

Jacqueline Lo i Helen Gilbert

# Prema topografiji međukulturalne kazališne prakse

*Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis, The Drama Review 46, 3 T175, jesen 2002.*

Međukulturalno kazalište neminovno dovodi do susreta različitih kulturnih senzibiliteta i posredovanja među njima,

## Uvod

U ovom eseju pokušavamo ocrtati konceptualni okvir za analizu skupine povezanih izvedbenih praksi, objedinjenih pod širim zajedničkim nazivom "međukulturalno kazalište". Za svrhu ove rasprave, pojam međukulturalno kazalište obuhvaća javne izvedbene prakse koje odlikuje spajanje određenih kulturnih resursa na razini pripovjednog sadržaja, izvedbenih estetika, produkcijskih procesa i/ili recepcije unutar interpretativne zajednice. Spomenuti kulturni resursi mogu biti materijalni ili simbolički, poprimiti oblik određenih predmeta ili imovine, jezika, mitova, ritua-

ala, tjelesnih tehnika, metoda treninga i vizualnih praksi – ono što James Brandon naziva "kulturnim fragmentima" (1990:92). Međukulturalno kazalište neminovno dovodi do susreta različitih kulturnih senzibiliteta i posredovanja među njima, premda će nivo do kojeg će to biti zamjetljivo u nekoj izvedbi prilično varirati, ovisno o umjetničkom kapitalu koji je u projekt unesen, o mjestu nastanka te procesima uključenim u njegov razvoj i izvedbu.

Svako međukulturalno stvaranje nužno je ambijentalno (specifično za određenu lokaciju) pa se tvorba apstraktne teorije takve prakse može doimati problematičnom. Ali svejedno, rastući značaj međukulturalnoga kazališta unutar akademskih zajednica i produkcije izvedbenih umjetnosti na Zapadu zahtijeva da se takva praksa kritički smjesti u povijesni i politiziran okvir. Takva analiza pokušaj je artikuliranja odnosa moći na otvoreniji način, čime bi se

međukulturalno djelovanje kao sporno pitanje postavilo na vidno mjesto.<sup>3</sup> Očigledno, postoje razlike između međukulturalnih teorija, diskursa te različitih iskustava unutar samoga kazališta, ali u našoj raspravi oni se ne mogu uvijek držati odvojenim, posebice stoga što smjeramo prema onom što James Clifford naziva "vrstom 'teoretiziranja' usađenom u određene zemljopisne karte i povijesti" (1994:302).

Više od sveobuhvatnog dokumentiranja i analize raspone međukulturalnih praksi koje su se razvile tijekom proteklih godina zanima nas pregled recentnih pokušaja konceptualiziranja spomenutih praksi. Dakle, ono što slijedi u najboljem je slučaju kritički rad – "provizoran, upitna tona i prije svega motiviran neprestanom kritičkom borbom nad političnim terenom tekstualne interpretacije" (Slemon 1989:4). Bez obzira na to što je cilj rezimiranje suvremenih teorijskih promišljanja međukulturalnoga kazališta na globalnom umjetničkom tržištu, naša analiza zadržava određenu australsku perspektivu. Shematske prezentacije koje slijede nisu namijenjene postavljanju rigidnih kategorija međukulturalnoga kazališta ni uvjeravanju da je terminologija tog polja postojana ili bi to trebala biti. Priznajemo da postoje stanoviti procjepi među kategorijama i da brojni pojmovi na različitim mjestima poprimaju različite nijanse.

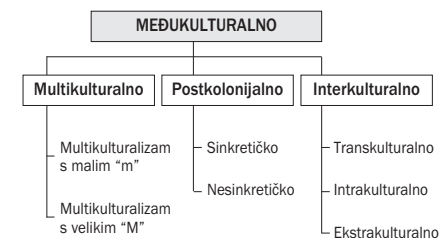
Iako se može tvrditi da su sve izvedbe na neki način međukulturalne, jer izvedba zahtijeva vremensko (kroz povijest) i prostorno (kroz zemljopisne i društvene kategorije) posredovanje među kulturalnim razlikama, najvažniji dio kritičkog i institucionalnog zanimanja za međukulturalne eksperimente jest susret Zapada i "ostalih". Zapadnjačka fascinacija nezapadnjačkim izvedbenim umjetnostima ima dužu povijest, počevši od prvih godina 20. stoljeća, a pojačava se tijekom posljednja tri desetljeća. Bez obzira na očiglednu pomodnost međukulturalnog rada – čemu svjedočimo na međunarodnim festivalima, u institucijama glumačkih treninga i akademskom diskursu – još uvijek ne postoji objedinjena teorija koja određuje perimetre polja međukulturalne kazališne prakse. S iznimkom pionirskih radova Richarda Schechnera i novijeg modela interkulturalnoga kazališta Patricea Pavisa, većina postojećih kritičkih radova usredotočena je samo na jedan određeni dio kulturalne razmjene. Kad ih se sagle-

da u cijelini, ti različiti pokušaji konceptualiziranja ovog područja otkrivaju natjecateljski teren gdje je, najblaže rečeno, čak i terminologija nejasna.

Podsjetnik Jonathan Dollimora da *to cross*<sup>a</sup> ne znači samo *to travers*,<sup>b</sup> nego i miješati (kao u *cross-breed*)<sup>c</sup> i proturječiti (kao u *to cross someone*)<sup>d</sup> (1991:288) sugerira da međukulturalno kazalište može radikalizirati hegemonijske umjetničke prakse i intervenirati u njih. Jedna od najomiljenijih manifestacija te plodonosne koncepcije međukulturalnih dodira jest ideja hibrida (umjetničke forme, kulture i/ili identiteta). Ali *to cross*<sup>e</sup> također može označavati prijevartu ili iskrivljen prikaz, kao u *double-cross*,<sup>f</sup> dok druge vrste *crossing*,<sup>g</sup> poput teritorijalnih invazija ili rata, primjerice, također mogu biti nepoželjne. Imajući na umu to kontradiktorno semantičko polje, koristimo pojam međukulturalno kazalište kao opći pojam koji obuhvaća raspon kazališnih praksi koje se mogu shematizirati na ovaj način:

Rastući značaj međukulturalnoga kazališta unutar akademskih zajednica i produkcije izvedbenih umjetnosti na Zapadu zahtijeva da se takva praksa kritički smjesti u povijesni i politiziran okvir.

Dijagram 1: Tipovi međukulturalnoga kazališta



a ići prijeko s jedne strane (nečega) na drugu

b kretati se ili putovati kroz određeno područje

c stvoriti novu vrstu (životinja) miješanjem različitih vrsta

d osujetiti, prevariti, uvrijediti, djelovati protiv nekog

e ići prijeko s jedne strane (nečega) na drugu

f prevariti nekoga, zavarati ga djelujući isključivo u vlastitu korist tijekom zajednički planiranih aktivnosti

g prelasci

## Multikulturalno kazalište

Značenje pojmova "multikulturalno" i "multikulturalizam" ovisno je o mjestu njihova nastanka. Države poput Australije ili Kanade, gdje je multikulturalizam službena državna politika, posjeduju posve različita iskustva i strategije u upravljanju kulturnim razlikama u usporedbi s SAD-om i Velikom Britanijom gdje je multikulturalizam potaknut sveješču određene zajednice, a koja s vremenom počinje utjecati na državnu politiku.<sup>2</sup> Ilen Ang i Jon Stratton saželi su ključne strukturne razlike australske i američke varijante multikulturalizma:

U SAD-u je politiziranje multikulturalizma išlo s dna prema gore, potaknuto manjinskim skupinama (Afroamerikancima, Latinoamerikancima, američkim starosjediocima, azijskim Amerikancima itd.) koje drže da su isključene iz američke srednje struje (i za koje ideja multikulturalizma

**Multikulturalno kazalište s malim "m" označava kazališne predstave koje izvodi rasno miješan ansambl, koji aktivno ne privlači pozornost na kulturalne razlike među izvođačima ili na tenzije između teksta i produkcijskoga sadržaja.**

djeluje poput afirmacije te isključenosti), dok je u Australiji multikulturalizam u središtu službene državne politike, tj. politička strategija koja ide s vrha prema dnu, a koju su implementirali oni na vlasti kako bi poboljšali uključivanje etničkih manjina u australsku državnu kulturu (1994:126).

Kanadski multikulturalizam ima brojne sličnosti s austral-

skim pandanom, uz bitnu iznimku što se u kanadskom modelu urođeničke kulture vidno ističu, za razliku od australskoga multikulturalizma kojim još dominira diskurs useljeništa i čija je posljedica smještanje urođeničkih problema izvan multikulturalne paradigme. Usporedbe radi, u Velikoj je Britaniji multikulturalizam pojam koji označava interakciju većih etničkih skupina, slično kao u SAD-u. Spomenute razlike dijelom proizlaze iz različitog stupnja ulaganja države u multikulturalizam kao dio nacionalnog identiteta. Imperativi multikulturalne politike utjecali su ne samo na materijalnu praksu međukulturalnoga kazališta već i na njegovu kritičku recepciju. U Australiji i Kanadi, multikulturalno kazalište označava određenu skupinu umjetničkih praksi, koje nerijetko po-

maže državni poticajni program za razvoj zajednica i iz kojih je proizišao i definirani korpus kritičke literature. Usporedbe radi, u SAD-u najeminentnija etnička kazališta (ona azijskih Amerikanaca, Latinoamerikanaca i Afroamerikanaca) nisu do te mjere integrirana u sveobuhvatni okvir "multikulturalnog".

Općenito govoreći, postoje dva glavna tipa multikulturalnoga kazališta: multikulturalno kazalište s malim "m" te multikulturalno kazalište s velikim "M".

*Multikulturalno kazalište s malim "m"* označava kazališne predstave koje izvodi rasno miješan ansambl, koji aktivno ne privlači pozornost na kulturalne razlike među izvođačima ili na tenzije između teksta i produkcijskoga sadržaja. Jedna od najuobičajenijih strategija multikulturalnoga kazališta s malim "m" jest uporaba netradicionalne ili "slisjepe" podjele uloga – uglavnom u produkcijama kanonskih djela namijenjenih srednjostrujaškoj publici – kako bi se signalizirala predanost kulturalnom pluralizmu. Iako takve podjele uloga omogućavaju zaposlenje glumaca iz manjinskih grupa, to je zapravo politički konzervativna praksa koja nudi privid raznolikosti, a da se zapravo ne konfrontira hegemoniji dominantne kulture.

S obzirom na spomenuto, Benny Ambush tvrdi da podjela uloga koja zanemaruje boju kože ne dopušta glumcima da u uloge unesu ono što je posebno u njima, nego da "izbjeljuje estetski različite ljude", pozivajući gledatelje da pomisle kako rasne i/ili kulturalne posebnosti nisu "bitne" (1989:5). Kad se nekritički rabe, posljedica strategije multikulturalne podjele uloga je održavanje familijarnog pogleda na svijet koji obuhvaća defamilijarizirajući potencijal stvoren izostankom prianjanja glumca i uloge prema normativnim konvencijama zapadnjačkoga kazališnog realizma.<sup>3</sup>

Druga uobičajena kazališna forma uključena u kategoriju multikulturalnoga kazališta s malim "m" jest folklorna predstava – izvedbena praksa koja u diskretnim kategorijama predstavlja određene umjetničke kulturalne forme, često unutar festivalskoga modela. Temeljeno primarno na fetišizaciji kulturalnih razlika, folklorno kazalište trguje s pojmovima povijesti, tradicije i autentičnosti s ciljem stjecanja priznanja kao kulturnog dobra grupa kojima je oduzeto pravo glasa. Ali, kao što Gareth Griffiths upozorava, autentičnost ima svoje zamke: ona "može pretjerano ispi-

sati i odrediti puni opseg reprezentacije" kroz koju se artikuliraju identiteti zajednice (1992:72) i "nijekati mogućnost hibridnih subjekata" (1992:76). Folklorizacija dopušta selektivnu prošlost, ali ne i sadašnjost i budućnost. Prema Davidu Carteru, umjesto načina interakcije nudi model izvedbe/opservacije objekta/subjekta" (1986:5).<sup>4</sup> *Multikulturalno kazalište s velikim "M"* uglavnom je kontradiktorska praksa s ciljem promoviranja kulturalne različitosti, pristupa kulturnom izražavanju te sudjelovanja u simboličkom prostoru nacionalne naracije. Njezini procesi i produkti obračuju se politici marginalnosti.<sup>5</sup> Takva vrsta kazališta u Kanadi i Australiji ima zapažene rezultate stoga što je službeni multikulturalizam imao iznimno značajnu ulogu u formiranju nacije nakon 1970. godine. To ne znači da su sve prakse multikulturalnog kazališta s velikim "M" i međukulturalne, kao što i pokazuje rasprava o kazalištu geta koja slijedi.

Nekoliko tipova kazališne prakse svrstano je pod širu kategoriju multikulturalnog kazališta s velikim "M": kazalište geta, migrantsko kazalište i kazalište određene zajednice.<sup>6</sup>

*Kazalište geta* nastoji biti monokulturalno: predstave stvaraju, za svoje pripadnike, članovi određene etničke zajednice, obično na jeziku/jezicima te zajednice. Politička učinkovitost ove vrste multikulturalnih intervencija neosporno je ograničena s obzirom na to da su izvođači većinom "interni" i nastoje se fokusirati na priče o podrijetlu i gubitku. Velik dio kazališta geta prožet je nostalgijom precjenjivanjem domovine (stvarne ili imaginarne) videne iz perspektive dijaspore, što za posljedicu ima utišavanje radikalnijih međukulturalnih posredovanja.

*Migrantsko kazalište* pretežno pripovijeda o migraciji i prilagodavanju, često rabeći kombinaciju etnospecifičnih jezika kako bi otkrilo pozicioniranje u prostoru između dviju kultura. Međukulturalno posredovanje vidljivije je u migrantskom kazalištu gdje postoji istraživanje kulturne hibridnosti koja se odražava u estetskoj formi kao i u pripovijedanom sadržaju. Obično je jedna kulturna grupa odgovorna za produkciju i izvedbu predstava migrantskoga kazališta, koje se, osim za tu skupinu, izvode i za širu publiku, iako do određenog stupnja pa se tako međukulturalna posredovanja mogu očitovati i na nivou recepcije. *Kazalište određene zajednice* obilježava društveni angaž-

man; primarni mu je zadatak isticanje aktualnih promjena u određenim zajednicama. Ta usredotočenost na kulturni aktivizam drži se opozicijskom praksom čiji je cilj subverzija "dominantnih kulturnih praksi koje ljude čine pasivnim konzumentima/pasivnim poput konzumnata" nametnutih kulturnih pogodnosti (Watt 1991:63). Predanost kulturnoj demokraciji razlikuje društveno kazalište od ostalih vrsta izvedbi koje nastaju u okrilju određenih zajednica, a koje spadaju u opću skupinu "amaterskog" kazališta. Estetika kazališta koje nastaje u okrilju određene zajednice oblikovana je kulturom njezine publike.<sup>7</sup> Formiranje izvedbene skupine i odabir tema određuje zajednički interes (poput roda, etniciteta ili zajedničkih društvenih iskustava) ili zemljopisni položaj. Multikulturalno kazalište određene zajednice uglavnom uključuje niz jezika i kulturnih resursa, uključujući izvedbene tradicije te zajednice. Osobe zaposlene od zajednica trebale bi olakšati sam rad, koji se izvodi za članove zajednice, ali i za "autsajdere". Međukulturalna posredovanja se tako u ovom tipu kazališta manifestiraju na različitim nivoima.

**Nekoliko tipova kazališne prakse svrstano je pod širu kategoriju multikulturalnog kazališta s velikim "M": kazalište geta, migrantsko kazalište i kazalište određene zajednice.**

## Postkolonijalno kazalište

Nekad se naziv postkolonijalno kazalište koristio kao opisni sveobuhvatni pojam za izvedbe koje su izražavale bilo koji oblik politike otpora, posebice onog koji se doticao rase, klase i/ili rodne opresije. Danas se naziv češće odnosi na korpus kazališnih tekstova i praksi što su proizišle iz kultura koje se bile podvrgnute zapadnjačkom imperijalizmu.<sup>8</sup> U užem značenju, postkolonijalno kazalište je geopolitička kategorija koja označava povijesni i diskurzivni odnos naspram imperijalizma, bilo da se prema njemu odnosi kritički ili ambivalentno (pogledaj Gilbert i Tompkins 1996:2-7). Diskurzivna os postkolonijalnoga kazališta – koja ulazi u eksplicitan ili implicitan odnos s imperijalizmom – udaljava se od koncepta naive teleološke sekvencije u kojoj postkolonijalizam samo nadomješta kolonijalizam. Iz tog razloga, određene kazališne prakse drže se postkolonijalnim ne samo zbog njihove

va kulturalnog podrijetla nego i zbog njihovih tekstualnih i izvedbenih odlika. Najpoznatija postkolonijalna kazališta su ona domorodačkih skupina s područja ranije koloniziranog europskom i/ili američkom kulturom. Ali i pojedina kazališta koja su osnovali naseljenici uključena su u ovu kategoriju, iako ponekad prijetno.<sup>9</sup>

Veći dio postkolonijalnoga kazališta potaknut je političkim imperativom preispitivanja kulturne hegemonije koja je dio imperijalističkoga sustava vladavine, obrazovanja, socijalne i ekonomske organizacije te predstavljanja. Njegovi diskursi otpora prvenstveno se obraćaju kolonizatorskim projektima zapadnjačkih imperijalističkih centara i/ili neokolonijalnom pritisku lokalnih/regionalnih režima nastalih nakon neovisnosti. Otpor se izražava u različitim oblicima koji sežu od realizma, agitpropa i forumskoga kazališta do političke satire i alegorija, gdje se kritika sadržana u različitim "osjetljivim" pitanjima može utišati ne bi li se izbjegla cenzura politički represivne vlade ili vladajuće klase. U tom kontekstu, otpor nije osmišljen kao čist i prisutan/dostupan u tekstovima ili društvenim praksama, nego se temelji na višestrukim i ponekad kontradiktornim strukturama, nije ga jednostavno locirati s obzirom na to da je parcijalan, nepotpun, proturječan i često surađuje sa sustavom koji nastoji srušiti. Pojam nestabilnog i potencijalno ambivalentnog otpora podupire nastojanje uključivanja nekih naseljeničkih kazališta u kategoriju postkolonijalnoga kazališta s obzirom da je, kako Stephen Slemon tvrdi, postkolonijalizam obuzet "projektom artikuliranja oblika – i načina i tropa i figura – antikolonijalnoga tekstovnog otpora, gdje god se on javio i u svim njegovim maskama" (1990:35).

Postkolonijalno kazalište obično uključuje međukulturalna posredovanja na dramaturškom i estetskom nivou nastalim zbog povijesnoga kontakta među kulturama. Međukulturalni procesi mogu biti važan dio radnih praksi, posebice u regijama s bikulturalnim ili multikulturalnim stanovništvom. Sva postkolonijalna kazališta nisu nužno međukulturalna, ali obično pretpostavljaju neki vid interpretativnog posredovanja među kulturnim skupinama koje imaju različiti pristup moći. Publika postkolonijalnoga kazališta je kompleksna, ovisno o zemljopisnoj regiji i različitim utjecaju rase i klase. Primjerice, aboridžinsko kazalište u Australiji izvodi predstave prvenstveno za pri-

padnike dominantne "bije" kulture, dok rad Wole Soyinke nalazi gledatelje i među obrazovanom klasom nigerijskoga društva kao i među kozmopolitskim grupama diljem svijeta.

O postkolonijalnom kazalištu raspravlja se unutar dviju glavnih kategorija: sinkretičkoga i nesinkretičkoga kazališta. *Sinkretičko* kazalište integrira izvedbene elemente različitih kultura u formu koja pokušava očuvati kulturni integritet materijala uporabljenog tijekom tvorbe novoga teksta i kazališnih praksi.<sup>10</sup> Taj integrativni proces više ističe nego što skriva promjene u značenju, funkciji i vrijednosti kulturnih fragmentata izdvojenih iz svoga tradicionalnog konteksta. U postkolonijalnim društvima, sinkretičko kazalište obično podrazumijeva uključivanje domorodačkih materijala u zapadnjački dramaturški okvir, koji također biva izmijenjen tijekom procesa spajanja. Christopher Balme tvrdi da takav sinkretizam potiče "kulturalno i estetsko semiotičko ponovno kodiranje koje u potpunosti preispituje temelje normative zapadnjačke drame". Takvo kreativno nastojanje treba razlučiti od "kazališnog egzotizma", u kojem se "domorodački tekstovi proizvoljno ponovno kodiraju i semantiziraju u zapadnjačkom estetičkom i ideološkom okviru", a gdje znače čistu drugost (1999:4-5). Poznati primjeri sinkretičkoga postkolonijalnoga kazališta su Sistren Theatre Collective i Derek Walcott s Kariba, Girish Karnad iz Indije te Wole Soyinka i Femi Osofisan iz Nigerije. Značajan broj drama Aboridžina, Maora i urođenika iz Sjeverne Amerike koriste sinkretičke izvedbene tradicije kao dio širih projekata kulturalne obnove.

*Nesinkretičko kazalište*, prema definiciji, ne spaja različite kulturne forme, nego koristi nametnute imperijalne žanrove/estetike ili, rjeđe, u potpunosti domorodačke, kako bi izrazio postkolonijalne probleme. Primjerice, zapadnjački realistički stil često koriste urođeničke i naseljeničke zajednice u svojim antikolonijalnim naracijama. Tu spadaju iznimno poznati dramatičari, Louis Nowra u Australiji te Sharon Pollock u Kanadi, čiji se rad može karakterizirati kao postkolonijalan, ali ne i sinkretički. Razlikovanje sinkretičkoga i nesinkretičkoga kazališta teže je uočiti na primjerima poput domorodačkih izvedbi Shakespeareovih tekstova gdje europske karaktere glume "crni" ili "obojeni" glumci, pokrećući tenziju između određene izvedbe i

tradicije o koju se ona ogrješuje. Ovdje bi se moglo raspravljati o tome je li sinkretizam inherentan jukstapoziciji tijela izvođača (kao kulturalno kodiranih sustava znakova) nad tekstovima u koje su neminovno usađeni markeri druge kulture. Ovaj primjer ukazuje da se postkolonijalno kazalište ne može jasno kategorizirati, nego ga je najbolje konceptualizirati kroz različite stupnjeve sinkretizma.

### Interkulturalno kazalište

Dok je multikulturalno kazalište produkt državne kulturne politike i/ili odgovor najširih slojeva na "realnost" kulturalnog pluralizma u kojem žive, a postkolonijalno kazalište nastaje kao dio povijesnoga procesa imperijalizma i neoimperijalizma (i njemu naspram), interkulturalno je kazalište određeno kao "svojevoljna intervencija koju ograničavaju državni i tržišni predstavnici" (Bharucha 2000:33). Multikulturalno kazalište funkcionira unutar statičnog okvira zamišljenog na idealu građanstva i upravljanja kulturnim/etničkim razlikama, dok interkulturalno, a do određene mjere i postkolonijalno kazalište imaju više prostora za istraživanje te kritiziranje alternativnih oblika građanstva i identiteta izvan i preko nacionalnih granica, iako subjektivnosti koje proizvode nisu posve oslobođene državnog posredovanja. Pojednostavljeno rečeno, interkulturalno kazalište je hibrid koji proizlazi iz namjernog dodira između kultura i izvedbenih tradicija. To je primarno zapadnjačka tradicija čije korijene nalazimo u modernističkim eksperimentima Tairova, Mejerholda, Brechta, Artauda i Grotowskog. U posljednje vrijeme interkulturalno se kazalište povezuje uz rad Richarda Schechnera, Petera Brooka, Eugenija Barbe, Ariane Mnouchkine, Roberta Wilsona, Tadashija Suzukija i Ong Keng Sena. Čak i kad se interkulturalne razmjene odvijaju unutar "nezapada", one su nerijetko posredovane zapadnjačkom kulturom i/ili ekonomijom. Primjeri rečenog su Ongov "Pan-Asian" spektakularni *LEAR* (1997.) i *Desdemona* (1999.) (vidi De Reuck 2000; i Grehan 2000). Treba se samo pozvati na Pavisov *The Intercultural Performance Reader* (1996.) da bi se shvatilo koliki raspon pristupa objedinjuje pojam "interkulturalizam" i do koje mjere on izmiče jasnoj definiciji. Pokušavajući opisati novitete na tom području, *The Reader* dokumentira različite pozicije koje na vidno mjesto stavljaju interkulturalizam

kao mjesto nadmetanja teorije i prakse. Unatoč očiglednoj raznolikosti, dokazi upućuju na to da je interkulturalizam zapadnjačka vizija razmjene. Pavis je sam priznao tu pristranost objašnjavajući da je izbor bio uvelike "napravljen i namijenjen europskim i angloameričkim čitateljima" (1996:25). Povlastica Zapada očituje se i u načinu na koji su eseji grupirani u knjizi: primjerice, nastavljanje drugog dijela naslovljenog "Interkulturalne izvedbe sa zapadnjačke točke gledišta" trećim dijelom "Interkulturalne izvedbe iz druge točke gledišta" replicira binarnu paradigmu "Zapad i ostali" te otkriva problematičnu ideološku aporiju. Drugim riječima, dosadašnji način teoretiziranja i dokumentiranja interkulturalizma pretjerano je određen Zapadom.

Iako Pavis, ponavljajući riječi Erike Fischer-Lichte, tvrdi da je prerano za predlaganje globalne teorije interkulturalizma (1996:1), već postoji globalizirajuća praksa koja zahtijeva daljnje političko i etničko preispitivanje. Slično tome, Julie Holledge i Joanne Tompkins (1999.) osporavaju tvrdnju da je interkulturalno kazalište previše raznoliko i temeljeno na procesu da bi jamčilo opću teoriju. One se zalažu za proučavanje interkulturalnih projekata ovisno o mjestu njihova nastanka. Ali ta nesklonost pokušaju stvaranja "šire slike" dovodi do rizika objedinjenja ideoloških pretpostavki interkulturalizma kao dominantno zapadnjačke forme produkcijskoga znanja. Privilegiranjem specifičnosti sadržaja održava se lažna dihotomija prakse i teorije, što za posljedicu ima relegiranje etičkih pitanja na određeno i "pojedinačno", a ne na veće probleme poput tvorbe znanja unutar institucionalnih, nacionalnih i globalnih konteksta.

Naša studija raspona interkulturalne prakse i teoretske rasprave koja je iz nje proizašla sugerira da se područje može podijeliti u tri potkategorije:

*Transkulturalno kazalište* nastoji prevladati kulturno određene kodifikacije s ciljem dopiranja do univerzalnih

**Interkulturalno kazalište je hibrid koji proizlazi iz namjernog dodira između kultura i izvedbenih tradicija. To je primarno zapadnjačka tradicija čije korijene nalazimo u modernističkim eksperimentima Tairova, Mejerholda, Brechta, Artauda i Grotowskog.**

## Suradnički interkulturalizam češće potiče zajednica nego tržište i/ili država.

ljudskih stanja. Transkulturalni redatelji zanimaju se za posebnosti i tradicije samo u mjeri u kojoj omogućavaju identificiranje aspekata uobičajenosti, a ne različitosti (Pavis 1996:6). Postoje brojne varijante te potrage za univerzalnim. U slučaju Petera Brooka, prevladavanje posebnog nužan je dio mitske potrage za izvorima i "čistoćom" koje je zapadnjačko kazalište navodno izgubilo. Taj povratak izvorima i ponovno prisvajanje primitivnih jezika metafizička je potraga za istinom koja vrijedi na svakom mjestu i u svako vrijeme, bez obzira na povijesne i kulturalne razlike. Primjerice, u predstavi *Orghast* (1970.), Brook pokušava stvoriti originalan tonalni jezik posežući u iskonsku svijest. Rad Eugenija Barbe u ISTA-i (International School of Theatre Anthropology) drugi je oblik transkulturalnoga kazališta. Pavis obilježava Barbin rad kao "prekulturalan", stoga što on ne pokušava identificirati zajednička izvorišta kulture na Brookov način, nego traži što je zajedničko "istočnjačkim" i "zapadnjačkim" kazališnim umjetnicima prije nego što ih određena tradicija ili izvedbena tehnika individualizira ili "kultivira" (1996:7). Barbin cilj je usporediti radne metode zapadnjačkoga i istočnjačkoga kazališta te "posegnuti u zajednički tehnički temelj" koji spada u "domenu predizražajnosti". Na tom predizražajnom nivou "načela su ista, iako čuvaju ogromne ekspresivne različitosti između jedne i druge tradicije, jednoga glumca i drugoga" (1996:220). Barba naglašava da su ta načela analogna više nego homologna jedna drugom; ipak je njegova potraga za biti iznad socijalizacije karakteristična po želji za nadilaženjem društvenih i kulturalnih zamki na putu prema "čišćem" načinu komunikacije i kazališne prisutnosti.

Rustom Bharuchin termin *intrakulturalno kazalište* označava kulturalne susrete među određenim zajednicama i regijama unutar nacionalnih država. Bharucha upozorava, vezano uz vlastiti "intrakulturalni" rad, na raznolikost unutar granica određene regije ili države. Takvo poimanje interkulturalnoga slično je onom multikulturalnoga, ukoliko priznaju ili interakciju ili koegzistenciju regionalnih i lokalnih kultura unutar šireg okvira nacionalne države.

Ipak, dok "intra" daje prednost međudjelovanju i prijeveru različitih kultura, "multi" podržava kohezivnost (Bharucha 2000:9).

Na taj način, intrakulturalno kazalište služi kao kritička funkcija u izazivanju "organičkog poimanja kulture naglašavajući dubinski fragmentirano i podijeljeno društvo (...) koje multikulturalna retorika države odbija priznati" (Bharucha 2000:9).

*Ekstrakulturalno kazalište* odnosi se na kazališne razmjene koje se odvijaju na osi zapad-istok i sjever-jug. Obrnuto od intrakulturalizma, ovaj oblik interkulturalizma seže u vrijeme rada pionira modernizma koji su se ugledali u nezapad nastojeći pomladiti zapadnjačku umjetnost. Schechner je najpoznatiji suvremeni predstavnik te prakse, a njegove eksperimentalne produkcije sežu u kasne šezdesete i postavu iranskog rituala rođenja u predstavi *Dionysus* 69 (1968.). Rad kasnije nastavlja kroz brojne kazališne projekte i pišući teorijske eseje o tom području.<sup>11</sup> Ekstrakulturalno kazalište može uključiti neke oblike transkulturalnoga kazališta, kao u Brookovoj *Mahabharati* (1985.) pa čak i interkulturalne eksperimente koji ne nastoje relativizirati ili nadići kulturalne razlike, nego prvenstveno slaviti i propitivati te razlike kao izvor kulturalnog ovlaštavanja i estetskoga bogatstva. Ekstrakulturalno kazalište, kao analitička kategorija, u donošenju zaključaka o dinamici moći svojstvenoj ekonomskom i političkom položaju uključenih kultura nedokazano uzima kao dokazano, čak i kad se takva pitanja zaobilaze u stvarnoj praksi.

Ostatak ovog eseja primarno će se fokusirati na ekstrakulturalne oblike interkulturalnoga kazališta.

### Načini upravljanja interkulturalnim kazalištem

Raspon radnih metoda korištenih u interkulturalnom kazalištu može se smjestiti unutar kontinuuma. Jedan pol kontinuuma obilježava suradnički način razmjene, dok suprotni pol karakterizira imperijalistički. Većina primjera interkulturalnoga kazališta nalazi se negdje između tih dvaju ekstrema, a određeni projekti mogu se premješati uzduž kontinuuma ovisno o fazi produkcije. Ključno je shvatiti da je kontinuum protočan, a ne fiksiran, kako bi se na vidno mjesto postavila interkulturalna razmjena kao dinamički proces, a ne statička transakcija.

### Dijagram 2: Kontinuum interkulturalnih načina

Suradnički ●—————● Imperijalistički

### Suradnički

Interkulturalna razmjena na ovom kraju kontinuuma pokušava naglasiti proces i politiku razmjene više nego kazališni proizvod sam po sebi. Ovaj oblik tvorbe kazališta stavlja naglasak na kulturalna posredovanja na svim nivoima, od osobnog i individualističkog nivoa do "nagrađivačkog" i institucionalnog. Suradnički interkulturalizam češće potiče zajednica nego tržište i/ili država. Očuvanje "čistoće" različitih kultura za njihovo predstavljanje kao "egzotičnih" manje je važno. Proces razmjene često je obilježen tenzijom i neravnopravnošću. Iako postoji želja da se među partnerima održe pravedni odnosi moći, cilj nije potaknuti harmonično iskustvo proizvodnje kazališta, nego istraživanje punoće kulturalne razmjene u svim njezinim kontradikcijama i konvergencijama. Kazališni proizvod isto tako može odolijevati nametnutim sintezama, otkrivajući istodobno pozitivne i negativne aspekte suradnje.<sup>12</sup> Koncept transkulturalacije Ferdinanda Ortiza (ne smije se miješati s transkulturalizmom) nudi koristan primjer za analizu suradničkog modela interkulturalizma odlazeći dalje od modela jednostavnog stapanja te u isto vrijeme uzimajući u obzir dobit i gubitak. U transkulturalacijskom procesu elementi svih kulturalnih sustava gube se tijekom tvorbe trećeg sustava. Kulturni dodiri takve vrste mogu potencijalno biti kontrahegemonijski: dopuštaju manjinskim kulturama djelovanje na dominantne, a ne izlažu ih isključivo kulturalnom gubitku tijekom takva prijenosa (vidi Taylor 1991:62-63).

### Imperijalistički

Interkulturalna razmjena na ovom kraju kontinuuma nerijetko je potaknuta osjećajem bankrota zapadnjačke kulture i potrebe njezina jačanja pomoću nezapada. Kazalište koje iz toga nastaje nastoji se pretočiti u "Drugu" kulturnu tradiciju koja se doživljava autentičnom i nekontaminiranom (zapadnjačkim) modernitetom. Ovakva interkulturalna praksa estetski je odgovor na kulturnu raznolikost. Postoji jasna razlika u djelovanju među partnerima, često je povijesno uvjetovana te se u sadašnjosti može

nastaviti kroz ekonomsku, političku i tehnološku dominaciju. Ovaj oblik kazališta nastoji biti usredotočen na pojedini projekt te je obično namijenjen konzumaciji u okviru dominantne kulture. Izvedbe su često vrlo spektakularne, naglašavajući estetske i formalne kvalitete mizanscena. Interkulturalni rad umjetnika poput Ariane Mnouchkine opisivan je kao imperijalistički, iako Mnouchkine odbacuje spomenutu optužbu te radije svoje prilagodbe azijske izvedbene tradicije smatra oblikom zaduživanja i "hommagea"

Interkulturalni rad umjetnika poput Ariane Mnouchkine opisivan je kao imperijalistički, iako Mnouchkine odbacuje spomenutu optužbu te radije svoje prilagodbe azijske izvedbene tradicije smatra oblikom zaduživanja i "hommagea". Maria Shevtsova brani tu poziciju tvrdeći da Mnouchkine ne namjerava koristiti "originalnu" umjetničku formu te da njezina "posuđivačka" praksa treba biti shvaćena unutar logike njenog zapadnjačkog sustava esteticizma (1997:102).

### Odgovori na interkulturalizam

S obzirom na raspon interkulturalnih modaliteta, ne začuđuje da su i kritički/teorijski odgovori također vrlo raznoliki. Općenito govoreći, većina komentatora analizirala je interkulturalizam kao praksu, a odjeci variraju od veličajućih do iznimno kritičkih. Schechnerovi rani radovi o interkulturalnoj praksi primjer su odlika slaviteljskog stava.<sup>13</sup> Schechner govori o interkulturalnim eksperimentima u SAD-u, u razdoblju od 1950-ih do sredine 70-ih, kao o "zlatnom dobu nevinosti":

Ljudi se nisu previše bavili pitanjem je li taj interkulturalizam (...) nastavak kolonizacije ili ne, daljnja eksploatacija drugih/tuđih kultura. Bilo je nečeg jednostavno slavljeničkog u otkrivanju koliko je svijet raznolik, koliko izvedbenih žanrova postoji te na koji način možemo obogatiti vlastito iskustvo posuđujući, prisvajajući, mijenjajući (1982:19).

Ovaj neoliberalni zagrljaj kulturnih razlika slavi mogućnosti kulturalne fuzije i konstrukcije radikalnih subjektiviteta iznad nacionalnih i etničkih granica. Takav vid interkulturalne prakse duboko je preklapljen s globalizacijom i

deteritorijalizacijom društvenih, kulturalnih i političkih granica za one u razvijenom svijetu, iako to sami kritičari i praktičari često ne priznaju.<sup>14</sup> Valja primijetiti da se od tada Schechnerovo stajalište značajno promijenilo;<sup>15</sup> posebice tijekom posljednjega desetljeća njegov rad ima slabije izraženu tendenciju idealiziranja međukulturalne razmjene te je svjesniji odnosa moći. Također je priznao da su se

nerazumijevanja, loše govoreni jezici i neuspjele transakcije pojavili na mjestima susreta, preklapanja ili udaljavanja kultura jedne od druge. Ne poimaju se kao prepreke koje treba nadići, nego kao raskid ili prekid pun kreativnog potencijala (1991:3).

Na drugom kraju ljestvice nalazi se etnička kritika interkulturalne prakse kao invazivne globalizacije. Daryl Chin tvrdi:

Interkulturalizam se prelama na pitanju autonomije i pristupa moći. Prenošenje elemenata iz simboličkog sustava druge kulture delikatan je zadatak. Pitanje je: kad to postaje kulturni imperijalizam? Nasilno spajanje elementa iz različitih kultura nije smisleno rješenje, estetski, etički ili filozofski. Što to dokazuje: da znamo da druga kultura postoji? Da su nam informacije o drugim kulturama sad čitljivo dostupne? (1991:94).

Za Bharucha je, također, interkulturalizam neodvojiv od povijesti kolonijalizma i orijentalizma (vidi također Dasgupta 1991). On tvrdi da je interkulturalizam inherentno etnocentrična praksa koja pokušava sintetizirati kulturalne razlike radije nego poštovati njihove individualne povijesti:

Problem nastaje (...) kad preokupacija sobom nadvlada reprezentaciju "druge" kulture (... i) kad Drugo nije netko drugi, nego projekcija vlastitog ega. Tad se sve svodi na glorifikaciju sebe samog te udruživanje s drugim kulturama u ime reprezentacije (1993:28).

John Russell Brown dodaje:

Razmjene, posudbe, trgovanje ili prisvajanje izvan granica umanjuje svako kazalište zato što krši njegovo naslijeđeno povjerenje u društvo u kojem drama dobiva svoj život i za koje je njezina izvedba namijenjena. (...) Ipak, koliko god dostojno zamišljena, interkultural-

na kazališna razmjena je, u stvari, oblik pljačke, a rezultat je ušminkano zavaravanje ili, u najboljem slučaju, kreacija maloga zoološkog vrta u kojem ni jedno biće ne živi punim životom (1998:14).

Takve moralne kritike, iako neophodne za politiziranje interkulturalizma, riskiraju poticanje nekih oblika paralize ukoliko sugeriraju da ni jedan oblik kazališne razmjene ne može biti etički.<sup>16</sup> To je gledište za dio izvođača neodrživo, posebice za one čija je umjetnost proizašla iz (i nastoji istražiti) iskustva kulturnog hibriditeta. Primjerice, izvedbeni umjetnik/teoretičar Guillermo Gómez-Peña, kako sam kaže "dijete krize i kulturnog sinkretizma" (1993:38), vidi vlastiti rad (i željenu budućnost američkog kazališta) kao neminovno pluralistički i neizbježno interkulturalan. Ali također je i oštro svjestan implikacija interkulturalnog rada, primjećujući da je "ključno uputiti na odnose moći i pretpostavke o privilegijama umjetnike, zajednice i države koji su uključene" s ciljem razvijanja etničkog modela kazališne razmjene (1996:9). Kako bi to potaknuo, Gómez-Peña poziva na rigorozniju javnu debatu o kulturalnim pitanjima općenito, o pravičnosti i raznolikosti, o definicijama "multi-, inter-, intra- i međukulturalno," te o tome koji su susreti među kulturama "simetrični i poželjni, a koji nazadnjački" (1993:57). U projektima poput *Temple of Confessions* (1994.), *A Seminar on Museum Race Relations* (1995.) i *Mexterminator Project* (1999.) – namjerno provokativni radovi koji su ponekad čak i "netički" – Gómez-Peña nepopustljivo postavlja na scenu aspekte svoje debate, uvijek izbjegavajući definitivne odgovore.

### Teorijski modeli interkulturalizma

Iako su brojni kritičari postavili teoretske izazove interkulturalnom projektu, bilo je začuđujuće malo pokušaja tvorbe sveobuhvatnog modela interkulturalne razmjene. Marvin Carlson ponudio je skalu koja se sastoji od sedam kategorija međukulturalnog utjecaja koji se bazira na "mogućem odnosu između kulturno poznatog i kulturno stranog" (1990:50). Iako korisna za razlikovanje tipova projekata, ova se skala ne odmiče od esencijalno taksonomske analize ovog područja. Fischer-Lichte ide različitim smjerom, posebice se fokusirajući na proces

**Pavis je do sada jedini kritičar koji je ponudio sveobuhvatni model interkulturalne razmjene. Njegov model pješčanog sata prikazuje, u gornjem dijelu, stranu ili izvorišnu kulturu "koja je više ili manje kodificirana i očvrstnula u različitim antropološkim, sociokulturnim i umjetničkim oblikovanjima"**

adaptacije koji, ustraje, slijedi model "produktivne recepcije" više nego onaj prevođenja (1997:154-55). Produktivna recepcija naglašava aspekte izvedbe izazvane ili pod utjecajem recepcije te je u radu Fischer-Lichte poravnana s projektima revitalizacije umornih kazališnih praksi, iako precizno ne objašnjava određenu uključenu dinamiku.

Pavis je do sada jedini kritičar koji je ponudio sveobuhvatni model interkulturalne razmjene. Njegov model pješčanog sata prikazuje, u gornjem dijelu, stranu ili izvorišnu kulturu "koja je više ili manje kodificirana i očvrstnula u različitim antropološkim, sociokulturnim i umjetničkim oblikovanjima" (1992:4). Spomenuto je predstavljeno filtrima 1 i 2 u dijagramu koji slijedi. "Elementi kulture" kapaju prema donjem dijelu sata te se tijekom tog procesa premještaju. Filtri od 3 do 11, koji ovise o ciljnoj kulturi i promatraču, uvelike određuju konačno oblikovanje elemenata kulture.<sup>17</sup> Model se usredotočuje na "interkulturalni transfer između izvorišne i ciljne kulture" kao na način prikazivanja relativnosti pojma kulture te na komplicirane odnose među partnerima koji u razmjeni sudjeluju (1992:5).

### Kritika modela pješčanog sata

U praksi, Pavisov model pješčanog sata vjeran je model većeg dijela interkulturalnog rada ekstrakulturalne vrste. Ali snaga ovog modela istodobno je i njegova slabost: ne može uzeti u obzir alternativne i više suradničke oblike interkulturalne razmjene. Unatoč Pavisovu oprezu s prevoditeljsko/komunikacijskim modelom interkulturalizma, njegova razrada procesa kulturnog transfera otkriva ovisnost o teoriji prevođenja.

Dijagram 3: Pavisov model pješčanog sata interkulturalnoga kazališta



Glavni problem ovog modela jest to što pretpostavlja kulturni protok u jednome smjeru, temeljen na hijerarhiji privilegije, iako Pavis pokušava relativizirati odnose moći tvrdeći da se pješčani sat može okrenuti naopak "čim se oni koji koriste stranu kulturu zapitaju na koji način mogu učiniti da njihova kultura komunicira s drugom ciljnom kulturom" (1992:5). Ipak, ta tvrdnja pretpostavlja da postoji "ravnopravnost" među partnerima u razmjeni te ne uzima u obzir činjenicu da su prednosti globalizacije i propustljivosti kultura i političkih sustava različito dostupni različitim zajednicama i nacijama.

Prevoditeljski model interkulturalizma tako riskira reproduciranje strategija obuzdavanja. Kao što Tejaswini Niranjana ističe:

Koristeći određene načine predstavljanja drugog – koji se tada također oživljava – prevođenje pospješuje hegemonijsku verziju koloniziranog, pomažući im da dosegnu status onog što Edward Said naziva reprezentantima ili objektima bez povijesti (1992:3).

Pavis ne zanemaruje spomenutu opasnost:

Ako pješčani sat djeluje samo poput mlina, izmiješat će izvorišnu kulturu, uništiti svaku njezinu posebnost i u donji dio sata ubaciti inertnu i deformiranu tvar koja je izgubila svoje izvorno oblikovanje, a da pritom nije

poprimila oblikovanje ciljine kulture. A ako funkcionira poput lijevka, on će bez diskriminacije upiti početnu tvar, ne preoblikujući je kroz niz filtera ili ostavljajući bilo koji trag izvorne tvari (1992:5).

Bez obzira na rečeno, Pavis ne može smatrati interkulturalizam procesom političkoga pregovaranja. Primjerice, on tvrdi da režija, kao središnje mjesto interkulturalizma, funkcionira poput "vrste podešavanja (usklađivanja) koja posreduje među različitim kontekstima, kulturnim podrijetlima i tradicijama" (1992:6). "Usklađivanje" služi ublažavanju razlika na takav način da one postanu razumljive ciljnoj kulturi. Slično tomu, "receptijski adaptori" (filter 8) popunjavaju prazninu u transferu kulturnog sadržaja i raspršuju tenzije nejednakosti s ciljem tvorbe ciljnoj kulturi "čitljiva" teksta.

Teleologija modela pješčanoga sata reducira interkulturalnu razmjenu na probavni proces. Po toj logici, tijelo pripada ciljnoj kulturi, dok izvorišna kultura postaje hrana koju treba probaviti i asimilirati. Kao što Pavis primjećuje, samo "dostatno sitni" elementi će "proteći kroz [suženje pješčanog sata] bez ikakvog problema" (1992:4). Njegov model ne uzima u obzir zapreke, kolizije i retroakcije kao mjesta intervencije ni otpora. U konačnoj analizi, interkulturalna razmjena prema modelu pješčanog sata reduktivni je proces koji destilira kulturne razlike u esencije što ih ciljna kultura može čitljivo apsorbirati. Dok Pavis priznaje utjecaj društvenoga konteksta (filteri 10B i 10C), privremeno ograničena metafora pješčanog sata sugerira da sociopovijesni čimbenici, više nego što utječu na cjelokupni interkulturalni proces, jednostavno tvore posljednji filter prije nego što ciljna kultura konzumira kazališni proizvod. Ukratko, model pješčanog sata zamišljen je više estetski nego politično.

Pavis se ne udaljava od ovog modela u novijim radovima o ovom problemu (1996), iako nudi oprezniju shematičaciju različitih oblika i načina interkulturalne prakse. Iako priznaje postojanje problematike nejednake moći među partnerima koji sudjeluju u razmjeni, tvrdeći da "azijske perspektive nisu uvijek povratne i simetrične onim zapadnim – kako nas čisto funkcionalistička uporaba pješčanog sata, okretanog do beskonačnosti, može naivno navesti da povjerujemo" (1996:2), malo je vjerojatno da je pre-

ispitao traduktološka načela koja obilježavaju njegov model.<sup>18</sup> Pavis uzima u obzir neke od recentnih etičkih kritika interkulturalizma te je posebice oprezan da se ne upije u postmodernistički oblik kulturnoga relativizma. Iako tvrdi da "razmjena implicira teoriju i etiku različitosti" (1996:11), on ne stavlja u prvi plan etičke dimenzije na zamjetljiv način. Znakovito, Pavis tvrdi da je "glumčev rad na tijelu tijekom kojeg on suprotstavlja svoju tehniku i profesionalni identitet s onim drugih" ona interkulturalna praksa koja ima najviše potencijala za "otpor standardizaciji, europeizaciji velikih produkcija" (1996:150). Smještajući potencijal za djelovanje na tom mikroskopskom nivou glumačkoga treninga, Pavis otkriva ograničenja modela pješčanog sata kao efektivnog predloška politizirane teorije cijelog područja interkulturalizma.

### Ukalupljivanje interkulturalizma i postkolonijalizma

Jedan od pristupa problemima koje je iznjedrio Pavisov model interkulturalnoga kazališta jest propitivanje njegovih mehanizama kroz leče postkolonijalne teorije.

Unatoč činjenici da se obje bave fenomenom susreta kultura, teorije interkulturalizma i postkolonijalizma do sada su razvile više ili manje asimetrične diskurse, jer prva je ukorijenjena u kazališnoj antropologiji (preko Victora Turnera) i semiotici, a potonja u književnim i kulturnalnim studijima, kao i u psihoanalizi (preko Frantza Fanona) i poststrukturalizmu. Od tih dvaju diskursa, postkolonijalna teorija je konzistentnije politična, postavljajući za osnovni zadatak razotkrivanje nejednakih odnosa moći među kulturama, dok se interkulturalizam zanimao više za estetiku kulturnog transfera. Postkolonijalna teorija nudi tekućim raspravama o interkulturalizmu okvir za analizu trnovitih pitanja poput posredovanja, hibridnosti, autentičnosti, dakle pitanja koja leže u srcu interkulturalne prakse. Uporno naglašavajući povijesnost i specifičnost, postkolonijalna teorija nudi način relociranja dinamike interkulturalnoga kazališta unutar područja sociopolitičkih i povijesnih odnosa koji se mogu identificirati. Takvo kontekstualiziranje omogućava nam, na bilo kojem stupnju produkcijskoga i receptijskoga procesa interkulturalnoga rada zapitati se o individualnoj i kolektivnoj moći: Čijim se ekonomskim i/ili političkim interesima služi? Na koji je

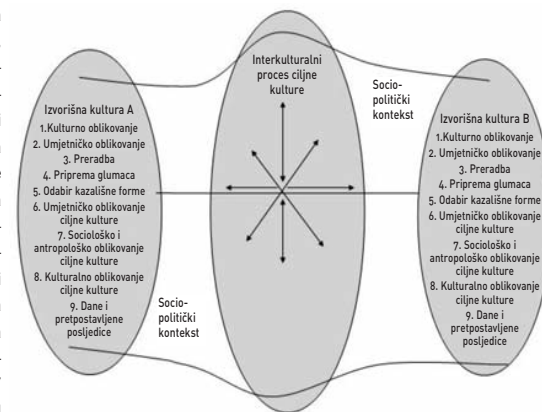
način radni proces predstavljen ciljnoj publici i zašto? Tko je ciljna publika i kako se odnosi naspram razlika unutar te grupacije? Kako određeni interkulturalni događaj utječe na širu sociopolitičku okolinu?

Pojam "interkulturalno" upućuje na proučavanje međuprostora između kultura; privlači našu pozornost na treći prostor koji razdvaja i spaja različite ljude. Čin miješanja kultura (s referencijom na Dollimorove pojmove travestije, hibridnosti i konflikta) u idealnom bi slučaju trebao i centrifugalne i centripetalne sile u procesu obostrane kontaminacije i interakcije. Taj aspekt Pavisov jednolinearni model interkulturalizma ne može uzeti u obzir. Stoga bismo željeli predložiti alternativan model interkulturalne razmjene, koji se, za svrhu ovog eseja, usredotočuje na "širu sliku" te koristi dio Pavisovih kategorija i terminologija. Naš je model istodobno i predložak za interkulturalnu praksu koja potiče veću uzajamnu suradnju kao i pokušaj predstavljanja uzajamnosti koja već postoji na nekom nivou, čak i ako je bila ograničena i nerefleksivna te potisnuta u preobilnom teoretiziranju određenog projekta. Namjera nam je prilagoditi esencijalno posvojno/asimilacijski model u više suradničko/posrednički. Model koji imamo na umu potaknut je igračkom kojom smo se kao djeca igrali u Maleziji i Australiji. Igračka se sastojala od elastične vrpce upočučene kroz sredinu plastičnog diska. Elastična vrpca drži se za oba kraja, a disk je fiksiran u sredini. Kružnim pokretima ruke disk se rotira prema van. Kad se disk zarotira, vrpca se steže i otpušta kako bi potaknula okretanje diska. Disk se okreće u oba smjera uzduž vrpce ovisno o tome radi li veću tenziju lijeva ili desna ruka.

U našem je modelu interkulturalna razmjena prikazana kao protok u dva smjera. Oba partnera doživljavaju se kao kulturni izvor dok je ciljna kultura pozicionirana na kontinuumu između njih. Smještaj ciljine kulture nije fiksiran: njezini su položaji fluidni te se, ovisno o tome gdje se i na koji način odvija proces razmjene, pomiče uzduž kontinuumu. Primjerice, ako se izvedba odvija na području izvorišne kulture B, onda se položaj ciljine kulture pomiče prema kraju kontinuumu izvora B. Ta fluidnost ne samo da ističe dijalošku prirodu interkulturalne razmjene nego i uzima u obzir mogućnost nejednakosti moći u partnerstvu. Obe izvorišne kulture unose u kazališni projekt kulturni

aparatus oblikovan njihovom osobitom sociokulturnom sredinom (filteri 1 i 2) te obje prolaze kroz niz preobražaja i izazova u procesu razmjene (filteri od 3 do 9) u odnosu jedna na drugu te u anticipaciji ciljane kulture.

Dijagram 4: Predloženi model interkulturalizma



Čak i ako je ciljna kultura poravnana s jednom od izvorišnih kultura, oba partnera svejedno prolaze kroz sličan proces filtracije i hibridizacije, bez obzira koliko različito njihovo iskustvo bilo. Interkulturalna razmjena je tenzija među dvjema izvorišnim kulturama, a obilježavaju je dobitak i gubitak, privlačenje i negiranje. Takav je dijalogizam na gornjem dijagramu predstavljen centrifugalnim i centripetalnim silama. Predloženi model smješta sve interkulturalne djelatnosti unutar sociopolitičkog konteksta koji se može identificirati. To ne samo da ističe neodvojivost umjetničkoga htjenja od sociopolitičkih odnosa nego nas i podsjeća da se teorije i strategije čitanja također dubinski preklapaju s određenim povijestima i politikama. Naš model interkulturalnoga kazališta počiva na pojmu razlikovne hibridnosti koja djeluje na različite i ponekad kontradiktorne načine.<sup>19</sup> Postkolonijalna teorija odavno priznaje da su određeni vidovi hibridnosti vezani uz socijalne, političke i ekonomske čimbenike, a koji su, potom, uvjetovani povijesnim iskustvom kulturnih doticaja. Raširena rasprava o političkoj kupovini hibridnosti potaknula je znanstvenike poput Roberta Younga (1995.) na razliko-

ganska hibridnost, izjednačena s kreolizacijom i miješanjem vrsta, bliska je modelu spajanja koji se često manifestira u interkulturalnoj teoriji. Ona rezultira novim kulturalnim praksama i identitetima nastalim bez svjesnog opiranja te služi kao stabilizacijska funkcija u mirenju kulturalnih razlika. Ova vrsta hibridnosti inherentna je kozmopolitizmu, sposobnosti posredovanja među kulturama te ovladavanju njihovim hibridnim formama. Za razliku od toga, *intencionalna hibridnost* fokusira se na proces posredovanja među različitim praksama i točkama gledišta.

**U cjelini, interkulturalno kazalište je više naklonjeno vizualnim aspektima nego lingvističkim inovacijama.**

intencionalna i organska, mogu istodobno djelovati rezultirajući antitetičkim pokretom stapanja i antagonizma. To nudi

dijalektički model kulturalne interakcije: organsku hibridnost koja teži spajanju, u sukobu s intencionalnom hibridnosti koja onemogućava subverzivnu aktivnost; politizirano pomirenje kulturalnih razlika dijaloški postavljenih jedne naspram drugih (1995:22).

Rasprava o hibridnosti u postkolonijalnoj teoriji nastoji ići u korak s raspravom o autentičnosti. Griffiths nas podsjeća da je "autentičnost" više politički nabijen koncept nego "prirodan" ili prethodno postojeći atribut. Dok je možda nezapadnjacima politički prijeko potrebno razvijati diskurse o autentičnosti s ciljem obrane vlastitoga kulturalnog autoriteta, u rukama zapadnjačkih kritičara i komentatora znak "autentičnosti" može vrlo lako postati fetišizirana roba, koja temelji legitimnost drugih kultura "ne u njihovoj praksi, nego u našoj žudnji" (Griffiths 1994:82). To što je velik dio interkulturalnoga kazališta potaknut intenzivnim zanimanjem za uporabu, u vlastite svrhe, "tradicionalnih" izvedbenih formi sugerira da bismo autentičnost trebali tretirati s oprezom, prepoznajući da ona bilježi i odgovara na hijerarhijske moći. U tom kontekstu, sposobnost manipuliranja obilježjima autentičnosti postaje još jedna od mjera djelovanja.

## Mjesta intervencije

Postkolonijalizam mora denaturalizirati univerzalističku viziju krajnjih oblika interkulturalizma pa u prvi plan postaviti vidove kazališta poput jezika, prostora, tijela, kostima i gledateljstva kao ideološki opterećenog sustava znakova, kao i potencijalna mjesta hibridnosti. Nakon što smo ukratko izložili politizirajuće načine čitanja takvih znakovnih sustava,<sup>20</sup> nadamo se da ćemo u zaključnom dijelu ovog eseja sugerirati mogućnosti interkulturalnih projekata koji se opiru neproblematičkom kulturalnom transferu.

U cjelini, interkulturalno kazalište je više naklonjeno vizualnim aspektima nego lingvističkim inovacijama. Ipak, postoje brojna jezična pitanja koja su vezana i uz procese rada i proizvode. Elementarno, ali i iznimno važno pitanje jest ono čiji se jezik rabi u svakodnevnoj komunikaciji tijekom osmišljavanja i uvježbavanja određenih produkcija. Činjenica da je engleski postao *lingua franca* u stalno rastućoj globalnoj umjetničkoj zajednici daje izvornim govornicima tog jezika znatnu prednost u potkrepljivanju svojih gledišta i/ili ostvarivanju svojih namjera. U tom slučaju trebali bismo zapamtiti da je rasprostranjeno nametanje imperijalističkih jezika nezapadnjacima stvorilo podmukao oblik epistemološkog nasilja, s obzirom da sustav vrijednosti svojstven jeziku postaje "sustav na kojem se temelje socijalni, ekonomski i politički diskursi" (Ashcroft, Griffith i Tiffin 1995:283). Pitanje čiju li se nečije vrijednosti ili ne uporabom određenih jezika tako postaje ključno za političniji oblik interkulturalizma. U dodatku, možemo se zapitati na koji se način obavljaju jezični prijevodi i čijim interesima služe: djeluje li prevoditelj kao posrednik ili neka vrsta "domorodačkog izvjestitelja"? Što se događa s lingvističkim konceptima koji se opiru prevođenju i adaptaciji? U kazališnoj su produkciji jezična pitanja jednako složena: Kako jezici kojima se govori na sceni potiču jedan drugog? Koji je od njih nositelj kulturalnog autoriteta? Što se događa s izvedbenim odlikama verbalnog izraza, posebice kad se predstavljaju priče iz pretežno usmene kulture? Kako možemo iznova pročitati verbalno utišana tijela na različiti način?

S obzirom da interkulturalno kazalište na scenu postavlja susret kultura i u fizičkoj i u imaginarnoj domeni – stvarni prostor(i) gdje se projekt odvija kao i fiktionalni prostori

koje predstavlja režija – njihova prostorna semantika također zahtijeva analizu. Prostor nije ni neutralan ni homogen; on neizbježno boji te odnose unutar njihovih granica, posebice na pozornici gdje prostorne konfiguracije dobivaju simboličko značenje. Tada se trebamo zapitati kako fizički prostor/prostor susreta utječe na interkulturalnu suradnju: Na čijem smo prostoru? Koji su odnosi moći upisani u arhitektonske aspekte tog prostora? Na koji način kazalište može pružiti prostor za susret ili subverziju odnosa koje njegove prostorne konfiguracije potiču? Također moramo ispitati ideološke pretpostavke svojstvene imaginativnom prostoru ili prostorima koje scenografija kreira: Što, primjerice, scenografija govori o kulturama uključenim u suradnju? Koji glumci i likovi imaju pristup tom prostoru ili pravo prvenstva nad njim? Gdje su granice među kulturama i kako se one održavaju, prelaze ili ruše? Koji oblik kulturalnog pejzaža sugerira scenografija?

Postkolonijalna teoretiziranja geografije, kartografije i prostorne povijesti pokazuju kako je prostor konstrukt veze moći i kulture, a ne jednostavno ontološka kategorija. Ovaj oblik politizirajućeg pristupa u žarište dovodi disjunktivni rascjep između vidljivog prostora i njegovih fiktionalnih referenata (koje mi izvodimo ili zamišljamo iz našeg kulturalno uvjetovanog čitanja proksemite).<sup>h</sup> Tada je moguće istraživati rizomatski<sup>i</sup> potencijal interkulturalizma – njegovu sposobnost da stvori višestruke veze i prekide veza među kulturalnim prostorima te da stvori reprezentacije koje su nevezane i otvorene, potencijalno otporne za imperijalističke oblike zatvaranja.

Tijelo je u interkulturalnom kazalištu također podložno višestrukome upisivanju, proizvedeci više nestabilnog označitelja nego totalizirajući identitet. To je stjecište natjecateljskih diskursa, a može biti obilježeno raspoznatljivim znakovima određene kulture. Postkolonijalna teorija teži isticanju načina na koji se moć upisuje i posreduje kroz tijelo. Takva teorija kontinuirano preispituje ono

<sup>h</sup> Pojam je skovao Edward Hall pedesetih godina, proučavajući načine korištenja prostora te kako njegove različite uprabe mogu ljude učiniti opuštenim ili anksioznim. Proučava prirodu, stupnjeve i efekte prostornih udaljenosti koje pojedinci nameću u doređenim društvenim prigodama.

<sup>i</sup> Filozofski koncept koji su skovali Gilles Deleuze i Félix Guattari u djelu *Kapitalizam i šizofrenija*, a koji postaje model suradničkih zajednica.

što se kroz tijelo govori, na koji način njegovi jezici djeluju i u službi čijih interesa. To podržava tvrdnju da tijelo nije samo mjesto znanja/moći, nego i mjesto otpora koje, riječima Elizabeth Grosz, "rabi otpor i uvijek ima za nužnu posljednju mogućnost protustrateškoga ponovnog upisivanja što je sposobno biti samobilježeno, samopredstavljeno na alternativne načine" (1990:64). Tada moramo obratiti pozornost na način izražavanja otpora u odnosu na izvedbena tijela, kako ta tijela kodiraju razlike i specifičnosti te kako one mogu spriječiti univerzalizirajući impuls transkulturalizma.

Kao i kategorije koje se konstruiraju kroz vidljive razlike, posebno značenje u ovom slučaju imaju i rasa i rod. Važno je zabilježiti, ipak, da su to kompleksne, čak i nestabilne kategorije s obzirom da su više povijesno nego biološki uvjetovane. Jedan od problema s kojim se interkulturalno kazalište često suočava jest kako izbjeći esencijalističke konstrukcije rase i roda, a opet uzimajući u obzir neumanjivu specifičnost određenih tijela i ponašanja tijela. Uobičajeni je odgovor uzdizanje određenih uloga iz izvornog teksta na nivo arhetipova koje može igrati bilo koji izučeni izvođač. Za takav su pristup optuživali *Mahabharatu* Petera Brooka (Dasgupta 1991.; Bharucha 1993:68-87). Taj proces destilacije više prazni čitljive znakove kulture izvornog teksta nego što potiče publiku na propitivanje tenzija među kulturama koje su uključene. Nema dijaloške interakcije; umjesto toga određeno je tijelo uronjeno u arhetipsku ulogu u skladu s estetskim principima projekta. Postkolonijalna teorija upozorava na dehistorizirajuće ishode takvog destilacijskog procesa. Usredotočuje se na analizu jaza između materijalnog tijela i onog što bi ono trebalo predstavljati. To uključuje analiziranje pokreta i tjelesne prisutnosti, s obzirom da, kako to Pavis primjećuje, "glumci istodobno otkrivaju kulturu zajednice u kojoj su izučeni i u kojoj žive te tjelesne tehnike koje su stekli" (1996:3). Umjesto da bude apstraktna, interkulturalna praksa upućena u postkolonijalizam radije

Činjenica da je engleski postao *lingua franca* u stalno rastućoj globalnoj umjetničkoj zajednici daje izvornim govornicima tog jezika znatnu prednost u potkrepljivanju svojih gledišta i/ili ostvarivanju svojih namjera.

bi se poigravala kulturnim razlikama, ne pokušavajući zaniijekati učinke političke ekonomije koja podupire projekt. Hibridne protuenergije, koje proizlaze iz sruza simboličkoga prostora i kulturno upisanog tijela, mogu rezultirati "radikalnom heterogenošću, diskontinuitetom, (i) neprestanim obrtanjima forme" (Young 1995:25).

**Što se događa s lingvističkim konceptima koji se opiru prevođenju i adaptaciji? U kazališnoj su produkciji jezična pitanja jednako složena. Kako jezici kojima se govori na sceni potiču jedan drugog? Koji je od njih nositelj kulturnog autoriteta? Što se događa s izvedbenim odlikama verbalnog izraza, posebice kad se predstavljaju priče iz pretežno usmene kulture? Kako možemo iznova pročitati verbalno utišana tijela na različit način?**

zaj; stoga kulturni transvestizam nudi "obećanje 'prijestupničkog' užitka bez kazne stvarne promjene" (1989:92-93). Ako se takav transvestizam može koristiti za privlačenje pozornosti na teškoće koje su svojstvene premošćivanju kulturnih procjepa, tad bi kostim mogao postati još jedno od mjesta otpora upisivanju više nego provodnik jednosmjernoga kulturnog transfera koji trenutačno obilježava određene oblike interkulturalizma. Tu postkolonijalne teorije o mimikriji, maskeradi i samosvjesnoj konstrukciji identiteta mogu ući u igru zato što im je kostim prilagodljiv, pa čak i dvosmislen označitelj, a ne transparentni znak određena roda, rasnog, socijalnog ili nacionalnog identiteta.

Stupnjevi moći i privilegija također su usađeni u okvirne mehanizme kroz koje se određeni elementi izvedbe predstavljaju publici/publikama. Obično, interkulturalno kazalište smješta izvedbene tradicije i/ili stvarna tijela "drugih" kultura u žarište gledateljske pozornosti zapad-

njačkoga gledatelja te se posredstvom te vrste neproblematskih i žudećih pogleda, koji na apstrakciju gledaju kao da ima materijalno postojanje, slike kulturne različitosti potvrđuju i kruže na "međunarodnom" umjetničkom tržištu. Ako interkulturalno kazalište namjerava ukazati na potencijalne nepravde u zapadnjačkom prilagođavanju drugih kulturnih tradicija, onda njegovi pristalice moraju osmisliti kazalište koje na neki način uključuje svoje utvrđene "gledajuće" odnose. Intervencijski okviri i drugi metateatarski mehanizmi – koji mogu sezati od izravnog obraćanja publici do samosvjesnog igranja uloge i forumskih rasprava – mogu se koristiti za problematiziranje proizlazećih imperijalističkih modela objektivnog odnosa međukulturalnoga gledateljstva. Unutar samorefleksivnoga kazališta kakvo mi zamišljamo, hibridiziranje kulturnih fragmenata bilo bi daleko od onog s nevidljivim šavovima: kulturne tenzije ne bi bile skrivene ni razlike udomaćene.

### Zaključak

Pokušali smo ocrtati područje međukulturalnoga kazališta promišljajući njegove mnogostrukosti i proturječja. Unatoč trudu da teorije i prakse različitih opsega ujedinito u širu sliku ovog područja, ne zalažemo se za totalizirajuću teoriju kulturne razmjene. Naša je rasprava osmišljena kako bi ponudila način ponovnog promišljanja lokalnog i ovisnog o kontekstu kroz globalno i obratno. Ovaj oblik ukalupljenog modela, tvrdimo, pruža nijansiraniju metodu aktualiziranja i analiziranja raspona radova koji sve više postaju globalna praksa.

Naš prekratak pregled potencijalnih mjesta intervencije u praksi i interpretacija interkulturalnoga kazališta ističe neke od načina na koje mizanscena može biti politizirana, a pojam kulturne hegemonije relativiziran. U vremenu kad se kulturne granice neprestano prelaze, a identiteti postaju sve više hibridizirani, praksa interkulturalnoga kazališta upućena u postkolonijalnu teoriju može potencijalno funkcionirati kao mjesto gdje se to križanje kultura odražava i kritizira. Takva bi se praksa izjednačila (iako ne nužno i replicirala) s formulacijom Gómez-Peñe o "graničnoj umjetnosti", u kojoj je zadaća izvođača da "neovlašteno hodaju po tuđem teritoriju, premoste, međusobno spoje, ponovno protumače, ponovno iscrtaju i definiraju" granice

kulture (1996:12). Od ključne je važnosti da potencijal interkulturalnoga kazališta u premošćivanju kultura nije jednostran i neutraliziran "slabijim" oblicima postmodernizma koji rezultira apstraktnim, depolitiziranim i ahistorijskim pojmom "razlike" ili, zapravo, maskiranom "ravnodnošću". S obzirom na spomenuto, pojašnjenje Homi Bhabhe da je postkolonijalna hibridnost više utemeljena na agonističkom odnosu nego na spoju bez vidljivih šavova pruža radni model i za etiku i za estetiku međukulturalnog angažmana:

Hibridna spajanja naglašavaju nerazmjerne elemente (...) kao bazu kulturalne identifikacije. Ono što dolazi u pitanje jest izvedbena priroda diferencijalnih identiteta: regulacija i posredovanje tih prostora koji se kontinuirano, grupirano "otvaraju", ponovno utvrđuju granice, izlažu granice bilo kojeg zahtjeva za jedinstvenim ili autonomnim znakom razlike – bila to klasa, rod ili rasa. Takav prijenos društvenih razlika – gdje razlika nije ni Jedno ni Drugo, nego nešto pored toga, između – pronalazi svoje djelovanje u (...) međuprostornoj budućnost koja izranja između zahtjeva za prošlošću i potreba sadašnjosti (1994:219).

Ova vrsta hibridnosti, nastala povezivanjem koje Bhabha ističe, već se nalazi unutar konceptualnog dosega interkulturalizma. Došlo je vrijeme za jače potkrijepljen i sustavniji angažman s politikom njezinih produkcija.

Prevela s engleskoga: Mirna Sindičić Sabljó

<sup>1</sup> "Djelovanje" se u ovom kontekstu odnosi na mogućnost djelovanja ili izvođenja akcije autonomno; registrira razinu moći i znanja u kombinaciji, s obzirom na to da djelovati autonomno znači razumjeti ideološki sustav u koji je sve uronjeno.  
<sup>2</sup> Za proširenu raspravu o multikulturalizmu u Kanadi, Australiji i SAD-u pogledaj Gunew (1993:51-65).  
<sup>3</sup> Vidi Bennett (1996:144-47) za primjere multikulturalnoga kazališta s malim "m" u kojem produkcija Shakespeareove *Oluje* s ulogama podijeljenim bez obzira na rasu nesvjesno reproducira vrijednosti dominantne kulture.  
<sup>4</sup> Guillermo Gómez-Peña kritizira sličan model interkulturalnog dodira u svom pojmu "korporativnog" ili "transnacionalnog" multikulturalizma, koji, tvrdi on, karakteriziraju brojna trenutačna zanimanja za kulturalne razlike poslovnih i medijskih konglomerata. Takve razlike proizvode "pasivne uloge sjajnih slika i egzotičnih podrijetla", a stvarna je različitost "oslabljena i izjednačena visokim produkcijskim vrijednostima" (2001:12).

<sup>5</sup> Primjeri multikulturalnoga kazališta s velikim "M" uključuju različite projekte El Teatro Campesino (SAD), Talawa (Velika Britanija), Doppio Teatro i Urban Theatre Projects iz Australije te Cathos Theatre Projects iz Kanade. Naravno, postoje brojni projekti (posebice u nezapadnjačkim zemljama), koji se uklapaju u našu definiciju multikulturalnoga kazališta, iako izvođači uključuju u te projekte ne bi na taj način označili vlastiti rad. Primjeri su projekti Five Arts Centre (Malezija), William Kentridge i MandSpring Puppet Company (Južna Afrika), Rustom Bharucha (Indija) i Gomes-Peña (SAD/Mexico).  
<sup>6</sup> Naše razlikovanje kazališta geta i migrantskoga kazališta nastalo je pod utjecajem rada Richarda Fotheringhama ([1987] 1992:197-98).  
<sup>7</sup> Za daljnja pojašnjenja o kazalištu nastalom u okrilju određene zajednice pogledaj Baz Kershaw (1992.).  
<sup>8</sup> Već neko vrijeme postoje dobre teorije postkolonijalnoga kazališta kao pojmovne kategorije, iako osporavane; ipak, dubinski angažman s postkolonijalizmom bio je upadljivo odsutan iz rasprava o međukulturalnim izvedbama u časopisima poput TDR. Slično, uvod u *Intercultural Performance Reader* (1996), Patricia Pavisova doslovice odbacuje područje postkolonijalnoga kazališta, iako dio sadržaja knjige očigledno spada u tu skupinu.  
<sup>9</sup> Wole Soyinka, Derek Walcott i Girish Karnad najistaknutiji su u velikoj i raznolikoj skupini dramatičara koja se može kategorizirati kao "postkolonijalna". U poznate kazališne skupine koje su osnovali urođenici, u zemljama koje su europske sile kolonizirane, spadaju *Kooemba Jdarra* (Australija), *Taki Rua Productions* (Novi Zeland), *Spiderwoman* (SAD) i *Native Earth Performing Arts* (Kanada). Pogledaj Gilbert i Tompkins (1996.) za proširenu raspravu o tom pitanju.  
<sup>10</sup> Pogledaj uvod u knjigu Christophera Balmea *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* (1999.) za proširenu povijest pojmovne kategorije sinkretičkoga kazališta. Balme je već nekoliko godina ključni teoretičar ovog oblika međukulturalne izvedbe, iako je u početku njezinu obuhvatnu funkciju smatrao kulturalnim približavanjem, a ne dekolonizacijom i/ili otporom.  
<sup>11</sup> Njegovi poznati kazališni projekti su *Tooth of Crime* (1973.), *Mother Courage* (1975.), *The Prometheus Project* (1983. – 1985.) i *Three sisters* (1995 – 1997.).  
<sup>12</sup> Projekt *The Tales from South Asia*, kakvim su ga dokumentarali Sharon Grady i Phillip Zarilli (1994.) pokazuje većinu odlika suradničkog modela. Pokretači projekta jasno su rekli da je njihov cilj: razviti strategiju prezentacije i reprezentacije koja uključuje gledatelje i/ili učenike u "razlici" bez stereotipiziranja, svodenja na bit, romantiziranja "drugog, te učiniti publicu svjesnom osporavanja društvene stvarnosti" (Grady i Zarilli 1994:169).  
<sup>13</sup> Slični veličajući odjeci mogu se naći u Williamsa (1992.) i Wilshire i Wilshirea (1989.).  
<sup>14</sup> Ova pozicija se na drugim mjestima opisuje kao "sretna hibridnost" (vidi Lo 2000).  
<sup>15</sup> Schechnerov članak "Intercultural Themes" iz 1989. godine karakterističan je za njegovo razmišljanje o spomenutoj temi sve do kraja osamdesetih godina; za novije stavove pogledaj intervju koji je dao P. Pavisu 1996. godine.  
<sup>16</sup> Na sličan je način Craig Latrell nedavno zatražio kompleksnije čitanje interkulturalne razmjene, mimo priče "žrtva-počinitelj". Nezapadne kulture ne smiju se poimati kao pasivni primatelji zapadnjačkih ideja već kao njihovi aktivni manipulatori (2000:45-46). Njegova analiza posebnosti kazališnog djelovanja ipak je oslabljena nedostatkom pozornosti koju pridaje povijesnoj specifičnosti i posebiце utjecaju kolonijalizma u Singapuru i Indoneziji.  
<sup>17</sup> Za detaljno pojašnjenje vidi Pavis (1992:4-20).



<sup>18</sup> Pavis pristaje na ideju okretanja pješčanog sata u korist drugih perspektiva, ali, za razliku od ranijih teorija koje se zalažu za kretanje obrnutim smjerom kako bi izvorišna kultura mogla nadgledati vlastiti proces razmjene, posljednje rasprave kao da konsolidiraju primat dominantne kulture:

Na kraju procesa, kad se gledatelji osjećaju poput živo pokopanih pod pjeskom znakova i simbola, nemaju drugog rješenja do predaje te preokretanja pješčanog sata naopako. Tada se perspektiva preokreće, a moraju se preokrenuti i relativizirati sedimenti akumulirani u primateljskoj kulturi te ih se mora ocijenjivati s gledišta različitosti i relativnosti (1996:18).

<sup>19</sup> Za širi pregled različitih načina hibridnosti vidi Lo (2000:152-55).

<sup>20</sup> Vidi Gilbert (1998:13-25) za detaljniju raspravu o načinima na koje postkolonijalna teorija može biti iskorisćena za interpretiranje ideoloških aspekata izvedbe.

## Bibliografija

Ambush, Benny Sato 1989. "Pluralism to the Bone.", *American Theatre* 61:5.

Ang, Ien, i John Stratton 1994. "Multicultural Imagined Communities: Cultural Difference and National Identity in Australia and the U.S.A.", *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture* 8, 2:124-58.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths i Helen Tiffin, ur. 1995. *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge

Balme, Christopher 1999. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Oxford University Press.

Barba, Eugenio 1996. "Eurasian Theatre". U *The Intercultural Performance Reader*, uredio Patrice Pavis, 217-22. London: Routledge.

Bennett, Susan 1996. *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeares and the Contemporary Past*. London: Routledge.

Bhabha, Homi 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bharucha, Rustom 1993. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge.

Bharucha, Rustom 2000. *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalisation*. London: Athlone Press.

Brandon, James 1990. "Contemporary Japanese Theatre: Interculturalism and Interculturalism". U *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, ur. Erika Fischer-Lichte, Michael Gissenwehner i Josephine Riley, 89-97. Tübingen: Narr.

Brown, John Russell 1998. "Theatrical Pillage in Asia: Redirecting the Intercultural Traffic". *New Theatre Quarterly* 14, 53:9-19.

Carlson, Marvin 1990. "Peter Brook's The Mahabharata and Ariane Mnouchkine's L'Indiade as Examples of Contemporary

Cross-cultural Theatre." U *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, ur. Erika Fischer-Lichte, Michael Gissenwehner i Josephine Riley, 49-56. Tübingen: Narr.

Carter, David 1986. "The Natives are Getting Restless: Nationalism, Multiculturalism and Migrant Writing". *Island Magazine* 25/26:3-8.

Chin, Daryl 1991. "Interculturalism, Postmodernism, Pluralism". U *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, ur. Bonnie Marranca i Gautam Dasgupta, 83-95. New York: PAJ Publications.

Clifford, James 1994. "Diasporas". *Cultural Anthropology* 9, 3:302-38.

Dasgupta, Gautam 1991. "The Mahabharata: Peter Brook's Orientalism". U *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, ur. Bonnie Marranca i Gautam Dasgupta, 75-82. New York: PAJ Publications.

De Reuck, Jenny 2000. "The mirror shattered into tiny pieces: Reading Gender and Culture in the Japan Foundation Asia Center's LEAR". *Intersections: Online Asian Studies Journal* 3,6. <http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue3/jenny3.html> (12 January, 2001).

Dollimore, Jonathan 1991. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon.

Fischer-Lichte, Erika 1997. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.

Fotheringham, Richard, ur. 1992 [1987] *Community Theater in Australia*. Second Edition. Sydney: Currency Press.

Gilbert, Helen 1998. *Sightlines: Race, Gender and Nation in Contemporary Australian Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Gilbert, Helen i Joanne Tompkins 1996. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.

Gómez-Peña, Guillermo 1991. "The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective)". *TDR* 45, 1 (T169):7-30.

Gómez-Peña, Guillermo 1993. *Warriors for Gringostroika: Essays, Performance Texts, and Poetry*. Minneapolis: Graywolf Press.

Gómez-Peña, Guillermo 1996. *The New World Border: Prophesies, Poems and Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights.

Grady, Sharon A., i Phillip B. Zarilli 1994. "... it was like a play in a play!": *Tales from South Asia in an Intercultural Production*. *TDR* 38, 3 (T143):168-84.

Grehan, Helena 2000. "Performed Promiscuities: Interpreting Interculturalism in the Japan Foundation Asia Center's LEAR". *Intersections: Online Asian Studies Journal* 3,6.

<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue3/grehan.html> (12 January, 2001).

Griffiths, Gareth 1994. "The myth of Authenticity: Representation, Discourse and Social Practice". U *De-scribing Empire: Post-colonialism and Textuality*, ur. Chris Tiffin i Alan Lawson, 70-85. London: Routledge.

Grosz, Elizabeth 1990. "Inscriptions and Body-Maps: Representation and the Corporeal". U *Feminine/Masculine and Represenatation*, uredili Terry Threadgold i Ann Cranny-Francis, 62-74. Sydney: Allen and Unwin.

Gunew, Sneja 1993. "Multicultural Multiplicities: US, Canada, Australia". U *Cultural Studies: Pluralism and Theory*, uredio David Bennett, 51-65. Melbourne: Departement of English, Melbourne University

Holledge, Julie i Joanne Tompkins 2000. *Women's Intercultural Performance*. London: Routledge.

Kershaw, Baz 1992. *The Politics of Performance*. London: Routledge.

Latrell, Craig 2000. "After Appropriation". *TDR* 44, 4(T168):44-55.

Lo, Jacqueline 2000. "Beyond Happy Hybridity: Performing Asian-Australian Identities". U *Alter/Asian: Asian-Australian Identities in Art, Media and Popular Culture*, uredili Ien Ang, Sharon Chalmers, Lisa Law i Mandy Thomas, 152-68. Annandale, NSW: Pluto Press.

Low, Gail Ching-Liang 1989. "White Skins/Black Masks: The Pleasure and Politics of Imperialism". *New Formations* 9:83-103.

Niranjana, Tejaswini 1992. *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonialist Context*. Berkeley: University of California Press.

Pavis, Patrice 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York: PAJ Publications.

Pavis, Patrice 1996. "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism and Theatre". U *The Intercultural Performance Reader*, uredio Patrice Pavis, 1-19. London: Routledge.

Schechner, Richard 1982. *The End of Humanism*. New York: PAJ Publications.

Schechner, Richard 1989. "Intercultural themes". *Performing Arts Journal* 33/34:151-62.

Schechner, Richard 1991. "Multicultural Illusions". Neobjavljeni rukopis.

Schechner, Richard 1996. "Interculturalism and the Culture of Choice: Richard Schechner Interviewed by Patrice Pavis". U *Intercultural Performance Reader*, uredio Patrice Pavis, 41-50. London: Routledge.

Shevtsova, Maria 1997. "Interculturalism, Aesthetics, Ori-

entalism: Starting from Peter Brook's Mahabharata". *Theatre Research International* 2, 2:98-104.

Slemon, Stephen 1989. "Modernism's Last Post". *Ariel* 20, 4:3-17.

Slemon, Stephen 1990. "Unsettling the Empire: Resistance Theory for the Second World". *World Literature Written in English* 30, 2:30-41.

Taylor, Diana 1991. "Transculturating Transculturation". U *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, uredili Bonnie Marranca i Gautam Dasgupta, 60-74. New York: PAJ Publications.

Watt, David 1991. "Interrogating 'Community': Social Welfare Versus Cultural Democracy." U *Community and the Arts*, uredio V. Binns. Sydney: Pluto Press.

Williams, David 1992. *Peter Brook and the Mahabharata*. London: Routledge.

Wilshire, Bruce i Donna Wilshire 1989. "Theatre and the Retrieval of the Pregnant Goddess as a paradigm of What Is Human, or, Ultimate Interculturalism". *Performing Arts Journal* 33/34:22-35.

Young, Robert 1995. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

**Jacqueline Lo** predaje na School of Humanities na Australijskom državnom sveučilištu. Trenutačno radi kao predavačica u Centru za međukulturalna istraživanja, ANU. Objavila je eseje o malezijskom i singapurskom kazalištu, azijsko-australskoj kulturnoj politici te postkolonijalnoj teoriji. Urednica je izdanja *Theatre in South-East Asia (1994.)*, Writing Home: Chinese-Australian perspectives (2000.), te *kourednica Impossible Selves: Cultural Readings of Identity (1999.)* i *Diaspora: Negotiating Asian-Australia (2000.)*. Njezina knjiga *Staging Nation: English Language Theatre in Malaysia and Singapore* objavljena je 2003. godine u izdanju *Allen&Unwin*. S Helen Gilbert piše knjigu o azijsko-australskom međukulturalnom kazalištu.

**Helen Gilbert** predaje dramu i teatrologiju na Sveučilištu u Queenslandu, gdje i vodi studentsku eksperimentalnu izvedbenu grupu. Među knjigama koje je napisala su *nagrađivana Sightlines: Race, Gender, and Nation in Contemporary Australian Theatre (1998.)*, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics (u koautorstvu s Joanne Tompkins, 1996.)* Urednica je *antologije Postcolonial Plays (2001.)*.