

ПРОБЛЕМИ НА МЕЖДУКУЛТУРНИТЕ РАЗЛИЧИЯ

И МЕЖДУКУЛТУРНИЯ ОБМЕН

ИСКРА НИКОЛОВА

За разлика от термините „култура“ и „цивилизация“, чиито корени отвеждат далеч назад към древността, „межкултурност“ („interculturality“) е сравнително нов термин, който навлиза в публичното пространство през последните десетилетия на ХХ век. Неговата поява в известна степен е предизвикана от „културния поврат“, който сякаш отричи появата на множество термини и понятия, свързани с проблематиката на межкултурния обмен.

Тук ще приведа част от термините и понятията, които срещнах в хода на моите изследвания по темата: *interculturality, interculturalism, cross-culturalism, transculturalism, multiculturalism, pluriculturalism, syncretism, creolization, hybridity*.

Приведох тези термини в оригинал, на английски език, тъй като много от тях още не са намерили своите български съответствия. (Ако трябва да потърсим на български един обобщаващ термин, той би бил, струва ми се, межкултурен обмен.) Горният списък не претендира за изчерпателност. Положението допъл-

нително се затруднява от факта, че може би поради тяхната сравнително скорошна поява дори на английски език въпросните термини се употребяват понякога безразборно и често пъти – синонимично, въпреки опитите за систематизация и разграничение. Тук няма да се спирам подробно върху тези опити и върху множеството различни – и понякога противоречиви – определения и тълкувания на горните термини. Смятам обаче за необходимо да резюмирам накратко употребата на най-често срещаните от тях, така, както е възприета в болшинството източници по въпроса и така, както ще бъде възприета тук.

Общо взето, разграниченията между трите най-често срещани термина: мултикултурализъм, интеркултурализъм, транскултурализъм, могат да бъдат съотнесени към дихотомичната опозиция: „специфично – общо“, или, ако използваме философските термини: „партикуларно – универсално“. В съпоставка с тази опозиция те биха могли да бъдат разположени върху една въображаема ос по следния начин:



Както личи от горната схема, мултикултурализмът се съотнася с „партикуларния“ полюс на дихотомичната ос, тъй като той фокусира върху различията и отгелността на културите. Транскултурализмът, на свой ред, се съотнася към „универсалния“ полюс на оста, на две различни нива. От една страна, той отразява процеси, които протичат *през* различните култури, а от друга страна, обозначава самия процес на трансцендиране, на преминаване *отвъд* специфичните култури. На интеркултурализма в тази схема е отредено междинно място. Той обозначава процеса на обмен *между* две или повече култури, на установяване на зони на контакт и взаимодействие.

Тук е редно да се отбележи също и разграничението, което се прави понякога между интеркултурализъм и интеркултуралност. В много случаи те се използват синонимично, но според някои източници интеркултурализмът е идеята, философията, принципът, а интеркултуралността – приложението или присъствието на този принцип в практиката (била тя социална, художествена и пр.).

С подобна употреба са и термините „синкретизъм“, „креолизация“ и „хибридност“. При това те често пъти фокусират върху интеркултуралните процеси не само в социологическо и културно, но също така и в естетическо и жанрово отношение – и в този смисъл понякога се употребяват синонимично на термина „колаж“.

Посочените по-горе понятия всъщност отразяват различни аспекти на межкултурния обмен и различни философии за неговото осъществяване и протичане. Всяко от тях има своите привърженици и противници.

Мултикултурализмът възниква като желание да се зачитат и уважават раз-

личията. Но какви следва да бъдат практическите приложения на този принцип? Тук възникват опасности от прекалено обособяване – и изолиране – на различното и отгелното. В статията, посветена на този проблем, американската авторка Сюзън С. Фрийдман прибягва към метафората на „мозайката“, за да представи нагледно природата на мултикултурализма в Америка: „Мозайката се състои от ясно обособени цветни елементи, отгелени един от друг от цимента, който винаги установява преграда между тях, като същевременно ги свързва и създава ефекта на цялост.“¹ Както подчертава Фрийдман, погледната от страни, мозайката създава впечатление за многообразие и разноцветност; но нейните съставни елементи никога не влизат в досег един с друг. В социокултурен план подобна структура „потенциално посилава фокусирането върху различията и отклонява вниманието от процесите, които протичат в граничните зони между тях.“² („Граничната“ субстанция между отгелните парченца в мозайката служи да циментира различията; тя е еднотонна, втвърдена и непогледаща на промени.)

В известна степен „мозаечната метафора“ е реакция срещу по-старата (монокултурна) визия за американското общество като „топилен казан“ („melting pot“), в който се претопяват всички различия. Но стремежът да не се „претопят“ различията, ако се разбира преди всичко като „мозаечно“ отделяне и отграничаване, може да доведе до крайно културно разслояване, което, по аналогия с „позив-

¹ Susan Freedman, „Border Talk: Hybridity, and Performativity, Cultural Theory and Identity in the Spaces between Difference“, Stanford (1998).

² Ibid.

тивната дискриминация“, бихме могли да определим като някакъв вид „позитивно сегрегиране“. В този смисъл е и критиката на Чарлс Тейлър в „Мултикултурализъм и политиката на признаване“³. Според Тейлър подобен подход води до формиране на „монолитни“ социални структури и до „втвърдяване“ на нагласите вътре в тях. Тейлър изтъква, че принципът на зачитането и взаимна оценка, тъкмо напротив, предполага постоянен диалог и, ако е необходимо, готовност за промяна на собствената гледна точка и перспектива към другия.

На мултикултурната „мозайка“ транскултурализмът, от своя страна, противопоставя „глобалния етнопейзаж“ („ethnoscape“⁴) на постмодерната епоха. Един „пейзаж“, който е своеобразен израз на процесите в епохата на постиндустриалното общество и на информационните технологии, оказващи радикално влияние върху характера на културния обмен в съвременния свят. Тези процеси премахват много от вековните „водогели“ между отделните етноси и етнически култури. При това транскултурализмът, според американския културолог Джеф Луис, не търси да привилегирова семиотичното спрямо материалното, а по-скоро

³ Charles Taylor, „Multiculturalism and the Politics of Recognition“, Princeton UP (Princeton) 1992; бълг. изд. Чарлс Тейлър, „Мултикултурализъм“, ИК „Критика и хуманизъм“, превод Майя Грекова, София (1999).

⁴ Термин, въведен от антрополога Arjun Appadurai (А. Ападурай), за да обозначи един от характерните „пейзажи“, с които се характеризира глобалният свят на постмодерността: медиаспейзаж, технопейзаж, идео-пейзаж и (mediascape, technoscape, ideoscape) и т.н. Виж: А. Appadurai „Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization“, (University of Minnesota Press (1996).

приема, че езикът и материалната култура са в непрестанно взаимодействие в една динамична географска и историческа среда⁵.

Според някои критици обаче транскултурализмът клони към твърде силна глобализация, понякога агресивно застрашаваща своеобразието на отделните езици и култури. Буди сериозна тревога несигурното бъдеще на голям брой от тях. Съществуват множество неблагоприятни прогнози, като например тази на съвременния лингвист Майкъл Краус, според когото има реална опасност през 21. век да се случи „смъртта или изчезването на 90% от световните езици“⁶.

Ако мултикултурализмът се представя метафорично като мозайка, а транскултурализмът – като „глобален етнопейзаж“, то интеркултурализмът бива образно уподобяван на калейдоскоп. Един образ, който се стреми да съчетае многоцветието на мозайката от култури с динамиката на взаимодействията между тях. Интеркултурализмът, както подчертава Браян Сингълтън, означава да се погледне на „картографията“ на културите през „калейдоскопа“ на взаимния обмен, на заемките и трансфера⁷. Фокусът в тази образност е не толкова върху въздействието (както при транскултурализма според някои критични тълкувания), а върху *взаимодействието*. Това личи и в обстоятелството, че той често пъти бива метафорично описван като „прекращване на грани-

⁵ Jeff Lewis, „From Culturalism to Transculturalism – The Cultural Dynamic“, Iowa Journal of Cultural Studies 1 (Spring 2002).

⁶ Michael Krauss, „World’s languages in crisis“, „Language“, Vol. 68, No. 1 (1992).

⁷ Brian Singleton, 1997. „Introduction: The Pursuit of Otherness for the Investigation of Self.“ Theatre Research International.

ци“, „среща с другостта“, „изграждане на мостове“ и т. н.

Красиви образи, но съществуват и скептични гласове, които се усъмняват доколко е възможно „изграждането на мостове“ между коренно различни култури, светогледи, ценностни системи. Многобройни са страховете, омразите, фанатизмите, които формират благодатна хранителна почва за неприемането на чужденеца/другия и за негативното му стереотипизиране. В последно време, в началото на новото хилядолетие, сме свидетели на една глобална ескалация на насилието в многобройните му форми и проявления – междуетнически, расистки, ксенофобски, терористични, религиозно-фундаменталистски и пр. В този контекст проблемът за межкултурния диалог добива особена острота. Както изтъкват редица видни съвременни културолози и хуманитаристи, колкото и да е трудна понякога „преводимостта“ между културите, отказът да се полагат усилия в тази насока би бил довел до още по-тежки, катастрофални последици. Културната преводимост се базира върху осъзнаване и приемане на различията, но и върху търсене на общи, консенсусни позиции. „Ние по-добре разбираме съществуващите различия, когато разширяваме основата на споделен (преводим) език и споделени мнения“⁸ – пише един от Влиятелните съвременни американски философи Дейвид Доналдсън.

Изкуството, литературата, театърът като зони на символно взаимодействие играят важна роля за межкултурния диалог и трансфер. При това тази роля може да е както ре-

продуктивна, така и пропегедвична: те отразяват спецификата на межкултурния обмен, но същевременно моделират неговото по-нататъшно протичане.

В исторически план театърът (в периода на т. нар. модерност) играе двойствена роля в културата на един народ. От една страна, той се явява институция, която препотвърждава и легитимира националната идентичност. От друга страна, той е мястото, където тази идентичност може да бъде подложена на критично преосмисляне. В театъра националната култура е в постоянен процес на развитие и върху този процес оказват влияние различни фактори, идващи както отвън, от други (чужди) култури, така и от долу – от собствените регионални (субнационални) култури. Така в театъра взаимодействат, като ту частично се припокриват, ту контрастират, елементи на локалното, националното и глобалното. Тази негова хетерогенна природа още повече се засилва в днешния свят, който във все по-голяма степен също се характеризира с хетерогенност и хибридность на съвременните общества. Подобен тип общества се нуждаят от специални „места“ за обговаряне на другостта и на межкултурните различия. Театърът естествено се явява едно от тези места, тъй като по самата си същност той е зона за живо общуване и за межкултурен обмен.

В едно есе за интеркултуралния театър Уна Чаугари⁹ отбелязва, че терминът „интеркултурализъм“ покрива широк спектър заемки от чужди култури, като се започне от теми и текстове, през драматургични техники и теа-

⁸ Donald Davidson, „Inquiries into truth and interpretation“ Oxford (1984), стр. 196–97.

⁹ Una Chaudhuri, „Working Out (of) Place“, University of Michigan Press (1998).

трални стилистики, чак до структурата и организацията на театралното представление. „Концептуалното и практическо развитие на интеркултурния театър – пише Чаудари – едновременно отразява и обуславя бурните промени, които протичат през 20 столетие и които включват безпрецедентни движения и взаимодействия между различни населения. Тези огромни социални трансформации оставиха своя отпечатък върху всички социокултурни дейности, така че днес не само театърът, а самият социален живот е все по-интеркултурален, транскултурален, мултикултурален.“¹⁰

Интеркултурализмът, както изтъква и Уна Чаудари, навлиза в най-интензивния си период през последните две десетилетия (това всъщност е и „пиковото“ време на културния поврат). Но неговото зараждане може да се проследи много по-назад във времето, чак до Арто, дадаизма и други практики на европейския авангард. За самото понятие „интеркултуралност“ в театъра започва да се говори някъде в края на 60-те години на 20. век, когато се появяват множество мултикултурни трупни представления. През следващите десетилетия теориите и практиките на интер – мулти – и транскултуралността се разработват от редица театрални творци и изследователи, сред които видно място заемат Ричард Шехнер, Патрис Павис, Еуженио Барба, Робърт Уилсън, Пеги Фелан и др. Очертава се една интердисциплинарна зона, в която театърът все по-интензивно заимства от достиженията на антропологията, както и от тези на перформанса и перформативността.

През 1989 г., Патрис Павис пише, че културните разлики и различията в театралните традиции могат да бъдат преодолени чрез „универсализация на понятието култура“, което според него „предполага завръщане към религиозното и мистичното, към ритуала и церемонията в театъра.“¹¹ Идеята за универсализация на театралния език чрез завръщане към един (общ) архетипен ритуален праксис и митопоезис притежава сходство с принципа на т. нар. от Шехнер „вертикален транскултурализъм“¹² – той може да се наблюдава например в театъра на Гротовски, който изследва взаиморъзките между архетипните културни практики и дълбоките индивидуални преживявания.

Освен „вертикалната“ си насоченост „в дълбочина“, интеркултурализмът има и друго, „хоризонтално“ измерение – като пример за този тип интеркултурализъм Ричард Шехнер дава театъра на Еуженио Барба¹³. При този тип интеркултурализъм се извършва своеобразна преориентация на интеркултуралността от време към пространство, тъй като фокусът е не толкова върху архетипните „дълбинни структури“, а по-скоро върху съпоставянето на съвременни култури, като универсалното се търси в полето на тяхното взаимодействие.

Но съществуват и известни резерви по отношение на „универсализиращите“ аспирации на интеркултурал-

¹¹ Patrice Pavis, „Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre“. The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture“, trans. Loren Kruger, Eds. Hanna Scolnicov and Peter Holland., CUP (1989), с. 42.

¹² Richard Schechner, „Performance Studies: An Introduction“, Routledge (2002).

¹³ Ibid.

¹⁰ Ibid.

ността. Тези аспирации според някои критици понякога придобиват почти утопична окраска. Подобни съмнения храни например индийският режисьор Рустом Баруха, който има богат опит в областта на интеркултурния театър. В една книга, публикувана в Лондон през 2000 г., Баруха изтъква, че „докато се е извършила огромна теоретична работа на тема „пожелаването на другия“, сравнително малко внимание се обръща на по-мрачната възможност за отхвърляне от страна на този друг, за което може да има много основателни социални, исторически и политически причини.“¹⁴ Баруха изразява опасения, че твърде безпроблемно се прави допускането за една „реципрочност“ на межкултурната комуникация. Самият той предпочита, вместо да се придържа неоптимально към „универсални“ принципи, да работи „със съзнанието за несвършено познание“¹⁵, както се изразява той. Това според него е по-реалистично, по-честно и по-надеждно.

Книгата на Рустом Баруха е озаглавена „Политиките на културната практика“. Заглавието напомня, че интеркултуралността, освен че във философски план е свързана с диалектиката на универсалното и специфичното (било то „вертикална“ или „хоризонтална“), има и други, не по-малко важни измерения: тя е свързана с проблемите на политиката, с идеологичите и с механизмите на властта. Трансферът между културите не протича в идеални, „стерилни“ условия, а отразява асиметриите на властовите отношения, противоречията и на-

преженията между „големи“ и „малки“ култури, между „центъра“ и „периферията“, Запада и Изтока.

Едно от проявленията на тези асиметрии е т. нар. „етноцентризъм“, „придърването“ на чуждите културни образци към системата на собствената култура. От една страна, както изтъква нюйоркският критик Едуард Ротстайн, западната цивилизация е единствената, която е създала науките антропология и етнография като израз на своята отвореност към другостта¹⁶. Именно тази отвореност прави много по-възможен широкостепенният достъп до чуждите (периферни) култури чрез вписването им в рамките на културния „център“. Но от друга страна, Западът в постколониалната епоха често пъти е упрекуван в етноцентрични стратегии именно поради позицията си на културен „център“. Етноцентризмът, по думите на Барбара Киршенблат-Гимблет, „представя като естествен процеса, чрез който Западът „отделя“ формите от техните изпълнители, превръща тези форми във влияния, пренася тези влияния в центъра, оставя живите източници в периферията и се потупва по гърба, гордеейки се, че е толкова космополитичен.“¹⁷

Всички тези противоречия често пъти предизвикват напрежение между културата-източник и културата-цел (както гласят стандартните термини). Показателен пример за подобно напрежение е фактът, че обвинения в етноцентризъм са отправени дори към творец от величината на Питър Брук и неговата прочута по-

¹⁴ Rustom Bharucha „The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization“, Athlone, London (2000) стр. 43.

¹⁵ Rustom Bharucha (2000), стр. 71

¹⁶ Цит. по: Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „Making Difference“; В: „Writings on Dance“ (Sydney, Australia), volume 13 (1995), с. 56–61.

¹⁷ Ibid.

становка на „Махабхарата“. Нейният международен успех е безспорен, но някои индийски критици виждат в нея „озападняване“ и елементаризиране на индийския епос и я наричат „Рийдърс Дайджест Махабхарата“.

Съществува и една друга, алтернативна стратегия на межкултурен трансфер, която понякога се обозначава като „етнодевиантен подход“. За разлика от етноцентризма, този подход се стреми да запази идеята за „другост“ и дори да я изведе на преден план. Но при цялата си отвореност към „другия“ етнодевиантната стратегия също крие рискове и опасности, особено когато изпада в крайностите на ксеноцентризма, на тоталното о-различаване и/или идеализиране на Другия. Фокусирайки прекомерно върху „различно-то“, „чуждото“, „необичайното“, етнодевиантният подход може, макар и неволно, да създаде неверен и деформиран образ на Другия; образ, който може да се възприеме като опростен стереотип или фалшива екзотика.

Понякога културният трансфер може да съчетава както етноцентрични, така и „екзотизиращи“ стратегии. Паралелно с експанзията си, големите или „главните“ (mainstream) култури упражняват един натиск, който, парафразайки Дейвид Кристъл, можем да наречем „ефектът на прахосмукачката“¹⁸. Търсейки непрестанно нещо ново и различно, те непрестанно „всмукват“ културната другост, като често пъти я комерсиализират, и в последна сметка я асимилират. Така кръгът се затваря и се търси поредната нова непозната култура.

Като опозиция на асимилиращите тенденции на „озападняването“ нее-

ропейските и неанглосаксонски постколониални култури развиват свои собствени стратегии и начини да „отвърнат на удара“. Отношенията на културна доминация и зависимост се отхвърлят, подкопават и трансформират с най-различни средства.

Когато става дума за интеркултурален театър, несъмнено трябва да се отбележи и първостепенният принос на Робърт Уилсън за неговото развитие. Уилсън е творец, който върви по свои собствени пътища и развива свои оригинални форми на интеркултуралност. Една интеркултуралност, която би могла да се определи не толкова като „универсализираща“, а по-скоро като „трансформативна“, заличаваща границите между културата-източник и културата-цел и вписваща се в една постмодерна естетика на „мрежовостта“ и колажа. Анджеј Вирт в статия, посветена на театъра на Робърт Уилсън¹⁹, го определя като „интеркултурен синкретизъм“. Той пише, че в интеркултурната практика на Уилсън еднопосочният модел „източник → цел“ се заменя от една нова форма на межкултурен трансфер. Вирт определя тази нова форма като „модел на *орбитата*“, генериращ „ротация на мотиви, които се обогатяват едни други чрез преминаването през различни културни хемисфери“²⁰.

Освен всичко друго межкултурният обмен извежда на преден план характеристиките на театъра като *комуникативен процес*. Тези характеристики вписват театралното представление в полето на съвременните теории на комуникацията – включително и на

¹⁹ Andrzej Wirth, „Interculturalism and Iconophilia in the New Theatre“, *The Performing Arts Journal* 11, no. 3/12, no. 1 (1988/89), с. 176–85.

²⁰ Ibid.

¹⁸ David Crystal, „Emerging Englishes“, *ETP*, issue 14 (2000), с. 4.

интеркултурната комуникация. Казано с езика на тези теории, комуникативният успех на едно представление зависи от начините, по които се конструира процесът на комуникация. Съществени фактори за приема на едно театрално представление са както неговата „зрителска адаптация“, т. е. съобразеност с целевата аудитория, така и зрителският „хоризонт на очакване“. В този хоризонт все по-активно присъстват и „интеркултурните комуникативни компетенции“ на аудиторията.

Съществена роля за динамиката на комуникативните процеси играят театралните фестивали. Чрез тях и чрез други подобни форуми се изпробват, развиват и разпространяват нови „трансестетически“ театрални практики и форми. Благоприятни фактори за тези процеси са международното разнообразие на театралните продукции, а също и специфичният облик на фестивалната публика, която освен местните зрители включва театрални от цял свят.

Среща се обаче и недоволство от облика на съвременните театрални фестивали, които, според някои критици, притежават типичните постмодерни недъзи: комерсиализация, неавтентичност, заравняване на критериите и стойностите. В този смисъл към фестивалите също би могла да се отнесе забележката на Жан Бодрийяр, че в постмодерните времена „трансестетиката“ на различията рискува да се превърне в „трансестетика на безразличието“²¹. Или както пише немската театрална критичка Хана Хурциг: „Фестивалите примамват с обещания за екзотика... те сервират чуждото и непознатото точ-

но като китайски ресторант, който предвидливо ви снабдява с нож и вилица... Нещо, което е било предмет на шок, смайване и удивление, се превръща в консумация; днес нашите фестивали организират един международен обмен на художествени лакомства.“²²

Въпреки че горните критици не са изцяло лишени от основания, не бива да се забравя, че фестивалите не са само и единствено „центрове за консумация“; а и не могат да се поставят всички от тях под един общ знаменател. Макар може би не винаги в степеня, която би удовлетворила техните критици, те са своеобразни експериментални платформи на межкултурния обмен. Фестивалната публика безспорно представлява благоприятна среда, в която да се проследят, анализират и дискутират процесите, обобщени на теоретично ниво през осемдесетте години под наименованието „интеркултурална херменевтика“ или „етнография на четенето“. Става дума за културната обусловеност на рецептивния и познавателен акт, за особеностите на възприемането на едно художествено произведение в перспективата на неговата „чуждост“. Тази различна, транснационална перспектива налага своя отпечатък върху рецептивния процес – от една страна, предизвиква смислов и идентификационен дефицит, но от друга страна, генерира нови прочити и значения. В нашия все по-отворен и взаимосвързан свят изследването на тези социокултурни проблеми е от съществено значение, тъй като чрез нея могат да се очертаят пътища за постигане на динамично равновесие, а и на продуктивно напрежение между „своето“ и „чуждото“ в различните култури.

²¹ Вж. Jean Baudrillard, „Transaesthetics“, „Verso“, (1993) 6:1.

²² Hannah Hurtzig, „Against multicultural festival exoticism“, Kultura-Extra (2003).