentalistisch geweld op te tekenen; het is broodnodig om dit geweld door de bemiddeling van andere talen in iets

anders om te zetten.' Dat geldt niet alleen voor Indië. Op het ogenblik dat ik dit schrijf liggen de beelden van het sektarische geweld in Kosovo nog vers in het geheugen en worden we dagelijks geconfronteerd met het sektarische geweld in Oost-Timor. En is een wetenschappelijk onderzoek, in opdracht van de minister van Justitie, naar de relatie tussen criminaliteit en etnische afkomst ook geen vorm van symbolisch geweld, dat alleen al door zijn formulering de bevolking van een land opdeelt? Ook in Vlaanderen zijn andere verhalen en andere talen nodig. De reflectie op een interculturele theaterpraktijk kan daar een bijdrage toe zijn.

---

## Erwin Jans

Rustom Bharucha, *Een visie uit Indië*.

*Gedachten over theater, cultuur en politiek*,  
PassePartout Publications, Utrecht, 1998

De PPCahiers besteden aandacht aan opvattingen,  
werkwijzen, onderzoek en trainingmethoden  
van westerse en niet-westerse theatermakers.

Rustom Bharucha, *Theatre and the World*,  
Routledge, 1993

Patrice Pavis, *The Intercultural Performance  
Reader*, Routledge, 1996

(1) Stelling in een proefschrift van M.J. Fransen,  
Technische Universiteit Delft, geciteerd in  
De Morgen van 6.9.1999.

## Talking 'bout my generation

Etcetera 67 (maart '99) was gewijd aan het thema van de generaties in de kunst.

Guy Cools reageert op het essay van Rudi Laermans, die op zijn beurt antwoordt.

Beste Rudi Laermans,

In volle voorbereiding van het seizoen 1999-2000 valt de nieuwe *Etcetera* in mijn bus. En met plezier stel ik vast dat het een themanummer is rond 'generaties'. Ik overweeg immers al een tijdje om dat thema centraal te stellen in mijn dansprogrammering van volgend seizoen, zoals in het huidige seizoen de relatie dans-tekst centraal stond. En ik vind het altijd plezierig wanneer dergelijke thema's ook elders opduiken en als dusdanig een klankbord zijn voor mijn eigen ideeën. Als organisator/programmatoren gaat het me immers nog minder dan de kunstenaar om originaliteit dan wel om de vinger aan de pols te houden van wat leeft in

het artistieke veld en dit zo adequaat mogelijk te vertalen naar het publiek.

Het themanummer opent met een boeiend en 'geestig' (in alle betekenissen van dat woord) geschreven artikel van jouw hand waarin je het generatie-'discours' definieert in hoofdzakelijk negatieve, oppositionele termen. De jongste generatie podiumkunstenaars, de 'zonen', construeren en cultiveren, volgens jou, het generatieconflict om een oedipale vadermoord te plegen op de vaders, in het Vlaamse podiumkunstenlandschap de generatie van 'de tachtigers', die ondertussen een monopolie hebben verworven op de institutionele en dus ook financiële middelen. Je verwerkt daarbij op handige wijze een sociologisch (Bourdieu) en psy-

choanalytisch (de klassieke Oedipus-mythe) be-grippenapparaat en kiest openlijk partij voor de gevestigde 'ouderen', die nog niet 'out' zijn, en tegen de organisatoren, de kunstencentra, de media en de jonge kunstenaars zelf, die zogenaamd het 'geloof in de potentie van de jongste generatie' tot mythische proporties verheerlijken om een inhoudelijke en esthetische evaluatie en discussie uit de weg te gaan.

Je argumentatie is niet helemaal onterecht maar blijft mijns inziens toch te veel een louter academisch en theoretisch construct dat voorbijgaat aan de onderliggende veldmechanismen. Daarom ter aanvulling enkele bedenkingen vanuit mijn eigen praktijkervaring als organisator en producent.