

## INTERTALIGE COMMUNICATIE EN DE VERSTAANBAARHEID VAN HET VREEMDE IN EEN HEDENDAAGSE THEATERCONTEXT

Elly VAN EEGHEM

Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues  
n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages,  
*qui travaillent côte à côte*: le texte de plaisir, c'est Babel heureuse.<sup>1</sup>

Roland Barthes

Dit artikel tracht een blik te werpen op een hedendaagse problematiek in het teksttheater. Bij intertalige producties werpen de verschillende talen vaak een dam op tegen de onderlinge verstaanbaarheid van de acteurs en de communicatie met het publiek. De laatste jaren is er evenwel een groeiende interesse vanuit dit veld om de internationale, intertalige uitdaging aan te gaan. Men gebruikt boventitelde vertalingen of encenseert stiltes op scène die als het ware voor zich spreken.

In zijn boek *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre* ziet Marvin Carlson een verband tussen de hedendaagse multilinguïstische maatschappij en intertalige theaterproducties die hij aanduidt als vormen van 'theatrale heteroglossie'. Ook in het Vlaamse theaterlandschap is deze tendens merkbaar. Vlaamse makers zetten bewust verschillende talen in of encenseeren een andere taal dan hun moedertaal.

De vermenging van verschillende talen in heteroglossische voorstellingen dwingt tot een andere kijk- en luisterstrategie van het publiek. Maar is het vreemde, het ongekende een onoverkomelijke barrière tot begrip en wederzijds verstaan? Kan de toeschouwer zich onttrekken aan het receptieve probleem van heteroglossisch theater, aan de onverstaanbaarheid van vreemde talen?

Als we verschillende talen zien als een soort kleurenspectrum, zouden we intertalige theaterproducties kunnen beschrijven als kleurschakeringen waarin een kleur kan veranderen, verschijnen onder de zon van een andere taal. Wanneer je verschillende talen op scène combineert, krijg je een zeer gelaagde theatertaal. Net omdat je met meer kleuren/talen schildert, krijg je een ongekende kleur/taal. Maar hoe communiceren deze talen met elkaar en welke invloed heeft dit op de verstaanbaarheid?

## Meertaligheid in theater als reflectie op maatschappelijke veranderingen

Marvin Carlson wijst op de reflexieve rol die theater speelt in de maatschappij. De auteur ziet de hedendaagse meertalige tendens binnen het theater als een reflectie op de geglobaliseerde multilinguïstische samenleving van vandaag. De verstrekkende blootstelling aan en interactie tussen verschillende talen is een dagdagelijkse ervaring geworden of zoals Carlson het verbeeldend formuleert: "There is scarcely a corner of the world today so remote that interlinguistic interaction is not a common fact of life."<sup>2</sup> De polysemantische wanorde van de grootstad waar 'macaronische'<sup>3</sup> taalvermengingen gemeengoed geworden zijn, vinden we haast overal terug. Niet enkel door de verspreiding van het internet, maar ook als gevolg van het groeiende gemak om te reizen, de illegale mensenhandel en allerlei immigraties is de blootstelling aan en ervaring met de linguïstische ander enorm toegenomen.

Carlson legt een verband tussen deze wereldwijde blootstelling aan verschillende talen en het hedendaagse fenomeen van meertalig theater. "The amount of multilanguage theatre being produced around the world today is considerable and seems to be growing, just as exposure to a variety of languages is everywhere increasing."<sup>4</sup> Volgens hem kan theater dan ook een krachtige metafoor zijn voor de hedendaagse 'global village' waar geïsoleerde taalgemeenschappen in stijgende mate geconfronteerd worden met de nood om directer op elkaar in te werken en manieren te vinden om elkaar te verstaan. De traditionele isolatie van taalgemeenschappen maakt volgens hem plaats voor de hedendaagse polyglottische wereld, zowel binnen als buiten het theater. Theater reflecteert de linguïstische diversiteit die men wereldwijd hoort op straat.

Ontwrichte taalgemeenschappen, culturele conflicten en de vaak moeizame wereldcommunicatie vinden een terugkaatsing in het spel van diverse acteurs die een variëteit aan talen spreken of vreemde woorden in hun tekst integreren.

Tom Lanoye en Luk Perceval maakten met *Ten Oorlog!* een postmoderne herwerking van Shakespeares koningsdrama's en reflecteerden zo over de taalverwarring en het machtsmisbruik van de huidige samenleving. Volgens Lanoye leven we "in een spraakaquarium dat, afhankelijk van hoe je het bekijkt, extreem rijk en gevarieerd is of extreem vervuild."<sup>5</sup> In *Ten Oorlog!* werden verschillende talen en taalgebruiken ingezet om evoluties en stijlen weer te geven. Doorheen de marathoncyclus is er een overgang van Middeleeuws Frans naar Neder-Engels.<sup>6</sup> 'Richaar Deuzième' krijgt zo de hautaine allure van een opgeblazen zonneko-

ning die zich plaatsvervanger van God waant, terwijl 'Risjaar Modderfokker den Derde' met zijn gewelddadige mix van Nederlands en Engels een product is van een ontspoorde samenleving. Zijn openingspeech luidt:

Now is the fokking winter van de walg  
 Gesmolten tot een hotte zotte zomer,  
 Dankzij dat zonnekind van bruur Edwaar.  
 Showers of doom that hung above our heads,  
 Zijn in de oceaan z'n kut begraven.  
 In onz' coiffuur plakt rijstpap met confetti  
 En doelloos roest ons harnas aan de muur.  
 Our speech of war slaat om in zatte praat,  
 Our proud parade in wuft gehuppel – bruur  
 Edwaar,  
 Die Oorlogsgod, zwelt op and smiles like Buddha...  
 't Is not his horse dat hij de sporen geeft  
 To terminate his furious opponents:  
 Hij galoppeert in wijvenkamers rond  
 Op wulpse noten van z'n eigen fluit... (...).<sup>7</sup>

Het bewust wel of niet inzetten van taalverschillen is geen recent fenomeen. Maar waar in de meeste historische periodes theater voornamelijk een lokaal fenomeen was, zien we nu een vrij recente ontwikkeling van een wereldwijde meertalige theatertraditie. De plaatsen in de wereld die twee- of meertalig theater vereisen groeien constant aan. Het verrast daarom niet dat zowat het belangrijkste werk op dit vlak verschijnt in gemeenschappen die officieel tweetalig zijn. Carlson geeft Canada als voorbeeld, waar tot voor kort de theatrale tradities en producties van de Franssprekende en de Engelssprekende gemeenschap compleet gescheiden waren. We kunnen ons afvragen in hoeverre dit in België, een land met maar liefst drie officiële talen, niet nog steeds het geval is. Werken de Franstalige en Nederlandstalige theatertradities dan niet volgens geheel verschillende conventies en gewoonten?

In juni 2005 werd een nummer van het tijdschrift *Etcetera* gewijd aan het francofoon theater in België. De verschillen met het Vlaamse theater op vlak van speelstijl, dramaturgie en encenering blijken nog steeds bijzonder groot. Vlaams-Waalse samenwerkingen zoals *L'opéra bègue / Stotteropera* van de Waalse regisseur Dominique Roodthoofst en de Vlaamse schrijver Pieter De Buysser vormen nog steeds uitzonderingen. Verder zijn er samenwerkingen tussen Brusselse gezelschappen, zoals tussen het vroegere Dito'Dito en Transquinquennial, die wezenlijke pogingen ondernemen om zowel de verschillende tradities als de

verschillende talen in hun producties op te nemen. Dergelijke samenwerkingen brengen onvermijdelijk de taal op de voorgrond. Zo was *100 ways to disappear* een puur taalspel dat ontstond uit de combinatie van Frans en Nederlands. Verder organiseerde Dito'Dito in 2004 het minifestival Curieuze Reizen waar ondermeer *Het onthaal van Ismael Stamp* en *Zimmer frei* te zien waren. In *Zimmer frei* schreeuwde acteur Youri Dirx als een Amerikaanse soldaat een tekst in het Engels, terwijl actrice Nedjma Hadj met gebarentaal de Arabische woorden op haar cassetterecorder illustreerde.<sup>8</sup> De acteurs van Dito'Dito schakelen tussen Nederlands, Frans en soms zelfs Arabisch. Op die manier spreken ze heel bewust bepaalde delen van hun heterogene publiek aan. Recensent Geert Sels schrijft na de voorstelling in *De Standaard*: "Als het woord *baksheesh* (fooi) valt, wordt er spontaan gelachen in de zaal; bij de andere blijft het respectvol stil. Het is een les in bescheidenheid. Het herinnert je aan de momenten van onbeholpenheid waarop je je in een ver oord verstaanbaar probeert te maken."<sup>9</sup>

Het belang van meertalige samenwerkingen binnen een theatrale context is echter niet te beperken tot officiële twee- of meertalige steden. "As an officially bilingual city, Montreal seems a particularly appropriate location for use of multiple languages in the service of verisimilitude, but in today's constantly shifting linguistic communities almost any urban center could provide dramatic encounters of this sort."<sup>10</sup> Zo zien we dat naast Brussel ook in Gent en Antwerpen, theatermakers een groeiende interesse tonen om verschillende talen te gebruiken. Helmut Van den Meersschaut vertoonde in november 2006 *Stepping out from under the shadow of your dinosaurs* in het Gentse Nieuwpoorttheater over de dood en het loslaten van herinneringen. Zijn dansante voorstelling presenteerde Vlaams, Frans en Oud-Italiaans zonder boventitelde vertaling om, naar eigen zeggen, de fantasie in werking te doen treden en het publiek tot nadenken aan te zetten. Bovendien was niet het begrijpen van de woorden belangrijk, maar de sfeer: "Je begrijpt wat ze in essentie willen vertellen. De dood is immers een universele taal."<sup>11</sup> Actrice en regisseuse Marijke Pinoy enceneerde in *Yerma vraagt een toefeling* naast Vlaams ook Spaans als een talige schakel naar de oorspronkelijke context van Federico Garcia Lorca's stuk. Zelfs in de jongerenvoorstelling *Dallas* van Johan De Smet, artistiek leider van de Gentse Kopergieterij, werd af en toe overgeschakeld op het Engels om de sfeer van de gelijknamige tv-serie te scheppen. Dit zijn maar enkele voorbeelden van hoe Vlaamse theatermakers omgaan met de gevolgen van een multilinguïstische samenleving.

## Heteroglossie

Carlson karakteriseert 'heteroglossie' door syncretisme, hybridisatie, multi- en intertekstualiteit en een pluraliteit aan stemmen, accenten, conventies en stijlen.<sup>12</sup> In heteroglossische theatervoorstellingen kunnen talen samengroeien tot nieuwe vormen en toch naast elkaar blijven bestaan zonder volledig op te gaan in een nieuw geheel. Door een interactie en intersectie van talen ontstaan bijgevolg vaak heterogene kruisvormen. Deze intertalige wisselwerking en wederzijdse beïnvloeding vindt steeds meer gehoor binnen heteroglossisch theater. Zo zien we bijvoorbeeld dat in *Bruine Suiker*, een voorstelling van theatermaker Chokri Ben Chikha, jongeren van Marokkaanse, Algerijnse en Tunesische afkomst Nederlands en Frans door elkaar spreken. Uit deze versmelting van talen ontstaat een heterogene kruising die de diverse stemmen verbindt. Deze taalvermenging weerspiegelt de meertalige leefwereld van de jongeren en van de maker zelf: "Thuis spraken we Arabisch, op de tv hoorden we Frans en op straat was het al West-Vlaams wat de klok sloeg."<sup>13</sup> Heteroglossisch theater erkent deze pluraliteit aan talen en accenten.

Een ander element van postmodern theateraal experimenteren is volgens Carlson de verschijning van het zelf als subject van de theatrale gebeurtenis. Deze vorm van haast autobiografische performance vinden we terug in de voorstelling *The Attendants' Gallery* van Koen De Sutter & Dick van der Harst waar acteurs uit perifere Europese landen in de eigen moedertaal hun levensverhaal aan het publiek vertellen. Vanuit verschillende culturele en linguïstische perspectieven worden op die manier gebeurtenissen uit de Europese geschiedenis verteld. Hoewel elke acteur in zekere zin zijn monoglossische plek opeist, zien we toch meervoudige identiteiten op scène die hun moedertalen afwisselen of zelfs vermengen met andere talen in de hoop zichzelf verstaanbaar te maken voor hun medespelers en het publiek. *The Attendants' Gallery* is geen louter polyglossische voorstelling waar de verschillende moedertalen van de acteurs (Engels, Sloveens, Saami, Hongaars en Portugees) naast elkaar geplaatst worden, maar een voorbeeld van heteroglossie doordat de talen in onderlinge interactie zijn en de acteurs zich sporadisch bedienen van andere talen, zoals het Frans, het Italiaans en het Engels.

Carlson noemt een ander type van theatrale heteroglossie nog representatiever voor het postmodernisme dat argwanend is ten opzichte van elke claim van authenticiteit en bodem. Hij definieert deze postmoderne heteroglossie als volgt:

(...) another type of theatrical heteroglossia, in which multiple languages are utilized not for the traditional motives of verisimilitude or humor, nor in recognition of varying linguistic backgrounds within the company or the public, nor even for political or social commentary, but rather out of an interest in linguistic mixing for its own sake, as one might mix elements of various decorative, historical, or theatrical traditions in the sort of open, decentered experimentalism that characterizes much postmodernist art.<sup>14</sup>

Terwijl de erkenning van minderheidstalen het onderwerp vormt in *The Attendants' Gallery*, zien we dat in *The Lieutenant of Inishmore*, een voorstelling van het Vlaamse theatercollectief Olympique Dramatique, taalvermenging bewust wordt ingezet om humoristische redenen. De acteurs creëren een hilarisch incrowd boeventaaltje en smeden zo uit diverse talen een ongekende legering vol neologismen zoals *klingelen* (telefoneren), *stapperen* (stappen) of *foemp* (onhandige knoeier, naar het Engelse *fumbler*). De taal in *The Lieutenant of Inishmore* wordt compleet versnipperd. Woorden uit verschillende talen en dialecten worden gecombineerd tot heterogene zinnen: "Ik heb hem ni getoucheerd dien hairy bol wol", "After ge derover pert total waart gecrossovert zekerst" of "Peut-être was hem dan nog still alive."<sup>15</sup> Sommige woorden zijn meertalige combinaties of een anderstalig woord wordt vervoegd of verbogen volgens grammaticale regels van de eigen taal. Zo gebruiken de acteurs *gefetcht* voor 'gebracht' door het Engelse werkwoord *to fetch* volgens Nederlandstalige regels te vervoegen. Op die manier wordt deze mengtaal "une jouissance de fabrication et de fonctionnement."<sup>16</sup> Het gezelschap geniet op scène overduidelijk van het gefabriceerde taaltje dat als een meervoudig raderwerk de tanden van verschillende idiomen in elkaar doet grijpen. Carlson noemt deze vorm van heteroglossie "linguistic syncretism in which two [in dit geval meer dan twee] languages are not merely placed side by side, but so interpenetrated that they alternate almost word to word."<sup>17</sup>

Een voorbeeld van theatrale heteroglossie met socio-politieke commentaar als beweegreden is de voorstelling *Nine Finger* van Fumiyo Ikeda, Alain Platel en Benjamin Verdonck. Verdonck gebruikt het effect van het pidgin Engels en de harde klanknabootsende taal om het publiek zintuiglijk te confronteren met de hardheid van oorlog en geweld. In navolging van regisseur Peter Sellars, geeft Verdonck via theater een stem aan de stemlozen, in dit geval aan een Afrikaanse kindsoldaat. Zoals filosoof Richard Rorty stelde, ligt de kracht van romans (en van theater) in de mogelijkheid de gevoeligheid voor het leed en de wreedheid waarmee de ander vaak behandeld wordt, te vergroten.<sup>18</sup> Via de specifieke taal van het pidgin Engels vertellen deze theatermakers hun maatschappelijk geëngageerde boodschap:

I am not saying many thing  
 because I am knowing too many thing to be saying.  
 it will be making us to sadding too much  
 it will be making you to think  
 that I am some sort of beast  
 or devil  
 ok  
 I am all of this thing  
 I am all of this thing  
 But I am also having mother once  
 And she is loving me.<sup>19</sup>

Mijns inziens zijn zowel *The Lieutenant of Inishmore* als *Nine Finger* naast hun particuliere motieven van respectievelijk humor en socio-politieke commentaar, tevens voorbeelden van het open gedecentraliseerd experimentalisme waar Carlson naar verwijst. Deze producties willen niet zozeer de meertalige ervaring van zowel kunstenaar als publiek reflecteren, noch pogen ze op realistische wijze verschillende talen bij de personages te schikken. Dit soort heteroglossie dient in essentie eerder vormelijke dan realistische doeleinden. In *The Lieutenant of Inishmore* wordt de theatertaal een echt patchwork van diverse geluidspatronen uit verschillende talen waardoor taal een vormelijk element van de theatrale compositie wordt zoals gebaren en bewegingen dat zijn. De simultane werking van diverse linguïstische kanalen is duidelijk diepgravender bij Olympique Dramatique dan in *The Attendants' Gallery* waar de verschillende talen minder in de basisstructuur van de gehele theatertaal verweven zitten.

De intertekstuele en intertalige vermenging van postmoderne heteroglossie draagt aldus bij tot een ontwrichting van de theatrale illusie en dient specifieke theatrale effecten. Door een simultane operatie op diverse linguïstische kanalen lijkt het publiek van *The Lieutenant of Inishmore* aanvankelijk niets te verstaan. Na een tijd stemt men zich echter af op het vreemde mengtaaltje en kan men vervolgens, zij het wel met gespitste oren, de dialogen volgen. Het belang van dit *intunen* op het juiste ritme van de spraak, vinden we tevens terug in Roland Barthes' theorie over verschillende leesritmes: "Si des textes (...) sont considérés comme illisibles, c'est qu'on n'a pas trouvé le bon rythme de lecture."<sup>20</sup> Zoals de lezer het juiste leesritme moet vinden, zo moet de toeschouwer in de theaterzaal het juiste luisterritme vinden om de vreemde spraak op scène te verstaan. De theatermakers van *The Attendants' Gallery*, *The Lieutenant of Inishmore* en *Nine Finger* doen op gelijkaardige wijze afstand van een transparant taalgebruik. Ze gaan de uitdaging aan om doorheen de vreemde spraak van bestaande talen of zelfgecreëerde hybridisaties, betekenissen te verweven die van de toeschouwer

een actieve luisterpraktijk verlangen. Hun taal is als een fijn draadwerk waarin de betekenis slechts doorschemert dankzij een actieve kijk- en luisterstrategie van de toeschouwer. Op die manier maken ze, in Barthes' literaire terminologie, hedendaags theater. "Le travail de l'écriture auquel nous pensons aujourd'hui ne consiste ni à améliorer la communication, ni à la détruire, mais à la filigraner."<sup>21</sup>

### Receptieve problemen en uitdagingen

Zowel het gebruik van vreemde talen als het inzetten van zelfgecreëerde hybridisaties op scène verhouden zich problematisch ten aanzien van de verstaanbaarheid van de narratie. Hoe groter de graad van ongekendheid van de gehanteerde taal, hoe moeilijker voor de toeschouwer om door te dringen tot de narratieve betekenis. Heteroglossisch theater weerspiegelt op die manier het probleem van verstaanbaarheid in het amalgaam van verschillende talen binnen een stedelijke context. Gezien de hele maatschappij doordrongen is van taal, is het volgens Barthes bijzonder moeilijk om taal te overstijgen. Hij wijst op de penibele positie van iemand die tracht te overleven in een grootstad waar hij geen enkele taal begrijpt:

Vivre dans un pays dont on ne connaît pas la langue, (...) est la plus dangereuse des aventures (...); c'est plus périlleux (pour le 'sujet') que d'affronter la jungle, car il faut *excéder* la langue (...). Si j'avais à imaginer un nouveau Robinson, je ne le placerais pas dans une île déserte, mais dans une ville de douze millions d'habitants dont il ne saurait déchiffrer ni la parole ni l'écriture (...).<sup>22</sup>

Heteroglossisch theater dwingt de toeschouwer vaak in de positie van dergelijke hedendaagse Robinson-Crusoevariant. De vreemde spraak op scène ondermijnt het rationele begrip van taal; het publiek dient te 'overleven' in deze onverstaaanbare wereld. Gepaard met deze toename aan meer-, anders- en intertaligheid op scène gingen theatermakers op zoek naar oplossingen om de verstaanbaarheid van vreemde talen te verhogen. Zo werd aan het einde van de twintigste eeuw samen met de snelle expansie van heteroglossisch theater, boventiteling geïntroduceerd in het theater. Ondertitelde vertalingen werden reeds langer gebruikt in film en televisie. Theater nam deze geschreven weergave van de narratie over waardoor gesproken boodschappen toegankelijk werden voor mensen die voorheen uit de communicatie werden gesloten.

We zien echter dat, net zoals in de maatschappij, bepaalde talen een dominante positie verwerven op scène en dit ten nadele van minderheidstalen die in de samenleving noch in het theater gehoord worden. Marvin Carlson noemt daarom



de weergave van de huidige onderling afhankelijke wereld die met vele verscheiden stemmen spreekt, een van de belangrijkste uitdagingen waarmee het hedendaagse theater geconfronteerd wordt.<sup>23</sup> Als het theater als reflexieve kunstvorm tegen de haren van de samenleving in wil strijken en een andere blik wil werpen op maatschappelijke veranderingen, dan kan het zichzelf niet langer vrijspreken van dergelijke verantwoordelijkheid. In het magazine *KVS EXPRESS* roept UCL-professor Philippe Van Parijs in zijn essay *De nieuwe taalkundige uitdagingen* op om "te omarmen wat men vandaag in Vlaanderen én in Wallonië heel vaak als problematisch beschouwt: onze steeds verregaandere meertaligheid (...)." <sup>24</sup>

De filosoof Paul Ricoeur stelt dat elk individu of gemeenschap recht heeft op een eigen narratieve identiteit, op een *soi-même comme un autre*.<sup>25</sup> Carlson verwondert er zich evenwel over dat in meertalige stedelijke centra, de theatrale cultuur toch zo lang monologisch of eenstemmig gebleven is en dat zelfs vandaag de grote stadstheaters in essentie eentalig blijven. Op die manier reflecteren ze nog steeds de dominante of officiële taal van de stad in plaats van gehoor te geven aan een werkelijke diversiteit van stemmen.<sup>26</sup>

Wanneer we de Vlaamse stadstheaters bekijken, merken we dat deze meerstemmige uitdaging voor sommigen groter is dan voor anderen. Het NTGent onderging enkele jaren geleden een grondige metamorfose. De nieuwe artistiek leider Johan Simons bracht heel wat Nederlandse acteurs mee uit Toneel Hollandia. Deze ploeg vulde hij aan met een aantal Vlaamse acteurs waaronder Wim Opbrouck en Els Dottermans. Bovendien werden er samenwerkingen opgezet met Duitse theaterhuizen. Het Nederlandse accent en de Duitse taal op scène waren aanvankelijk een grote schok voor de gemiddelde ex-Publiekstheaterbezoeker. Almaar meer vonden andere talen en accenten hun weg naar de schouwburg. De Zwitserse regisseur Christoph Marthaler zette in de voorstelling *Maeterlinck* Nederlands, Vlaams, Frans en Engels op scène. De Time-editie van 2007 vroeg in aanloop naar het festival via de website of mensen een Engelstalige of Franstalige versie van een geprogrammeerde voorstelling prefereerden. NTGent lijkt zich in tegenstelling tot zijn voorganger veel bewuster van de multilinguïstische context waarin het theaterhuis zich bevindt. Maar heeft het Gentse stadstheater ook aandacht voor de minderheidstalen die eveneens deel uitmaken van zijn stedelijke context? We kunnen ons hetzelfde afvragen wat betreft het Antwerpse Toneelhuis. Laten deze stadstheaters naast de groten ook de kleintjes horen, zij die vaak geen gehoor krijgen? Volgens dramaturg en theatercriticus Wim van Gansbeke moet het theater immers een voortrekkersrol spelen in de samenleving: "Zowel in zijn mededeling als in de manier waarop die verstrekt wordt, dient het theater de maatschappij steeds een stap voor te zijn en niet andersom."<sup>27</sup>

In vergelijking met NTGent en Het Toneelhuis reflecteert het Brusselse stadstheater KVS ingrijpender op de omringende multilinguïstische context. De tweetalige grootstad dwingt hier uiteraard ook meer toe. Verschillende festivals zoeken een stevige verankering met de stad en trekken tevens buitenlandse makers aan. Onder andere door samenwerkingen met het Franstalige Théâtre National zijn diverse voorstellingen tweetalig. Jan Goossens, artistiek leider van de KVS, wil door middel van een bewuste programmatie de meertalige context waarin het theater zich bevindt erkennen, maar “dat Vlaanderen vandaag ondanks alles vaak nog behoorlijk verkrampt omgaat met die feitelijke meertaligheid, stemt tot nadenken.”<sup>28</sup>

Tot slot wijst Carlson op de kloof tussen de multilinguïstische samenleving en de uiteindelijke bezoeker van theatervoorstellingen. Het is ontzettend opvallend dat het publiek veel minder heterogeen is dan de omringende maatschappij. Hoewel het theater diverse pogingen onderneemt om de toegankelijkheid te verhogen,<sup>29</sup> blijft er een onevenwicht tussen de heteroglossische scène en het vrij homogene publiek. Misschien kan een grotere diversiteit aan talen op scène tevens tot een grotere ongelijksoortigheid in de zalen leiden. Volgens antropologe An Van Dienderen kan de diversiteit in de samenleving immers een motor van creativiteit zijn die theatermakers inspireert en uitdaagt en die aanzet tot het genereren van nieuwe genres.<sup>30</sup>

### **De productieve afstand van het taalverschil**

Het taalverschil tussen spelers onderling en tussen spelers en toeschouwers kan mijns inziens ingezet worden als een productief verschil. We kunnen hiervoor een gecombineerde interpretatie gebruiken van twee concepten van filosoof Hans-Georg Gadamer.

Volgens Gadamer bezit elk individu een eigen horizon van waaruit men de wereld begrijpt.<sup>31</sup> Dit verschil in perspectief tussen dialogiserende mensen is productief. Volgens Gadamer is er net op basis van het verschil een mogelijkheid om tot een gezamenlijk perspectief, een horizonversmelting, te komen. De term versmelting is misleidend aangezien het niet gaat om een samenvallen van twee horizons, maar om een gedeelde horizon die een onderling verstaan mogelijk maakt. Deze gemeenschappelijke horizon overschrijdt de individuele horizons en is opgebouwd uit een gedeelde betekenis die ontstond uit de dialoog. Horizons zijn echter nooit stabiel, ze veranderen voortdurend: elk verstaan is een anders verstaan. Een horizonversmelting is altijd productief. Men heeft er namelijk een eerder standpunt verlaten en een nieuw ingenomen.

Een tweede concept is het principe van de productieve tijd die stelt dat afstand, zicht creëert op vragen die richtinggevend zijn voor cultuuruitingen.<sup>32</sup> In *Le plaisir du texte* vat Roland Barthes deze productieve afstand ruimtelijk op. Een subject kan tot een genot van een taaluiting komen wanneer men in staat is om de tekst vanop afstand, maar op niet-afstandelijke wijze, te benaderen: "Le plaisir du texte peut se définir par une pratique (...) c'est-à-dire au loin et non loin (...)." <sup>33</sup> Luce Irigaray heeft eerder een persoonlijke opvatting van productieve afstand. Zij gaat bovendien een stap verder door te stellen dat een ware intersubjectieve ontmoeting een afstand tussen het ik en de ander impliceert.<sup>34</sup>

Wanneer we beide concepten, de productieve afstand en de horizonversmelting, in een intertalige context verbinden, zouden we dit kunnen uitbreiden tot een productieve talige afstand. In de intertalige overdracht van betekenissen schuilt mijns inziens een potentie om vanuit het verschil kritische vragen te stellen ten aanzien van de eigen taal en cultuur, om vanuit het niet-verstaan te komen tot een begrip van het zelf en de ander. Dit vind aansluiting bij een opvatting van filosoof Donald Davidson die stelt dat talen inzichtelijk te maken zijn vanuit andere talen.<sup>35</sup>

Door een talige afstand tussen gesprekspartners wordt het perspectiefverschil zeer expliciet. Taalgebruikers die dezelfde moedertaal delen, kunnen impliciet uitgaan van een wederzijds begrip op basis van een gedeelde taal. Wanneer deze gedeelde moedertaal ontbreekt, valt deze impliciete vooronderstelling van begrip weg. De gesprekspartners moeten dan actief een gedeelde taal construeren die eventueel kan leiden tot begrip. Bij het confronteren van regisseur Koen De Sutter met Gadamer's theorie van de horizonversmelting, verwoordde hij het gedeeld perspectief als volgt:

Ik denk dat het woord horizon niet juist is, want ik denk dat een horizon bij een mens altijd afgebakend is. Ik zou eerder spreken van een horizonverlenging dan van een versmelting; waarbij je misschien niet op één rechte lijn komt, maar het is wel de bedoeling dat al die verschillende horizons aan elkaar gecurved worden.<sup>36</sup>

De Sutters redering volgend, is de uiteindelijke constructie van een gedeeld perspectief tussen anderstalige gespreksdeelnemers niet noodzakelijk een uniforme versmelting, maar eerder een fluctuerende verlenging bestaande uit heterogene elementen. Gadamer's horizonversmelting is evenmin een uniform samenvallen van afzonderlijke horizons. Bovendien is het precies het onafgebakende karakter van de horizon die maakt dat er een openheid is voor een mogelijke ontmoeting met de ander. Een groot taalverschil zal uiteraard de zaak moeilijker

maken, maar Gadamer is daar zelf behoorlijk optimistisch over. Velen beschouwen dat net als het zwakke punt van zijn hermeneutiek, want wat doe je als de ander de dialoog weigert?

We kunnen besluiten dat een intersubjectief taalverschil geen barrière vormt om te komen tot een eventuele gedeelde betekenis. Een ontmoeting tussen andersstaligen impliceert vaak meer luisterbereidheid dan een conversatie tussen sprekers met dezelfde moedertaal die verwachten elkaar moeiteloos te begrijpen. In een gesprek tussen anderstalige sprekers worden op expliciete wijze zowel verbale als non-verbale tekens gegeven die duiden op een luisterbereidheid en een wil tot begrijpen.

### Het belang van de verbeelding

De verbeeldingskracht die essentieel is bij een intertalige dialoog heeft allereerst te maken de mogelijkheid om zich te verplaatsen in de denk- en gevoelswereld van de ander. Ludo Abicht formuleert deze verplaatsing als een staat van 'interesse', een betrokken zijnstoestand tussen het ik en de ander.

Vanuit de fundamentele pluraliteit van mensen heeft filosofe Hannah Arendt gewezen op het belang van de verbeeldingskracht. Enkel door een erkenning van intermenselijke verschillen kan men tot een solidaire houding ten opzichte van de ander komen. Deze solidariteit veronderstelt ondermeer de capaciteit om zich in de ander te verplaatsen. Volgens Martin Heidegger behoort dit tot het wezen van de mens.<sup>37</sup>

Het belang van dergelijk inlevingsvermogen werd evenzeer geaccentueerd door Richard Rorty en David Hume. Terwijl Rorty in de gevoeligheid voor en identificatie met het lijden van de ander een vorm van verstaan zag, vond Hume deze in de sympathische houding.<sup>38</sup> "This process of *verstehen* is made possible by the original principle of sympathy whereby men are able to communicate to us the goods which are the objects of their actions, however strange and obscure these goods may appear."<sup>39</sup> Zowel Hume als Rorty vonden echter een aanvullende vorming van gevoeligheid nodig om tot een werkelijk empathisch verstaan van de ander te komen. In het artikel *No need for essences. On non-verbal communication in first inter-cultural contacts* wijst Bart Vandenabeele op de noodzaak om zich emotioneel en moreel af te stemmen op de ander:

One might refer here to 'empathy' *not* as the projection of one's own state of mind into something else or merely the capacity to feel what the other feels, but as the human capacity and sensibility to participate in the content, spirit, feelings, volition, movements, ideas, etc. of what another human being thinks, wants, feels, writes, does, says, etc..<sup>40</sup>

Hoewel de vorming van gevoeligheid of een vorming in het algemeen mijns inziens nooit de bestaansreden of het doel van theater kan of mag zijn, kan de theatrale ervaring toch een rol spelen in de ontwikkeling van een sensibiliteit en erkenning voor het anders zijn van de ander. Een voorstelling als *The Attendants' Gallery* verwacht van zijn toeschouwers dat ze zich verplaatsen en inleven in de ander, in zijn taal, zijn denk- en gevoelswereld. Bovendien is in het theater ruimte voor een specifiek aspect van taligheid. Gadamer noemde het de capaciteit om symbolen te maken en te dromen.<sup>41</sup> Het is deze capaciteit en creativiteit van de toeschouwer waar ook dramaturge Marianne Van Kerkhoven in 2002 voor pleit op een persconferentie naar aanleiding van het nieuwe seizoen van Kaaithater:

Zich iets of iemand anders kunnen inbeelden, anders dan het gekende dat men rond zich ziet, is voor mij de basis van tolerantie. (...) Het is omdat de toeschouwer bereid is zijn deel van het verbeelden te doen bij wat hij ziet en hoort, dat de kunstenaar het zich kan permitteren minder expliciet of eenduidig te zijn, maar veel gelaagder, indirecter en daardoor rijker.<sup>42</sup>

Het hedendaagse heteroglossische theater vult niet langer alles in, geeft niet toe aan de narratieve honger van het publiek. De toeschouwer kan niet zomaar achterover zitten en absorberen wat hij voorgeschoteld krijgt. Misschien is theater wel het uitgelezen medium om mensen te confronteren met het *unheimliche* van het niet-verstaan. Een theaterzaal verlaat je namelijk niet zomaar, je kan de voorstelling niet 'wegzappen' of de knop uitdraaien. Men wordt haast gedwongen te luisteren naar wat de vreemde taal op scène te zeggen heeft en deze krijgt enkel betekenis wanneer de toeschouwer zijn verbeeldingskracht aanspreekt. Zowel in de creatie als in de receptie moet men de nodige creativiteit aan de dag leggen of zoals Roland Barthes stelde: "On ne peut écrire – c'est du moins ma conviction – sans imaginaire. Il en est de même, bien entendu, pour la lecture."<sup>43</sup>

We kunnen het pleidooi voor verbeeldingskracht in verband brengen met Jacques Derrida's concept van *dissémination* of uitzaaiing. Derrida is van mening dat de oorspronkelijke intentie van de spreker nooit volledig de communicatie kan beheersen.<sup>44</sup> Taaluitingen kunnen aldus betekenissen krijgen die door de oorspronkelijke spreker nooit bedoeld waren. Elk spreken of schrijven zaait zich uit in ontelbare betekenissen die ingevuld worden door de interpretant. Zoals

een lezer een werk herschrijft in de act van het lezen en op die manier het boek tot leven brengt, zo dialogueert mijns inziens een vreemde taal op scène met het publiek. In *The Attendants' Gallery* wordt de verbeeldingskracht van de toeschouwer gestimuleerd om de narratie te vervolledigen aangezien de vreemde taal ontsnapt aan het rationele bevatingsvermogen. Met behulp van de eigen verbeelding 'herschrijft' de toeschouwer op particuliere wijze het verhaal van de ander. Overeenkomstig Derrida kan dit geconstrueerde verhaal aanzienlijk verschillen van zowel de intentie van de acteur als de interpretatie van een andere toeschouwer. Deze divergente betekenisgeving is echter geen barrière tot communicatie: "For successful (artistic) communication to work, it is not a necessary requirement that words, images, sounds, and concepts have exact meanings shared by all participants involved in the communicative interaction."<sup>45</sup> Aangezien de invulling van een vreemde taal losgekoppeld wordt van de conventionele betekenisgeving, construeert de toeschouwer een hoogst individuele interpretatie.

### **Belichaamd luisteren naar het vocaal schrijven van de vreemde stem op scène**

De betekenisoverschrijdende kracht van taal manifesteert zich zeer uitdrukkelijk in het spreken van een vreemde stem op scène. De onverstaanbare spraak maakt het vrijwel onmogelijk enkel te luisteren naar de boodschap van de tekst, maar spoort de toeschouwer aan om open te staan voor de stem en de taal op zich. Het klankbeeld van de stem draagt namelijk betekenissen in zich die betekenisoverschrijdend zijn. Roland Barthes doet in 1973 in *Le Nouvel Observateur* een oproep om naar de stem op zich te luisteren:

Nous écoutons rarement une voix 'en soi', nous écoutons ce qu'elle dit; la voix a le statut même du langage, qui est un objet que l'on croit ne pouvoir saisir qu'à travers ce qu'il véhicule; mais de même qu'aujourd'hui, grâce à la notion de 'texte', nous apprenons à lire la matière même du langage, de même il nous faudra apprendre à écouter le texte de la voix, sa signifiante, tout ce qui, en elle, déborde la signification.<sup>46</sup>

Barthes noemde dit onvatbare element van de stem 'le grain de la voix', de korrel van de stem. In de 'écriture vocale' van de vreemde stem hoort men de materialiteit van het taallichaam, de stemkorrel, in plaats van een loutere expressie van ideeën en gevoelens door middel van stembuiging, intonatie of accent.

Koen De Sutter omschrijft *The Attendants' Gallery* zelf bijzonder metaforisch in de lijn van Barthes' opvattingen: "Wellicht is dit geen theater van de radde tong, maar wel van alles wat zich achter de huid afspeelt."<sup>47</sup> De vreemde stem articuleert eerder het lichaam en de taal zelf, dan een bepaalde betekenis of taalgebruik. Aangezien de boodschap voor de toeschouwer niet verstaanbaar is, luistert men naar de stem zelf, naar haar klankbeeld. Zo wordt de vreemde stem niet ingesnoerd door vastgelegde fonologische regelgeving, maar staat de luisteraar open voor de korrel van de innerlijke stem, voor de ruimtelijke geluidswaergeving van de pulsaties van het lichaam. Dit vindt aansluiting bij de 'écriture à haute voix' van Roland Barthes.

Eu égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas phonologique, mais phonétique; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.<sup>48</sup>

De vreemde talen op scène stimuleren een actieve, aandachtige luisterpraktijk en brengen de toeschouwer in vervoering door middel van een bladerwerk van diverse 'betekeningen' in plaats van transparante betekenissen.

Barthes' redenering volgend, beleeft de toeschouwer het allerbeste genoeg en door een indirecte luisterpraktijk waarbij men luistert, maar iets anders hoort. De tekst hoeft ons volgens hem niet noodzakelijkerwijs te boeien om een gevoel van genoeg te verschaffen. In een haast verstrooide luisterpraktijk staat de toeschouwer net open voor de minder vanzelfsprekende geluiden. Barthes vergelijkt dit met een vogel "qui n'entend rien de ce que nous écoutons, qui écoute ce que nous n'entendons pas."<sup>49</sup> Een voorstelling als *The Attendants' Gallery* kan het publiek aansporen tot dergelijk luistergedrag. Men kan niet terugvallen op een eenduidig begrip van de gehanteerde talen, maar luistert naar wat vaak niet meer gehoord wordt: de klank van de stem op zich. Het oor van de toeschouwer wordt gevoelig gemaakt voor de wezenlijke resonanties van een taal.

Het is belangrijk deze luisterpraktijk te begrijpen als een actieve co-creatieve daad van de toeschouwer. Het oog en het oor, het kijken en het luisteren, zijn op diverse vlakken zeer verschillende perceptiekanalen. Het oog wordt algemeen beschouwd als een actief kijkorgaan, dat geopend moet worden om iets te kunnen waarnemen, terwijl het oor een passief luisterorgaan is dat zich niet kan afsluiten van de omringende geluiden.

In heteroglossische voorstellingen stimuleren de diverse vreemde talen echter een actieve luisterpraktijk. De vaak onbegrijpelijke auditieve input van *The Attendants' Gallery* laat niet toe achterover te zitten en simpelweg de gepercipieerde informatie te absorberen. "Rather, the ear is active and asked for its full attention for the relations between what can be seen and what can(not) be understood acoustically. It is made aware of its discursive efforts and its inevitability to not quite succeed."<sup>50</sup> Het oor van de toeschouwer wordt losgemaakt uit zijn passieve aard en volledige aandacht gevraagd voor de relaties tussen de vreemde spraak en de omringende visuele informatie.

Pieter Verstraete gebruikt Arthur Krok's concept van 'embodied ear' wat mij een basisnotie lijkt voor de alternatieve luisterpraktijk die hedendaagse heteroglossische voorstellingen vereisen. Het belichaamd oor staat voor een actieve, affectief-discursieve, zelfbewuste luisterpraktijk die een ontmoeting met de ander mogelijk maakt. De toeschouwer die belichaamd luistert naar de vreemde stem op scène, laat de instabiliteit toe die het ongekende, het onvatbare met zich meebrengt. Hij erkent dat de greep van het rationele linguïstische vermogen niet almachtig is. Paradoxaal genoeg maakt net deze erkenning en openheid voor het niet-verstaan een ontmoeting met de ander mogelijk. Door het vreemde toe te laten, kan de ervaring van het ongekende kantelen naar het gekende. Derek Attridge verwijst hiernaar in zijn artikel *Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other*:

Otherness, that is, is produced in an active or eventlike relation - we might call it a *relating*: the other as other is always and constitutively on the point of turning from the unknown into the known, from the other into the same. (...) The act of breaking down the familiar is also the act of welcoming the other (...).<sup>51</sup>

De confrontatie met de grens van de eigen kenniswereld creëert ruimte voor een ontmoeting tussen toeschouwer en acteur, tussen het zelf en de ander. "It is perhaps in the encounter with the border of what can be known, that 'other' and 'self' finally meet."<sup>52</sup>

Theater gaat volgens mij veel minder over het expliciet communiceren van inhouden, dan over het overdragen van betekenissen op een onvatbare, gevoelsmatige en particuliere wijze. Het letterlijk verstaan heeft daar vaak niets mee te maken. Het is eerder een ongrijpbaar getroffen, gechoqueerd of verveeld zijn. Theater dat zich bedient van vreemde talen lijkt de ontoereikendheid van talige communicatie op de voorgrond te schuiven. Het niet-verstaan is een les in bescheidenheid en kan een gevoel teweegbrengen van de uitgesloten ander.



Wanneer de toeschouwer afstand doet van een één-op-één relatie tussen woord en inhoud, maar openstaat voor meer affectief-lichamelijke betekenissen, dan is volgens mij communicatie mogelijk doorheen het niet-verstaan.

## NOTEN

- 1 BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 9-10.
- 2 CARLSON, Marvin, *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006, p. 19.
- 3 'Macaronisch' verwijst naar een grappige verssoort waarbij men verschillende talen vermengt of de woorden van de ene taal naar de regels van de andere verbuigt, bijvoorbeeld: "non omnes sunt kokki, longos qui dragere messos"; "het zijn niet allen koks, die lange messen dragen."
- 4 CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 51.
- 5 LANOYE, Tom & DE VOS, Jozef, "Ein Spiel mit der Sprache", in: LANOYE, Tom & PERCEVAL, Luk, *Schlachten!*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999, p. 46.
- 6 Neder-Engels is met Engels doorspekt Nederlands.
- 7 LANOYE, Tom, *Ten Oorlog: Lanoye & Perceval naar 'The Wars of the Roses' van Shakespeare*, Amsterdam, Prometheus, 1999, p. 311.
- 8 SELS, Geert, "Met Brussel als inspiratie", in: *De Standaard*, jg. 81, 3 juni 2004, p. 28.
- 9 Ibid.
- 10 CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 50.
- 11 VAN DEN MEERSSCHAUT, Helmut, persoonlijk interview, 6 februari 2007.
- 12 CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 163.
- 13 SELS, Geert, "Allochtonen spelen oervlaams stuk van Hugo Claus", in: *De Standaard*, jg. 79, 13 december 2002.
- 14 CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 172.
- 15 CASSIERS, Guy & JANS, Erwin (eds.), *Toneelg(e)ruis*, Antwerpen, Het Toneelhuis, 2006, p. 110.
- 16 BARTHES, Roland, *Le grain de la voix: Entretien 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p.-101.
- 17 CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 176.
- 18 BAKKER, Mariëtte & FLAMELING, Jan, "Richard Rorty", in: DOORMAN, Maarten & POTT, Heleen (eds.), *Filosofen van deze tijd*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2003, p. 288.
- 19 IWEALA, Uzodinma, *Beasts of no nation*, London, John Murray, 2005, p. 176-177. (Bewerking en vertaling van de speelttekst *Nine Finger* door PLATEL, Alain & VERDONCK, Benjamin.)
- 20 BARTHES, Roland, "Roland Barthes s'explique", in: *Le grain de la voix: Entretien 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 308.
- 21 Ibid., p. 114.
- 22 Ibid., p. 116-117.

- 23 CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 19.
- 24 GOOSSENS, Jan, "Toekomst à venir, or yet to come?", in: *KVS EXPRESS*, maart/april 2007, p. 3.
- 25 DE BOER, Theo, "Paul Ricoeur", in: DOORMAN, Maarten & POTT, Heleen (eds.), *o.c.*, p. 178.
- 26 CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 48.
- 27 VAN GANSBEKE, Wim, "Herinneringen van een oude krokodil", in: VAN KERKHOVEN, Marianne, *Van het kijken en van het schrijven: Teksten over theater*, Leuven, Uitgeverij Van Halewyck, 2002, p. 9.
- 28 GOOSSENS, Jan, *o.c.*, p. 3.
- 29 NTGent beschikt over een auditief vertaalsysteem dat, door middel van infrarood-techniek met draadloze koptelefoons, producties simultaan naar het Frans en het Engels kan vertalen.
- 30 VAN DIENDEREN, An, tijdens *Diversiteit in de kunsten* (panelgesprek onder leiding van Ann Olaerts naar aanleiding van een onderzoek van An Van Dienderen), MuHKA, Antwerpen, 3 maart 2007.
- 31 HAMMERMEISTER, Kai, vertaald door VAN DEN BOSSCHE, Marc, *Gadamer*, uit de reeks *Kopstukken Filosofie*, Rotterdam, Lemniscaat, (2002) 2005, p. 79.
- 32 WIDDERSHOVEN, Guy, "Hans-Georg Gadamer", in: DOORMAN, Maarten & POTT, Heleen (eds.), *o.c.*, p. 60.
- 33 BARTHES, Roland, *o.c.* (1973), p. 80.
- 34 Irigaray duidde hiermee voornamelijk op een sekseverschil. HALSEMA, Annemie, "Luce Irigaray", in: DOORMAN, Maarten & POTT, Heleen (eds.), *o.c.*, p. 275.
- 35 BUEKENS, Filip, "Donald Davidson", in: *ibid.*, p. 188.
- 36 DE SUTTER, Koen, persoonlijk interview, 27 februari 2007.
- 37 HEIDEGGER, Martin, *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, Frankfurt, Klostermann, (1983) 2004, p. 301.
- 38 WALRAVENS, Else, VAN DEN BOSSCHE, Marc & BEECKMANN, Tinneke (eds.), *Het verstaan van de ander: Dialogische benaderingen van de diversiteit*, Budel, Damon, 2006, p. 101.
- 39 LIVINGSTONE, Donald W., *Hume's Philosophy of Common Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, p. 222.
- 40 VANDENABEELE, Bart, "No need for essences. On non-verbal communication in first inter-cultural contacts", in: *South African Journal of Philosophy*, vol. 21, nr. 2, (2002), p. 87.
- 41 GADAMER, Hans-Georg, & GRONDIN, Jean, "Looking back with Gadamer over his writings and their effective history: A dialogue with Jean Grondin (1996)", in: *Theory, Culture and Society*, vol. 23, nr. 1, (2006), p. 96.
- 42 VAN KERKHOVEN, Marianne, "From now to the end of consciousness, we are stuck with the task of defending art (Susan Sontag)", in: *o.c.*, p. 239-240.
- 43 BARTHES, Roland, "Les surréalistes ont manqué le corps", in: *o.c.* (1981), p. 231.
- 44 WIDDERSHOVEN, Guy, "Hans-Georg Gadamer", in: DOORMAN, Maarten & POTT, Heleen (eds.), *o.c.*, p. 258.

- 45 VANDENABEELE, Bart, "'New' Media, Art, and Intercultural Communication", in: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 38, nr. 4, (2004), p. 2.
- 46 BARTHES, Roland, "Les fantômes de l'Opéra", in: *o.c.* (1981), p. 175-176.
- 47 DE SUTTER, Koen, persoonlijke correspondentie met dramaturg Hans Van Dam, 2006.
- 48 BARTHES, Roland, *o.c.* (1973), p. 104-105.
- 49 *Ibid.*, p. 42.
- 50 VERSTRAETE, Pieter, "An ear obstinate to knowing (or an ear determined to know): Aural bliss and affect in LOD's *The Attendants' Gallery – Stories of Europe*", in: *Inside Knowledge: (Un)doing Methodologies, Imagining Alternatives*, Amsterdam, ASCA, 2007, p. 9.
- 51 ATTRIDGE, Derek, "Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other", in: *PMLA*, speciale editie: *Ethics and Literary Study*, vol. 114, nr. 1, (januari 1999), p. 22.
- 52 VERSTRAETE, Pieter, *o.c.*, p. 13.