

Library
IRC international Water
and Sanitation Centre
Tel: +31 70 30 689 80
Fax: +31 70 35 899 64

Tugende !

Het gebruik van Theatre For Development in Uganda



Universiteit Utrecht
afstudeerscriptie & onderzoeksverslag
Culturele Antropologie

1997
Jitske Kramer

Tugende [uitspraak. toekènde] is Luganda voor *Lets go*. De Ndere Troupe gebruikte deze woorden bij de start van een dans of voorstelling "*Tugende*" wordt geroepen wanneer mensen in actie moeten komen. Ook met betrekking tot *Theatre For Development* zou ik willen roepen *Tugende!*

Tugende !

Het gebruik van Theatre For Development in Uganda

Universiteit Utrecht

**culturele antropologie
afstudeerscriptie & onderzoeksverslag
tracé cultuur- en organisatie studies, variant antropologie en etnografie**

1997

Jitske Kramer

LIBRARY IRC
PO Box 93190, 2509 AD THE HAGUE
Tel +31 70 30 689 80
Fax +31 70 35 899 64

BARCODE: 15445
LO: 134 97TU



Inhoudsopgave

Voorwoord	v
Inleiding	vi
1 Terminologie en Context	1
1.1 Theater	1
1.2 Theater en antropologie	4
1.3 Uganda	7
2 Theater en Ritueel	13
2.1 Theater in Afrika	13
2.2 Ritueel	16
2.3 Theater en ritueel	18
Doeltreffendheid en entertainment	
Participerend en observerend publiek	
Presentatie van de rol van de acteur	
Context van de voorstelling	
2.4 Traditionele theatrale voorstellingen in Afrika	25
3 Theater en het traditionele Leersysteem in Uganda	27
3.1 Traditioneel theater: muziek, dans en drama	27
3.2 Het traditionele leersysteem	35
Strategieën van traditionele leersystemen	
Oorzaken van veranderingen de afgelopen honderd jaar	
4 Theatre For Development	45
4.1 Waarom <i>Theatre For Development</i> ?	45
De ruisgevoeligheid van het communicatieproces	
Communicatie en ontwikkelingsprocessen	
Theater als educatief medium	
4.2 Theorieën omtrent theater als educatief medium: Freire en Boal	52
4.3 Methoden van theatergebruik in <i>Theatre For Development</i>	55
4.4 Voor- en nadelen van het gebruik van <i>Theatre For Development</i>	60
5 Theatre For Development in Uganda	63
5.1 Ndere Troupe en <i>Theatre For Development</i>	64
5.2 Rose Mbowa en <i>Theatre For Development</i>	66
5.3 Rose Mbowa en Ndere Troupe over elkaar	70

6 Ndere Troupe	75
6.1 Redenen tot oprichting van de Ndere Troupe	75
6.2 De Ndere Troupe bestuurlijk en financieel	77
6.3 De leden van de Ndere Troupe	78
6.4 Het repertoire	82
7 Praktijk van een project van de Ndere Troupe:	
<i>'Rhythm of the future'</i>	85
7.1 Een project om het publiek te informeren over 'privatisering'	85
7.2 Het productieproces van de educatieve theatervoorstelling	88
Het vooronderzoek	
Mijn mening over een dergelijk vooronderzoek	
Bespreking van de onderzoeksresultaten van de Ndere Troupe	
Ontwikkelen en repeteren van het scenario	
7.3 Het scenario: 'Rhythm of the future'	97
Samenvatting van het scenario	
Muziek, dans en drama in de voorstelling	
7.4 De tournee	103
Periode en tijdstip	
De speelplek	
De verschillende regio's	
7.5 Het publiek	106
7.7 Korte evaluatie van ' <i>Rhythm of the future</i> '	108
8 Ntuuha Dramaperformers	113
8.1 De oprichting van Ntuuha Dramaperformers	113
8.2 Ntuuha Dramaperformers bestuurlijk en financieel	115
8.3 De leden van Ntuuha Dramaperformers	116
8.4 De Ntuuha satellietgroepen	116
8.5 Het repertoire	117
8.6 ' <i>Amaaka ga Bagyenda</i> ': de praktijk van een project	118
De opdrachtgever	
Het vooronderzoek	
Het scenario ' <i>Amaaka ga Bagyenda</i> '	
De tournee en het publiek	
Korte evaluatie van de ' <i>Amaaka ga Bagyenda</i> ' voorstelling	
9 Theorie en praktijk van <i>Theatre For Development</i>	127
9.1 Bespreking van de centrale vraag van het veldonderzoek	127
9.2 Theorie en praktijk van <i>Theatre For Development</i>	129
Vereiste kennis en vaardigheden van de acteurs en facilitators	
<i>Follow-up</i>	
Literatuur	135
Bijlagen	141

Voorwoord

Voor u ligt het resultaat van enkele maanden hard werken. Tijdens de zes maanden veldonderzoek in Uganda en de daarop volgende maanden waarin ik aan mijn onderzoeksverslag en literatuurscriptie werkte, heb ik van allerlei kanten enorm veel steun gehad. Zonder deze steun was het tot een goed eindresultaat brengen van deze scriptie een zeer moeilijke opgave geweest. Als eerste wil ik mijn ouders noemen. Zij hebben mij altijd gesteund in de keuzes die ik maakte, ook wanneer deze anders uitvielen dan zij stiekem gehoopt hadden. Ik wil hen bedanken voor alle goede adviezen en morele steun. In één adem door noem ik Marcel Harmsen die gedurende al die maanden achter mij stond en mij wanneer nodig moed insprak.

Aan het veldwerk in Uganda hing uiteraard een prijskaartje en ik ben dan ook erg blij dat ik in aanmerking kwam voor een subsidie van het Fonds Studiereizen Ontwikkelingslanden van de Universiteit Utrecht. Eenmaal in Uganda ben ik fantastisch geholpen door Stephen Rwangyezi, directeur van de Ndere Troupe. Zijn enthousiasme en kennis op het gebied van theater en maatschappelijke onderwerpen, samen met de gastvrijheid van alle leden van Ndere, maakten mijn verblijf bij deze theatergroep tot een erg mooie en leerzame tijd. Een andere theatergroep die ik wil bedanken zijn de Ntuuha Dramaperformers. De communicatie tussen de groep en mij verliep niet altijd geheel vlekkeloos, maar ik heb erg genoten van de verschillende voorstellingen. Ook wil ik prof. Mbowa en Prof. Ocitti bedanken voor de kennis die zij met mij wilden delen. Dankzij Sandor van Geelen kwam mijn wens om een korte videodocumentaire over *Theatre For Development* in Uganda te maken uit, waarvoor mijn dank.

Terug in Nederland moesten alle bevindingen op papier worden gezet. Ik kreeg hiernaan begeleiding van Geert Mommersteeg. Ik heb erg veel aan zijn op- en aanmerkingen gehad, die het geheel tot een beter eindresultaat hebben gebracht. Ook bedank ik Kees Epskamp, Dolf van Graas en Fanny Heymann voor het lezen van de eerste concept versie en hun aanwijzingen.

Over het algemeen heb ik met veel plezier aan deze scriptie gewerkt. Ik hoop dat u het met evenveel plezier zult lezen.



Inleiding

Sinds het begin van mijn studie culturele antropologie had ik van dit moment gedroomd. Met mijn rugzak om stond ik op Schiphol, het ticket in mijn ene hand, mijn onderzoeksopzet in de andere. Zes maanden lang met theatergroepen door Uganda trekken, het was te mooi om waar te zijn. Maar tegelijkertijd kwamen de twijfels. Wat had ik daar te zoeken? Waarom zou ik alles in Nederland in de steek laten? Voor wie deed ik het eigenlijk? Als iemand mij op dat moment had gezegd dat het allemaal niet hoefde en dat ik weer terug naar mijn kamer mocht gaan, dan was deze scriptie misschien nooit geschreven. Maar er was niemand die deze verlossende woorden sprak, dus stapte ik op 28 februari met tranen in mijn ogen het vliegtuig in.

Zolang ik mij kan herinneren ben ik actief met theater bezig geweest naar theater kijken, maar vooral ook zelf spelen. Dit spelen deed ik al tijdens de weeksluitingen op de lagere school, maar ook later tijdens toneellessen bij de Vooropleiding Theater in Groningen. Naast mijn theater-liefde wilde ik alles weten over 'dat wat anders is'; andere levensstijlen, wereldbeelden en culturen en heb ik mij altijd erg betrokken gevoeld bij ontwikkelingsprojecten in Afrika. Deze interesse in 'het andere' resulteerde in de keuze voor de studie culturele antropologie. Mijn liefde voor theater bleef. Toen ik las over onderwijsprojecten waarbij gebruik werd gemaakt van het medium theater, wist ik wat het onderwerp van mijn afstudeeronderzoek zou zijn. *Theatre For Development*. In 1995 kwam ik in contact met de Ndere Troupe, een Ugandese theatergroep. Deze ontmoeting bepaalde dat het onderzoeksgebied Uganda zou worden, waar ik vervolgens in 1996 naar toe ben gegaan om het gebruik van *Theatre For Development* in de praktijk te onderzoeken.

In de aankomsthal van vliegveld Entebbe was het eerste wat ik zag een bordje met 'Miss Jitske Kramer'. Opgelucht schudde ik de hand van Herbert Bakegisaki van de Ndere Troupe. Uganda bleek een groen en warm land, in tegenstelling tot het grijze en koude Nederland dat ik had achtergelaten. Ik kon hier vast wel

wennen. De kamer waar ik de eerste tijd kon wonen zag er mooi uit. 's Middags hielp ik met het inladen van kostuums en muziekinstrumenten, waarna ik die avond mijn eerste theatervoorstelling in Uganda zag. Ik gaf mij voor zes maanden over aan het ritme van de Afrikaanse drum.

Een onderzoek naar theater in Afrika, Uganda Tijdens mijn zoektocht naar relevante literatuur bleek dat er tot op heden nog maar weinig wetenschappelijk werk door cultureel antropologen is geschreven over theater in Afrika, in het bijzonder Uganda Het meeste onderzoek naar (educatief) theater in Afrika is verricht door mensen uit de literatuur- en theaterstudies. Uiteraard hanteren zij een andere visie, methode en invalshoek dan gebruikelijk is in de antropologie Een studie naar educatief theater vanuit het oogpunt van de culturele antropologie zou daarom een toevoeging kunnen zijn aan de bestaande literatuur

Naast het eventuele theoretische belang, heeft dit onderzoek ook een maatschappelijke relevantie in zich Bij het ontbreken van een goed georganiseerde vorm van formeel¹ onderwijs in Uganda, is op maatschappelijke terreinen als gezondheid, landbouw, onderwijs en vrouwen emancipatie behoefte aan goede non-formele educatie en voorlichting Uiteraard moet er veel aandacht besteed worden aan de inhoud van deze programma's, maar vooral ook aan de vorm Aangezien educatie, naast entertainment, een belangrijke functie van theater is, kan theater daarmee een belangrijke rol spelen binnen non-formele onderwijs situaties, het is een medium dat dicht bij de doelgroep staat, men is ermee vertrouwd en het kan educatieve boodschappen bevatten Een leerstrategie waarin het gebruik van theater centraal staat is *Theatre For Development* (TFD). Theater wordt binnen TFD gebruikt als educatief medium, zowel om informatie te verstrekken als om mensen handvatten te bieden om verandering in hun situatie te brengen, het zogenaamde *empowerment of the people* Onderzoek naar het gebruik van TFD door Ugandese theatergroepen kan zodoende een nuttige bijdrage leveren in het samenstellen van en vorm geven aan non-

¹ De verschillende onderwijsvormen zijn op te delen in drie soorten, te weten informeel, non-formeel en formeel Informele educatie heeft betrekking op het spontaan leren van individuen in interactie met hun sociale en fysieke omgeving in het dagelijks leven. Formele educatie vindt plaats in georganiseerde groepen, op speciaal daarvoor vastgestelde plaatsen en onder leiding van erkende en acceptabele instructeurs of leraren, terwijl non-formele educatie vorm krijgt in gestructureerde educatieve programma's met formele instructies die buiten school (of andere formele instituten) worden aangeboden, te denken valt aan volwassen educatie, een management training, etc (Epskamp 1989. 21) Deze driedeling moet niet te strikt worden opgevat, vaak zullen kenmerken van deze drie onderwijsvormen naast elkaar te zien zijn

formele onderwijsprojecten, om een zo effectief mogelijke communicatie te bewerkstelligen

Onderzoeksvraag en -methode

In het veldonderzoek staan twee lokale theatergroepen centraal, de Ndere Troupe en de Ntuuha Dramaperformers, die beide op hun eigen manier theater gebruiken om informatie te verstrekken in sub-urbane en rurale gebieden. In deze scriptie² kunt u het verslag lezen van mijn onderzoeksbevindingen, gecombineerd met literatuuronderzoek op het gebied van *Theatre For Development*. In het literatuuronderzoek ging mijn aandacht allereerst uit naar wat er is geschreven over het onderscheid tussen theatrale en andersoortige voorstellingen. Verder stond centraal waarom theater volgens de theorievorming geschikt zou zijn als educatief medium en wat er over de relatie van dit medium met het traditionele leersysteem in Uganda is geschreven.

Tijdens mijn veldwerk in Uganda stond het gebruik van TFD in de praktijk centraal. Uit de literatuur was mij duidelijk geworden dat er verschillende methoden van theatergebruik zijn binnen TFD, waarbij grofweg een tweedeling gemaakt kan worden tussen de 'compensatie voor massamedia'- en de 'participatieve media'-methode (Kidd 1992: 110). In de eerste methode reizen theatergroepen met een educatieve voorstelling langs verschillende gemeenschappen, terwijl in de tweede methode de leden van een gemeenschap zelf een theatervoorstelling maken over heersende problemen. Ik heb in Uganda gezocht naar groepen en personen die ieder een andere methode gebruikten, of zeiden te gebruiken. Een aantal van hen heb ik bezocht om een antwoord te krijgen op de volgende centrale vraag.

“Waarom wordt in Uganda theater ingezet als educatief medium in non-formele onderwijssituaties en hoe geven verschillende theatergroepen vorm aan deze educatieve voorstellingen.”

Mijn startpunt in de zoektocht naar theatergroepen met verschillende methoden van theatergebruik binnen TFD, was de Ndere Troupe. Deze theatergroep is in Kampala gevestigd en de leden van de Troupe komen uit verschillende etnische groepen in Uganda.

² Onder 'scriptie' versta ik zowel het verslag van mijn afstudeeronderzoek als mijn literatuurscriptie. Ik heb beide tot één geheel laten versmelten.

Ik ben ongeveer drie maanden bij hen te gast geweest en heb het vooronderzoek, productieproces en de uiteindelijke tournee langs 21 districten van hun voorstelling '*Rhythm of the Future*' over privatisering van overheidsbedrijven kunnen onderzoeken

Via Stephen Rwangyezi, de directeur van de Ndere Troupe, hoorde ik van het werk van Rose Mbowa. Zij is professor aan de Makerere Universiteit in Kampala, faculteit muziek, dans en drama, en gespecialiseerd in *Theatre For Development*. Ik heb haar een aantal malen g'interviewd en haar bezocht tijdens het project *Stepping Stones* dat zij leidde. Hierin werd gebruik gemaakt van de 'participatieve media'-methode van TFD om de deelnemers bewust te maken van de HIV/AIDS problematiek. Mbowa bracht mij in contact met Steven Kaliba, directeur van de Ntuuha Dramaperformers uit Fort Portal, West Uganda, die zij had getraind in TFD. In Fort Portal heb ik tien voorstellingen van Ntuuha bijgewoond, waarbij de meeste aandacht uitging naar hun voorstelling '*Amaaka ga Bagyenda*' - het huis van Bagyenda - waarin het belang van goede hygiëne centraal stond. Ook heb ik één van de Ntuuha satelliet groepen bezocht, in Kateete, en een voorstelling van hen bijgewoond.

Een andere professor die ik heb opgezocht aan de Makerere universiteit in Kampala, is J. P. Ocitti. Ocitti is gespecialiseerd in traditionele leersystemen, met name van Uganda. Ik heb in interviews met hem gesproken over de traditionele leermethoden in Uganda en welke van deze leerstrategieën tegenwoordig van nut zouden kunnen zijn in het non-formele onderwijs. Zo werd duidelijk dat TFD voor een deel teruggrijpt op traditioneel gebruikte leerstrategieën.

Ik reisde tijdens mijn veldwerk zoveel mogelijk met de theatergroepen mee, wat mij in staat stelde veel voorstellingen te zien en de werkwijze van de groepen van dichtbij mee te maken. De meeste spelers spraken redelijk Engels en wanneer de taal een probleem was, wierpen andere spelers zich op als tolk. Om de benodigde informatie te verzamelen, heb ik van verschillende onderzoeksmethoden gebruik gemaakt, waarvan participerende observatie de meest belangrijke was. Tijdens de busritten en de eindeloze uren wachten, sprak ik met de acteurs over de voorstellingen, hun motivatie om mee te spelen, het leven in Uganda en tal van andere onderwerpen. Repetities kon ik bijwonen en wanneer er een dans gerepeteerd werd, liet ook ik me van mijn beste kant zien.

Gedurende de voorstellingen begaf ik mij tussen het publiek en genoot samen met de

rest van de toeschouwers van het theater. Ik vroeg hen hoe zij over de besproken onderwerpen dachten, wat zij van de voorstelling vonden en of zij er iets van hadden opgestoken. Echt diep kon ik hier helaas nooit op ingaan, aangezien de mensen na de voorstelling weer snel naar huis gingen en de theatergroep - en ik dus ook - verder moest naar de volgende speelplek. Hierdoor heb ik niet kunnen onderzoeken hoe effectief de voorstellingen precies waren. Ik had dan een ander onderzoek moeten doen en langer in de dorpen moeten blijven om het effect van de educatieve voorstellingen op de gemeenschap na te gaan. Hier had ik echter de tijd en middelen niet voor. Ik heb mij daarom moeten beperken tot het geven van een uitgebreide beschrijving van de methoden van de theatergroepen. Van de effectiviteit van de voorstellingen kan ik slechts een indicatie geven. Ik baseer mij daarbij op de gesprekken die ik met het publiek heb kunnen voeren, de publiciteit in de media en een tweetal kleine evaluatie onderzoeken die uitgevoerd werden door de opdrachtgevers van de voorstellingen.

Naast de voortdurende participerende observatie, heb ik een aantal open interviews afgenomen, met name bij de leiders van de theatergroepen en professor Mbowa en professor Ocitti. Deze interviews heb ik op band opgenomen en later uitgewerkt. Verder heb ik in de universiteitsbibliotheek en in boekwinkels relevante literatuur verzameld, op basis waarvan ik vragen kon beantwoorden en verdere vragen kon stellen in het veld.

Hoofdstukindeling

In hoofdstuk één wordt aandacht besteed aan verschillende termen die in deze scriptie veelvuldig zullen voorkomen. Ook zal kort worden stilgestaan bij de studie van theater in antropologische context. Vervolgens wordt de aandacht gericht op het land waar de *case-studies* hebben plaatsgevonden: Uganda.

In het tweede hoofdstuk wordt bekeken wat het verschil is tussen rituele en theatrale voorstellingen. Pas wanneer deze vraag beantwoord is, kan bekeken worden welke traditionele theatervormen Uganda kent en wat de functies hiervan waren.

Dit gebeurt in hoofdstuk drie. Allereerst wordt gekeken hoe het traditionele theater in Uganda er uitziet, waarbij in de tweede paragraaf een specifieke functie ervan wordt belicht, namelijk die van educatie. De strategieën van traditionele leersystemen passeren de revue, samen met de oorzaken van veranderingen in de afgelopen honderd jaar. Duidelijk zal worden dat het onderwijssysteem, zoals dat vandaag de dag bestaat, nog niet naar behoren

functioneert. Veel mensen zijn daardoor ongeletterd en aangewezen op non-formele onderwijs projecten. De onderwijsmethoden die deze projecten gebruiken moeten zo goed mogelijk aansluiten bij de leefwereld van de doelgroep. *Theatre For Development* is een methode die deze leefwereld als uitgangspunt neemt.

In hoofdstuk vier worden de theorieën omtrent *Theatre For Development* besproken. Waarom wordt het gebruikt als communicatief medium, wat is de theoretische geschiedenis en welke methoden van theatergebruik zijn er binnen TFD? Tot slot zullen de voor- en nadelen van het gebruik van TFD bekeken worden.

Hoofdstuk vijf speelt zich geheel af in Uganda. De uitgangspunten van Stephen Rwangyezi van de Ndere Troupe en professor Rose Mbowe, beiden belangrijke figuren op het gebied van TFD in Uganda, zullen besproken worden. Wat is hun mening over de methoden van theatergebruik binnen TFD en hoe denken zij over elkaars werk.

De volgende drie hoofdstukken geven twee *case studies* weer, waarin te zien is hoe lokale theatergroepen in Uganda vorm geven aan educatieve theatervoorstellingen. In hoofdstuk zes staat de theatergroep waar ik drie maanden te gast ben geweest centraal: de Ndere Troupe. Waarom werd deze groep opgericht, hoe zijn zaken bestuurlijk en financieel geregeld, wie zijn de leden en wat is het repertoire van de groep. In hoofdstuk zeven wordt aandacht besteed aan de praktijk van een project van de Ndere Troupe, namelijk de '*Rhythm of the Future*'. Hoofdstuk acht stelt de Ntuuha Dramaperformers uit Fort Portal centraal. Hierin wordt aandacht besteed aan de achtergrond van de groep, het bestuur, de financiën, het repertoire en één van hun voorstellingen over gezondheid en sanitaire voorzieningen. In hoofdstuk negen tot slot een korte beschouwing van het gebruik van TFD in de praktijk.





Terminologie en Context

Om mijn onderzoek en scriptie in de juiste context te plaatsen, zal ik in dit hoofdstuk aandacht besteden aan de definiering van 'theater' (1.1), de studie van theater in antropologische context (1.2) en het land waarin ik de praktijk van *Theater For Development* heb onderzocht (1.3)

1.1 Theater

'Theater' kan zowel een aanduiding zijn voor het gebouw waarin de voorstellingen plaatsvinden als voor het verschijnsel zelf. Wat is dit verschijnsel nu en hoe is het te definiëren? In de theaterwetenschappen zijn vele definities van 'theater' in omloop. Schoenmakers (1992: 11) merkt echter op dat veel definities alleen van toepassing zijn op een beperkt aantal werken in een beperkte historische periode. Hij noemt in zijn *Filosofie van de theaterwetenschappen* (1989) een aantal problemen met de definiering van theater. Ten eerste het vaak normatieve karakter, waarbij de nadruk komt te liggen op 'goed' theater in plaats van op het verschijnsel zelf. Ten tweede gaan veel definities vaak vooral in op produktkenmerken, waardoor andere theatervormen uitgesloten worden. Zo geeft Okafor (1991: 40) drie basis elementen van drama: acteurs in 'imiterende actie', de toeschouwers en de plaats van het gebeuren. Alle andere elementen, zoals kostuums, dialoog, mimiek en decor, kunnen de acteurs helpen bij het neerzetten van een karakter, maar zijn, zo zegt Okafor, uiterlijke karakteristieken die de bijzonderheid aangeven van verschillende dramatische tradities. In definities zijn het echter vaak deze uiterlijke karakteristieken, deze produktkenmerken, die aangehaald worden. Een derde probleem met de definiering is de afbakening van het theatrale domein ten opzichte van andere domeinen.

"Als Bentley in The life of the Drama (1967: 150) schrijft 'de theatrale situatie gereduceerd tot een minimum is: A speelt B terwijl C toekijkt', dan geeft hij -

overigens bewust - niet aan op welke punten 'theater' verschilt van spel van kinderen of van mensen die in het dagelijks leven volgens de sociologische roltheorie rollen spelen. De afbakening van het theatrale domein ten opzichte van de overige domeinen in de maatschappij is daarmee niet goed mogelijk" (Schoenmakers 1989. 35).

Al met al zijn er vele definities in omloop, met elk hun eigen beperkingen. Ik zal gebruik maken van de tot alle eenvoud terug gebrachte definitie 'A speelt B terwijl C toekijkt', in combinatie met de afspraken die een bepaalde groep mensen heeft met betrekking tot het theatrale frame. Met 'frame' wordt het kader bedoeld dat mensen als uitgangspunt nemen om, in dit geval, naar een voorstelling kijken. Goffman heeft in zijn boek *Frame Analysis* (1974) uitgebreid stilgestaan bij het begrip frame en de mogelijkheden die dit concept biedt voor analyse van allerlei sociale gebeurtenissen. Vanaf het moment dat toeschouwers handelingen als theatraal herkennen of denken te herkennen, wordt een theatraal frame in werking gesteld. De handelingen worden zo in een theatraal kader geplaatst waarin bepaalde 'wetten' en afspraken gelden. De waarneming en interpretatie van handelingen die op vergelijkbare wijze buiten het theatraal frame plaatsvinden, leiden opeens tot andere informatieverwerkingsprocessen. Het theatrale frame is een conventie die een groep mensen met elkaar heeft (Schoenmakers 1989: 40). Deze conventie bepaalt of een bepaalde groep iets als theater bestempelt of juist niet. Voorts stelt Schoenmakers (1992: 11) een aantal noodzakelijke voorwaarden om over theater te kunnen spreken, die telkens binnen een bepaald kader en interpretatieschema voorkomen: levende mensen (of replica's) presenteren zichzelf spelend aan levende mensen die in dezelfde tijd en ruimte aanwezig zijn, in of via een verhaal, zonder een direct praktisch doel. *men speelt, doet alsof*

In het licht van theater antropologie betekent 'theater' voor velen iets anders: antropologen, dramaturgen, literatuur studenten en acteurs gebruiken allen dezelfde termen maar bedoelen er iets anders mee. Er zijn vele termen in omloop die gebruikt worden om theater uit, bijvoorbeeld, Afrika te benoemen. Ik denk daarbij aan volkstheater, populair theater, traditioneel theater, en indigeen theater.

Zoals Epskamp (1992: 54) aangeeft, heeft de term 'populair theater' een te grote associatie met politiek theater en wordt volkstheater te veel geassocieerd met folklore en de

fossiele uitingen van culturele tradities. Hierdoor zijn beide termen niet erg geschikt. Epskamp kiest voor het gebruik van 'traditioneel theater'

“een collectieve term voor een diversiteit van theatrale vormen, van welke de uitvoeringsregels zijn blijven bestaan, door de geschiedenis en over de grenzen heen. Dit wil niet zeggen dat de theater conventies onveranderbaar zijn, maar de veranderingen die plaatsvinden worden van binnen uit goedgekeurd en bepaald”
(Epskamp 1992: 54)

In navolging van Epskamp, zal ik gebruik maken van de term 'traditioneel theater'. Traditioneel wil dus niet zeggen 'onveranderbaar', maar wordt gebruikt om te legitimeren dat 'iets' altijd al op die manier gedaan is. Dit 'altijd-al-zo-gedaan-hebben' verwijst in wezen naar de vorige keer, de vorige opvoering; veranderingen zijn dus zeker niet ongewoon.

Een ander punt dat aandacht verdient binnen het gebruik van het begrip 'theater', is welke theatrale vormen er wel en niet mee bedoeld worden. In het Westen wordt met 'theater' vaak teksttoneel bedoeld. Verder zijn er allerlei andere vormen die ieder hun eigen label hebben, te denken valt aan dans, drama, muziektheater, clownerie, mime, etc. Deze Westerse indeling kan niet zomaar in de Afrikaanse situatie gebruikt worden. Wanneer ik spreek over 'theater', bedoel ik daar al deze stijlen mee. Theater zie ik als een overkoepelende term voor muziek, dans en drama.

Een benaming die in dit kader enige aandacht verdient, is die van 'acteur'. Ik noem zowel dansers, zangers als degene die dialogen uitvoeren acteurs. Ik hanteer daarbij de definitie van acteur, zoals Schipper de Leeuw die heeft geformuleerd: *“iemand die verschillende rollen uitbeeldt met stem en beweging”* (1977: 8). De acteur is vrij in de vorm die hij of zij kiest om deze rol uit te beelden. Deze vorm kan variëren van dans tot teksttoneel. Het belangrijkste is dat een acteur een karakter vertolkt, daarbij gebruik makend van muziek, dans en drama - theater. Het is in een *performance* - een voorstelling - dat een acteur zijn of haar kunnen aan het publiek kan laten zien. Een voorstelling¹ is het moment van contact tussen publiek en acteurs, waarin theater tot uitdrukking komt.

¹ Ik zal voor de Engelse term *performance*, de Nederlandse vertaling 'voorstelling' gebruiken.

1.2 Theater en antropologie

Theater in Afrika wordt binnen de antropologie zeer sporadisch onderzocht. Vaker wordt er getwist of er voor de komst van de Europeanen wel theater was in de Afrikaanse samenlevingen, en veel Afrikanisten waren en zijn van mening dat dit niet het geval is. Robert Cornevin (1970 *Le theatre en Afrique noire et a Madagascar*) ging zelfs zo ver dat hij zijn boek over Afrikaans theater opdroeg aan de 'vader' van het Afrikaanse toneel, de Fransman Charles Beart, directeur van een *école primaire supérieure* rond 1930 in Bingerville, waar volgens Cornevin het eerste Afrikaanse theater is geboren - dus dankzij de Franse koloniale schoolleiding! (Schipper-de Leeuw 1977: 73). In dergelijke gedachtengangen, neemt men de Westerse vorm van theater als uitgangspunt om te bepalen of andere samenlevingen en culturen het theater ook kennen. Dit getuigt in mijn ogen van een etnocentrische, of eurocentrische manier van denken. De Westerse manier van theater maken is niet de enige vorm van theater. Er zijn vele manieren en genres die onder de term 'theater' te groeperen zijn. Zo bekeken is het niet zozeer de vraag of, maar eerder wát voor soort theater er was in de pre-koloniale Afrikaanse samenlevingen. Het belangrijkste probleem bij de beantwoording van deze vraag, is dat hier weinig goede beschrijvingen van zijn.

De laatste jaren houden steeds meer mensen, met name vanuit de letteren- en theaterhoek, zich met theater en antropologie bezig. In dit verband zijn er twee termen in omloop. Ten eerste 'theater antropologie' en ten tweede 'antropologie van het theater' of 'antropologie van de *performance*'. Over de betekenis van deze twee termen is men niet altijd eenduidig. De eerste term zal ik gebruiken in de betekenis die Barba eraan geeft. Hij, en met hem de *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), verstaat onder theater antropologie

"the study of the behaviour of the human being when it uses its physical and mental presence in an organised performance situation and according to principles which are different from those used in daily life. This extra-daily use of the body is what is called technique" (Barba 1991: 7)

ISTA's werkveld is de studie van de principes van dit *extra-daily* gebruik van het lichaam en hun toepassingen in het creatieve werk van de acteur. Theater antropologie is dan de studie

van het sociaal-culturele en fysieke menselijk gedrag tijdens een voorstelling. Anderen in dit werkveld zijn Peter Brook en Jerzy Grotowski.

De tweede term die ik noemde is de 'antropologie van het theater'. Zij die met deze invalshoek naar theater kijken, hebben met name aandacht voor de sociale en culturele context waarin de voorstelling plaatsvindt, welke functie het theater in de maatschappij heeft, welke status, en dergelijke. De theaterwetenschapper en regisseur Richard Schechner was een van de eerste wetenschappers die durfde te spreken van de 'antropologie van het theater' (Epskamp 1991: 14). Naast zijn wetenschappelijke werken, is het werk dat hij verrichtte op het praktische artistieke vlak van belang voor zijn ideeën-ontwikkeling op het gebied van theaterantropologische studies. Nadat hij in contact kwam met de antropoloog Victor Turner en zijn werken, richtte Schechner zich meer op Turners procesanalyse, waarin theater gebruikt wordt als middel om tot betere uitspraken over de samenleving te komen. Schechner kreeg een steeds antropologischer kijk op de wereld. Aangezien de antropologie van het theater zowel een theoretische als een praktische kant heeft, pleit Schechner ervoor ook actief en praktisch met de verschillende theatervormen in contact te komen. Aan de ene kant om zo meer inzicht te krijgen in de didactiek van de overdracht, en aan de andere kant om de onderzoeker te laten ervaren hoe deze technieken werken (Epskamp 1991). Schechner ziet goede mogelijkheden in de samenwerking van antropologen en theatermensen.

“Techniques of transmission of performance knowledge are a strong basis of exchange among theatre people and anthropologists.(...) Theatre people can help anthropologists identify what to look for in a training or performance situation; and anthropologists can help theatre people see performances within the context of specific social systems.” (Schechner 1985: 25)

Schechner noemt zes 'contact punten' van theater en antropologie, waarin de kernvragen zijn: wie zijn de acteurs, hoe bereiken zij hun tijdelijke of permanente² transformaties en welke rol speelt het publiek tijdens de voorstelling. Schechner streeft daarbij naar een holistische beschrijving van een voorstelling (Schechner 1985: 32, 33). niet alleen de

² 'Permanent' in het geval van voorstellingen binnen overgangsriten. Zie verder paragraaf 2.2.

voorstelling zelf verdient aandacht, maar ook de sociale en culturele context waarbinnen deze plaatsvindt, de geschiedenis ervan, de functie van de voorstelling, etc

Victor Turner is een van de weinige antropologen die theater intensief heeft bestudeerd. Hij gebruikte in zijn procesanalyses van initiatie- en genezingsrituelen bij de Ndembu in Zambia het model dat Van Gennep ontwikkelde met betrekking tot overgangsriten (Epskamp 1991: 18). Van Gennep onderscheidt in overgangsriten drie fasen, die zich volgens een vastgesteld schema voltrekken. Allereerst vindt er een scheiding plaats waarin afstand wordt gedaan van de oude situatie, gevolgd door een transitie periode. In deze tweede fase gelden de regels en normen van de oude situatie niet meer en vindt een overgang plaats naar een nieuwe status voor de geïnitieerden. Tijdens de derde fase vindt er een herintreding plaats, waarin de geïnitieerde de samenleving betreedt met een nieuwe status. Volgens Turner kennen maatschappelijk, rituele en theatrale processen een soort gelijk begin, midden en eind (Epskamp 1991: 18). In zijn procesanalyses kreeg met name de tweede fase, de transitie periode, bijzondere aandacht. Turner spreekt in dit verband over een liminale fase, "*a no-man's-land betwixt-and-between the structural past and the structural future*" (Turner 1985: 294), waarin de normaal gebruikelijke culturele configuraties niet gelden. 'Alles' is mogelijk in deze liminaliteit. Tijdens rituelen, maar ook in theatrale voorstellingen, komt dit duidelijk naar voren.

Turner beperkte zich niet tot een theoretische studie van ritueel. Zijn stelling dat ritueel symbolisch handelen alleen begrepen kon worden in de context van de praktijk, leidde tot allerlei educatieve praktijken, zoals het samen met zijn studenten uitvoeren van etnografieën en rituelen. Zo konden de studenten beter begrijpen hoe

"people in other cultures experience the richness of their social existence, what the moral pressures are upon them, what kind of pleasures they expect to receive as a reward for following certain patterns of action, and how they express joy, grief, deference, and affection, in accordance with cultural expectations"

(Turner en Turner 1982: 33-34, geciteerd in Schechner 1985: 30)

Turners antropologie van de rituele ervaring werd zo antropologie als ervaring, de antropologie van de voorstelling werd een voorstelling (Boudewijnse 1994). Schechner voegt daar aan toe dat het interessant zou zijn om enkele ideeën van Turner en Barba te combine-

ren, de cognitieve en experimentele aspecten van etnografieën zoals Turner die uitspeelde, gecombineerd met de bewegingsleer en -kennis van Barba (Schechner 1985 31) Studenten zouden dan nog beter kunnen leren en invoelen hoe het is om te leven zoals de mensen in de tot voorstelling gemaakte etnografie

Van de studies die er geschreven zijn op het gebied van theater in Afrika, maar ook elders ter wereld, zijn de meesten van de hand van onderzoekers uit de letterenstudies en theaterwetenschappen. Een reden dat weinig antropologen theater als onderwerp van studie hebben is wellicht dat datgene wat theater genoemd kan worden door veel, zo niet de meeste, antropologen onder het label 'rituelen' en 'religie' geplaatst wordt. Het mag duidelijk zijn dat deze andere invalshoek, deze andere bril, een ander verhaal oplevert. In de studie van theater is een onderzoeker uit de 'letteren-hoek' vooral geïnteresseerd in het doorgronden van de effectiviteit van de esthetische vormen die gebruikt worden in de voorstelling. De sociale omstandigheden zullen in zijn of haar onderzoek met name bestudeerd worden om een beter inzicht te krijgen in de context van de tekst, maar zullen in verhouding minder aandacht krijgen (Okpewho 1990 7). Ook hier zou een nadere samenwerking met antropologen tot interessante resultaten kunnen leiden. De brede kennis van antropologen over de context van een voorstelling en de uitgebreide kennis van esthetische vormen en teksten opgedaan door onderzoekers in letterenstudies, bieden samen een gedetailleerder beeld van een voorstelling; de specialismen zouden gebundeld een completer beeld van de voorstellingen kunnen geven.

1.3 Uganda³

Dan is het nu tijd om licht te werpen op het decor van de theatergroepen die ik voor mijn onderzoek naar het gebruik van *Theatre For Development* heb bezocht. Uganda ligt ingesloten tussen Zaïre, Sudan, Kenya, Tanzania en Rwanda en is ruim 6 keer zo groot als Nederland. Het Victoria-meer (69000 km², waarvan ongeveer de helft Ugandees gebied) grenst aan het zuidelijke en meest vruchtbare deel van het land. Naar het noorden toe verandert het landschap van gloeiend en bergachtig groen, in steppe en savanne. Uganda ligt op de evenaar, maar de temperaturen van het tropische klimaat worden getemperd doordat het land voor een groot deel op een plateau van 900 tot 1500 meter hoogte ligt. De

³De informatie in deze paragraaf heb ik voor een groot deel ontleend aan Broere (1994).

bezetten in de overheidsinstellingen, het onderwijs, de vrije beroepen en het bedrijfsleven. Tijdens de Britse overheersing deed men weinig om de tegenstellingen tussen Noord en Zuid te verkleinen, integendeel. Toen in 1900 de protectoraat-overeenkomst werd getekend, kregen de Baganda allerlei privileges en werden zo de economische en ontwikkelde elite van de natie met belangrijke bestuurlijke functies. De veiligheid werd door het koloniale leger gegarandeerd. Dit leger stond onder leiding van de Britten en bestond voor het merendeel uit mannen van de noordelijke bevolkingsgroepen, onder andere doordat de Britten de eis hadden gesteld dat een rekrut minstens één meter zeventig lang moest zijn, waardoor de over het algemeen wat kleiner gebouwde Bantu groepen niet in aanmerking kwamen. De chaos waar Uganda kort na de onafhankelijkheid in terechtkwam, had veel te maken met de tegenstellingen tussen de Baganda en de andere etnische groepen.

Een andere etnische groep die economisch erg belangrijk was en is voor Uganda wordt gevormd door de Indiers. Zij werden rond 1900 door de Britten naar Uganda gehaald als arbeidskrachten voor de aanleg van de spoorlijn die Uganda met de haven van Mombasa moest verbinden. Toen de spoorlijn was voltooid bouwden de spoorwegaarbeiders een bestaan op in de handel en werden al snel de 'motor van de economie'.

Winston Churchill noemde Uganda ooit 'de parel van Afrika'. Vergeleken met andere Britse kolonien in Afrika was het in veel opzichten een 'gemakkelijk' land: vruchtbaar, stabiel, goed transportsysteem, elektriciteit van de Owen Falls stuwdam in de Nijl. De startpositie voor Uganda leek dan ook erg gunstig toen het land in 1962 onafhankelijk werd. De Britten lieten echter alles behalve een eenheid achter toen zij Uganda verlieten. Vooral de Baganda in centraal Uganda en etnische groepen in het vruchtbare zuiden hadden geprofiteerd van de winstgevende handelsgewassen. De Baganda vormden zelfs een soort 'staat in een staat'. Na de onafhankelijkheidsverklaring op 9 oktober 1962 werd Milton Obote premier en de Buganda koning Mutesa II president. Beiden behoorden tot verschillende politieke partijen, Obote was de leider van de *Uganda People's Congress* (UPC) en Mutesa II had de leiding over de partij *Kabaka Yekka* (KY - 'koning alleen'). Het UPC was voor een eenheidsstaat en had de meeste aanhang in het noorden. De KY was voorstander van een autonoom Buganda.

Obote stond voor een moeilijke taak. Veel koninkrijken en districten hadden verzoeken ingediend om dezelfde bevoegdheden te krijgen als de Baganda. Voor het centrale gezag

zagen zij alleen een functie op het gebied van buitenlandse zaken en defensie. De spanningen en conflicten liepen steeds hoger op en in 1964 barstte de bom. Uiteindelijk stapte de KY uit de regering, maar Mutesa II bleef president. Het UPC had inmiddels te kampen met interne tegenstellingen. In 1966 waren de conflicten tussen UPC en de KY en binnen de UPC zo hoog opgelopen dat Obote de macht greep en het leger inschakelde, waarvan Idi Amin bevelhebber was. In de jaren die volgden was er sprake van een steeds grotere verwijdering tussen Obote en Idi Amin. In 1971 pleegde de legerbevelhebber een staatsgreep. Amin greep de macht en ontpopte zich gedurende zijn heerschappij tot een bloeddorstig dictator. In augustus 1972 stuurde hij alle zeventigduizend Aziaten het land uit. De bezittingen van de Aziaten, die de handel, de meeste industriële bedrijven en enkele grote plantages in bezit hadden, werden verdeeld onder Amins vertrouwelingen. Zij bleken echter niet in staat de ondernemingen goed te leiden, met alle economische gevolgen van dien. Bovendien nationaliseerde Amin alle Britse bezittingen en werd vrijwel alle westerse hulp aan Uganda stopgezet. Tijdens zijn tirannie kwamen tussen een half en één miljoen mensen om het leven. Amin raakte steeds meer in een isolement. In 1979 werd hij verslagen door het Tanzaniaanse leger, in samenwerking met Ugandese ballingen onder leiding van Oyite-Ojok en Museveni. Na gerommel rond het opengevallen leiderschap, kwam Obote uiteindelijk weer aan de macht. Onder zijn bewind nam het geweld af, maar hield niet op. Yoweri Museveni, de voormalige minister van defensie, richtte een guerillaleger op en in 1986 versloeg hij het leger van Obote.

Aanvankelijk was er scepsis over deze nieuwe machthebber, de zoveelste militair die de macht greep. Langzaam werd echter duidelijk dat Museveni andere bedoelingen had. Als president van een geruineerd land had hij heel wat werk te verzetten. Stapje voor stapje heeft hij Uganda haar stabiliteit en economische groei teruggegeven. In het beleid stond (en staat) verzoening tussen de bevolkingsgroepen en de politieke partijen centraal. Museveni voert een 'geen-partijen-democratie', waarin politici zowel lokaal als landelijk alleen op persoonlijke titel worden gekozen. Hij vindt deze vorm meer toegesneden op de Afrikaanse context, omdat de oude politieke partijen volgens hem voornamelijk een etnische en religieuze achterban hebben, wat de verschillen in het land alleen maar kan aanwakkeren.

In 1989 werden de eerste parlementaire verkiezingen gehouden. In mei 1996 ging de strijd tijdens de eerste presidentsverkiezing tussen Museveni, Ssemogerere en Mayanja - Museveni heeft deze verkiezing met een overweldigende meerderheid gewonnen. De

economische situatie in Uganda wordt steeds beter. In de hoofdstad schieten de grote gebouwen uit de grond, veel onrendabele overheidsbedrijven worden of zijn geprivatiseerd en veel Indiers zijn naar Uganda teruggekeerd. Er wordt hard gewerkt aan betere wegen en een uitbreiding van het elektriciteitsnet. Veel van deze vernieuwingen zijn echter vooral merkbaar in de grotere steden. In rurale gebieden, waar nog steeds het overgrote deel van de bevolking woont, is van deze economische vooruitgangen niet altijd even veel te merken.

Ook het Ugandese onderwijs profiteert van de stabiliteit die Museveni weer terugbracht in het land. Toen Uganda in 1962 onafhankelijk werd, had het één van de beste schoolsystemen van Afrika. Obote hechtte veel belang aan goed onderwijs, maar onder Amin stortte het onderwijssysteem grotendeels in elkaar. Hoewel het onderwijs is verbeterd, is het percentage schoolgangers nog erg laag. De hoge kosten die aan onderwijs zijn verbonden zijn hier een belangrijke oorzaak van. Het gemiddelde jaarinkomen in rurale gebieden ligt, omgerekend, rond de 160 US dollar, terwijl het ongeveer 120 US dollar per jaar kost om één kind naar school te laten gaan. Hierbovenop komen de kosten voor boeken, eten, kleding, etc. Daarbij komt dat een gemiddelde huishouding al gauw vijf kinderen telt. Zodoende zijn veel mensen niet in staat om hun kinderen een schoolopleiding te bieden. Enkele cijfers

	RURAL (%)			URBAN (%)			TOTAL (%)		
	male	female	total	male	female	total	male	female	total
Literate Population Aged 10+	60.5	40.6	50.4	85.6	76.2	80.8	63.5	44.9	54.0
Population Aged 6+ that never attended school	29.9	49.0	39.6	11.7	19.8	15.9	27.9	45.6	36.9
Population Aged 6-12 that ever attended Primary School	57.0	52.8	54.9	73.6	71.4	72.4	58.4	54.7	56.6
Population Aged 15+ that completed Primary School	27.3	14.3	20.6	63.0	50.7	56.8	31.8	18.7	25.0
Population Aged 20+ that completed Secondary School	7.4	2.2	4.7	33.6	20.2	27.1	10.8	4.3	7.4

(The 1991 Population and householding Census Uganda)

Uit bovenstaande cijfers blijkt dat 36,9 procent van de bevolking van zes jaar en ouder geen scholing heeft gehad. Slechts 25 procent van de groep die 15 jaar of ouder is, maakt de lagere school af. Dit alles heeft onder andere tot gevolg dat 46 procent van de totale bevolking ouder dan tien jaar ongeletterd is. Door dit hoge percentage heeft het overgrote deel van de bevolking geen toegang tot de geschreven media. Ook voor de mensen die wel kunnen lezen, zijn kranten vaak moeilijk te krijgen. Allereerst omdat de verspreiding ervan zich beperkt tot de steden en ten tweede omdat de 600 Ush (ongeveer één gulden) die de krant kost voor velen te veel is. Ook televisie en radio bieden vaak geen echte oplossing voor de verspreiding van kennis. De televisiezenders zijn alleen in centraal en Zuid Uganda redelijk te ontvangen, minder dan zes procent van de totale bevolking heeft elektriciteit aan huis en de aanschaf van een televisietoestel is voor de meesten financieel niet haalbaar. Waar een radio is, staat hij loeihard aan. Een radio is echter voor veel mensen te duur, zowel door de aanschafprijs als door z'n continue behoefte aan batterijen.

Tot zover een kort overzicht van de context van deze scriptie. Voordat de traditionele leersystemen in Uganda en daarna het gebruik van TFD besproken worden, ga ik dieper in op de begrippen theater en ritueel. Een ritueel is niet hetzelfde als theater, hoewel beiden overeenkomsten kunnen hebben. In het volgende hoofdstuk sta ik uitgebreid bij deze twee begrippen stil.

Theater en Ritueel

In dit hoofdstuk zal ik aangeven in welke verhouding de begrippen ritueel en theater tot elkaar staan. Ik ga daarbij uit van de Afrikaanse situatie: wat hebben theater en ritueel in Afrika met elkaar gemeen en wat niet?

Allereerst aandacht voor theater in de Afrikaanse context (2.1) en een beschrijving van de term ritueel (2.2). In paragraaf 2.3 zal ik nagaan op welke punten 'theater' en 'ritueel' met elkaar verschillen. Tot slot zoom ik in paragraaf 2.4 kort in op de vraag of traditionele theater voorstellingen in Afrika bestaan en vanuit welk oogpunt deze dan bestudeerd dienen te worden.

2.1 Theater in Afrika

Verschillende volkeren hebben verschillende culturele tradities en gebruiken verschillende technieken om dramatische acties weer te geven. Het zou daarom misleidend zijn om Afrikaans theater te bekijken in termen van dramatische technieken van andere culturen (Okafor 1991: 40), of anders gezegd, in termen van het theatrale frame van andere culturen. Om de inhoud van de term theater in de Afrikaanse context verder te verduidelijken, volgen hier een aantal karakteristieken van traditioneel theater, zoals Epskamp die aangeeft (1992: 54-56), aangevuld met informatie over de huidige Ugandese situatie verkregen in een interview met Sam Okello, lid en coordinator van de theatergroep Ndere Troupe (*schuin gedrukt*).

Ten eerste worden binnen (traditionele Afrikaanse) voorstellingen meerdere theatrale disciplines, zoals dans, zang, mime, dialoog, muziek en poppenspel, in een geïntegreerde manier gebruikt; simultaan of in een gestructureerde volgorde. *Theater in Uganda is een presentatie van het dagelijks leven. In dit dagelijks leven nemen muziek, dans en drama een belangrijke plaats in, wat in voorstellingen is terug te zien. Veel theaterstukken gaan bovendien over het familieleven, waarin hoogtepunten als huwelijken een belangrijke plaats innemen; dergelijke gelegenheden bevatten erg veel muziek en dans. De muziek en*

dans is ontwikkeld via rituelen.

Ten tweede worden binnen voorstellingen verschillende acteerstijlen gebruikt, variërend van helemaal in de rol opgaan tot het creëren van een zo groot mogelijke afstand van iemands eigen rol. De voorstelling kan zowel absurdistische, naturalistische, epische, expressionistische als surrealistische elementen bevatten. Onderscheid als komedie, tragedie, melodrama, moralistisch drama, etc. is daardoor zeer moeilijk aan te brengen.

Een derde punt is dat er veel minder gebruik wordt gemaakt van geschreven teksten, zoals dialogen. De voorstelling moet echter wel aan bepaalde regels en grove scripts voldoen. *Uganda kent weinig tekstschrijvers. Improvisatie is zowel bij de ontwikkeling van een voorstelling als bij de uitvoering ervan erg belangrijk. Er worden geen audities gedaan naar aanleiding van een script, maar theatergroepen werken met een vaste groep acteurs, die samen de voorstelling maken. De voorstellingen worden gespeeld naar de wensen van het publiek, waardoor veranderingen regelmatig voorkomen, meestal weer op basis van improvisatie. Dit alles is terug te voeren op de orale traditie in Afrika.*

Een vierde punt is dat er in voorstellingen veel stilistische vormen worden gebruikt die karakteristiek zijn voor orale tradities, zoals formele begroetingen, allegorieën, raadsels, metaforen, grappen, rijm en verzen, etc. In de rijm en verzen wordt veel aandacht besteed aan de herhaalbaarheid van woorden en acties in traditioneel theater. Dit geldt niet alleen voor de thema's en theatrale gebeurtenissen in de voorstelling, maar ook voor de basisstructuren ervan. In deze basisstructuren worden formele acteerprincipes en strikte taal afgewisseld met improvisatie, die vaak van komische aard is. *Elke etnische groep in Uganda heeft haar eigen gezegden, welke echter wel vergelijkbaar zijn. Deze gezegden en verzen worden gebruikt zodat herhaling makkelijk wordt; de eerste zin 'duwt' iemand naar de volgende. Het spreken in koren is een onderdeel van rituelen en wordt ook veel in theater gebruikt, met name om de nadruk op bepaalde mededelingen te leggen, en/of om aan te geven dat iedereen het ermee eens is.*

Ten vijfde refereert de voorstelling liever aan een verhaal dat het publiek al goed kent, dan dat het dit verhaal in detail gaat vertellen. Men gaat ervan uit dat het publiek de mythen, het materiaal dat op historische of legendarische feiten is gebaseerd al in al z'n versies kent. Uit al deze versies wordt dan een kleine episode opgevoerd. *Veel moderne commerciële theaterstukken in Uganda zijn gebaseerd op volksverhalen.*

Punt zes, de waardering van de deskundigheid en bekwaamheid van de acteur. Dit heeft

betrekking op zijn kennis en zijn beheersing van de regels van de voorstelling, maar ook op zijn gevoel voor esthetiek, hoe geeft hij een karakter weer met behulp van make-up, maskers, kleding, lichaamshoudingen en de vervormingen van de stem. *Drie punten die invloed hebben op de mate van respect die een acteur van het publiek krijgt: ten eerste moet datgene wat hij of zij op het podium zet herkenbaar zijn voor het publiek, het personage moet geloofwaardig zijn. Kostuums zijn hierbij van belang. Een tweede punt is dat het improvisatievermogen van de acteur groot moet zijn. Tot slot hangt het respect voor een acteur ook af van hetgeen hij in het dagelijks leven doet. Zo vertelde Okello dat hij een tijd gewerkt heeft bij een bierfabriek. In dezelfde periode speelde hij een dronkaard in een voorstelling. Tijdens de tournee door het land dacht men dat hij in werkelijkheid ook een dronkelap was, totdat duidelijk werd dat hij een manager was in de fabriek, toen steeg het respect voor hem.*

De zevende karakteristiek van traditioneel theater is dat de afstand tussen publiek en acteurs heel klein is. Publieksparticipatie wordt, tot op zekere hoogte, gestimuleerd. En binnen bepaalde grenzen speelt het publiek mee en geeft zo nieuwe impulsen voor het spel. Deze participatie is echter wel aan bepaalde regels en conventies gebonden. *Het publiek wordt met name betrokken door de realistische manier van spelen, het verhaal moet een vraag stellen dat het publiek moet willen beantwoorden.*

Tot slot noemt Epskamp de sociale context die van belang is voor een voorstelling. Voorstellingen worden namelijk gegeven ter gelegenheid van bepaalde gebeurtenissen. Traditioneel theater is 'gelegenheids' theater. Hij haalt hierbij Van Genep en Turner aan, die hebben laten zien dat de momenten waarop een voorstelling gegeven wordt vaak kritieke momenten markeren in de levenscyclus van de leden van een gemeenschap, of de kalendercyclus van de gemeenschap als een geheel.

Het volgende citaat geeft aan dat begrip van de context van een voorstelling belangrijk is bij de interpretatie van traditioneel theater.

"The open-air arena of traditional drama [in Africa] becomes a place of interaction between humans, spirits, and other categories of being such as animals, which can be represented, and plants, which are in the costumes and masks. (...) African traditional theatre does not refer only to the physical arena in which the

simulated action takes place but also to the cosmic dimension of the environment.” (Okafor 1991: 43)

In dergelijke voorstellingen, waarin sprake is van een religieuze of rituele context, komt de vage grens tussen rituele en theatrale voorstellingen het meest tot uitdrukking

2.2 Ritueel

‘Ritueel’ is een term die in het dagelijks taalgebruik op allerlei soorten handelingen wordt geplakt. Reeksen van handelingen die op een bepaalde volgorde of op een bepaald tijdstip, al dan niet dwangmatig, worden uitgevoerd, worden vaak rituelen genoemd. Binnen de religieuze antropologie wordt ‘ritueel’ echter gedefinieerd als “*vaste handelingspatronen waarbij de mens zich richt tot de ‘boven’ natuur*” (van Beek 1982: 13). Een ritueel wordt gezien als een religieuze handeling. In deze religieuze handelingen komen de mensen en de goden bijeen: in het ritueel worden de daden van voorouders, stichters van dorpen, clans of stammen en goden opnieuw opgevoerd. De religie leeft in het ritueel (van Beek 1982: 31).

Het religieuze karakter van een ritueel is echter niet altijd even duidelijk aanwezig. Wat een vast handelingspatroon tot een ritueel maakt, is het feit dat mensen een ‘hoger doel’ nastreven. Dit ‘hoger doel’ kan verschillende dingen inhouden. Bij initiatie-riten is dat de sociale transformatie van jongen naar man. Maar ook verzoening, krachtmetingen, het verkrijgen van een machtspositie en dergelijke kunnen dit hoger doel vormgeven. Om dit doel te bereiken, verrichten mensen bepaalde handelingspatronen die dit doel niet direct als causaal gevolg hebben. Het is daarbij niet noodzakelijk dat men zich tot de ‘boven’natuur richt, hoewel dit wel vaak het geval zal zijn.

Een voorbeeld van een dergelijke handeling is het ritueel slachten van een haan, zoals dat gebeurt in het *Ibo Osun* ritueel van de Yoruba in Nigeria.

“We offer the sacrifice to please the spirits so that they will not disturb us. It is not just mere killing of cocks or animals, but it is to please the spirits so that they will not disturb us. Or it is to make them help us to progress in our lives”

(Ositola 1988: 37)

Het gevolg van deze handeling is duidelijk een dood dier, het hogere doel dat wordt nage-

streefd is het tevreden stellen van de goden, zodat zij een positief effect kunnen hebben op het aardse leven. Hierbij moet worden opgemerkt dat het doel van een ritueel niet altijd even makkelijk is aan te wijzen, in sommige rituelen is de handeling dominant.

Het verschil tussen een 'gewoon' vast handelingspatroon en een ritueel is niet altijd even duidelijk. Zo heeft men het vaak over een 'eet-ritueel' en een 'groetings-ritueel', waarmee de aandacht wordt gevestigd op het vaste handelingspatroon dat ermee gemoeid is. Met het groeten wordt echter niet iets 'hogers' nagestreefd, maar het concrete gevolg van de handeling, namelijk elkaar gedag zeggen. Toch is het meer dan zomaar wat handelingen. Het handelingspatroon wordt als wetmatig ervaren, iets waar je niet vanaf mag en kan wijken. Hoewel het streven naar een 'hoger doel' niet direct aanwezig is, kunnen soortgelijke handelingspatronen toch 'rituelen' genoemd worden, en wel 'dagelijkse rituelen'. In zekere zin worden de handelingen namelijk net zo belangrijk ervaren als dat in rituelen het geval is.

Er zijn ontzettend veel verschillende rituelen. Rituelen die verricht worden met als doel om regen te maken, iemand te genezen, een goede oogst te garanderen, riten voor de dood, geboorte, etc. Naast het verschil in doel van een ritueel, zijn er natuurlijk ook verschillen in vorm en inhoud. Van Beek (1982) heeft in de enorme hoeveelheid van verschijningsvormen een driedeling van typen riten - rituele gebruiken - gemaakt. Binnen elke categorie zijn veel verschillende verschijningsvormen mogelijk.

- 1 cyclische riten, ook wel kalenderriten genoemd. Cyclische riten volgen het jaarlijkse ritme van de seizoenen. Niet al deze riten gebeuren op jaarbasis. Het kunnen ook wekelijkse cycli zijn (kerkdiensten bijvoorbeeld) of bijvoorbeeld een maan-cycli.
- 2 overgangsriten, ook wel *rites de passage* genoemd. Overgangsriten begeleiden overgangen in het leven van individuen of groepen, bijvoorbeeld geboorte, huwelijk en initiatie.
- 3 riten voor bijzondere behoeften. Dit zijn riten waardoor een groep of een individu een probleem probeert op te lossen, bijvoorbeeld ziekte, kindersterfte, droogte, oorlog, of een slechte oogst.

Het type rituelen dat valt onder overgangsriten heeft altijd veel aandacht gehad. Degene die zich het meest met deze vorm van ritueel heeft beziggehouden is de antropoloog Van Gennep. Bij overgangsriten is er sprake van een overgang van de ene status naar een andere. Deze overgang volgt een vastgesteld schema. Van Gennep onderscheidt drie fasen, als

eerste de scheiding van de oude situatie, vervolgens de transitie naar de nieuwe status, en uiteindelijk de herintreding in de samenleving met de nieuwe status. Elk van deze fasen gaan gepaard met rituelen (van Baal & van Beek 1985: 127)

Dergelijke overgangsriten zijn (grote) publieke rituelen waar vaak de hele gemeenschap bij betrokken is. De transformaties die tijdens deze communale rituelen plaatsvinden, zoals Van Gennep dit heeft beschreven, krijgen vorm in zang en dans. In de woorden van Schechner (1988: 118): de verandering in status wordt niet alleen gesymboliseerd in de voorstelling, de verandering komt door de voorstelling tot stand. Schechner noemt deze voorstellingen - *performances* - zelfs '*transformances*', aangezien de voorstellingen de middelen van de transformatie van de ene status, identiteit of situatie, naar de andere zijn.

"The dancing does not celebrate or mark the results, it does not precede or follow the exchange - it is the means of making the transformations."

(Schechner 1988: 119)

Lamp zegt hierover, met betrekking tot de Temne uit Sierra-Leone.

"The Temne people feel that adulthood simply cannot and must not be reached without a ritual of initiation and the final ceremonies of initiation, the 'coming-out'. The Temne call this coming-out an-wol (The Play), and they achieve it through the performance of theatrical events consisting of acts and scenes incorporating singing, instrumental music, costuming, lighting from natural sources, cosmetics and dance movement, best approximating the western form of theatre called opera. But it is a performance not only performed - it is an instrument that performs an operation, a work that effects change" (Lamp 1988: 83)

2.3 Theater en ritueel

Theater is niet hetzelfde als een ritueel. Wel kan gesteld worden dat een ritueel theater elementen bevat, en (traditioneel) theater rituele elementen heeft. Verschillen tussen theater en ritueel zijn zeer moeilijk aan te geven. Beiden zijn brede termen, waarbij een overlappend gebied is te zien dat vorm krijgt in de voorstelling. Om een analyse van de verschillen te maken, kan de 'voorstelling' dus als uitgangspunt dienen. Zoals in *The Drama Review*

(vol.25, nr 4) uit 1988 beschreven, verwijst de term 'voorstelling' naar een groter gebied dan theater al het theater komt tot uitdrukking in een voorstelling, maar niet elke voorstelling is theater. Er zijn meerdere activiteiten en gebeurtenissen die de vorm van een voorstelling hebben. Te denken valt aan sportwedstrijden, kerkdiensten, begrafenissen en huwelijksceremonies, en dergelijken. Het is hier echter niet de plaats om al deze soorten voorstellingen te bespreken. Ik beperk mij dan ook tot de twee typen voorstellingen die Angmor (1978: 58, geciteerd in Epskamp 1992: 47) onderscheidt.

Aan de ene kant noemt Angmor de 'rituele voorstellingen' die deel uitmaken van het dagelijks leven. Aan de andere kant de 'theatrale voorstellingen' welke het dagelijks leven nabootsen. Theatrale voorstellingen vertellen het publiek over het leven door het voor te stellen of uit te beelden. Rituele voorstellingen zijn een geïntegreerd deel van een 'geloofssysteem' of religie, die door zowel het publiek als de acteurs wordt aangehangen. In deze rituele context is '*performing real life*'. De term traditioneel theater moet gezien worden als overkoepelend voor de rituele- en de theatrale voorstelling (Epskamp 1992: 47, 48). Er is geen scherpe grens tussen een theatrale en rituele voorstelling, maar er zijn natuurlijk wel verschillen tussen deze twee. Zoals Schechner zegt (1988: 120):

"Whether one calls a specific performance 'ritual' or 'theatre' depends mostly on context and function. A performance is called theatre or ritual because of where it is performed, by whom and under what circumstances"

Er zijn verschillende punten waarop theatrale en rituele voorstellingen kunnen verschillen. In het vervolg van deze paragraaf zal ik deze punten aan de orde laten komen. Allereerst bespreek ik het verschil in doelgerichtheid van een voorstelling. Schechner heeft de termen entertainment en doeltreffendheid gebruikt om dit verschil te beschrijven. Nadat ik de rol van het publiek, die in beide typen voorstellingen vaak anders is, heb besproken, besteed ik aandacht aan het verschil in presentatie van de rol van de acteur in theatrale en rituele voorstellingen. Beeman (1993: 380) geeft aan dat in theatrale voorstellingen deze een meer symbolische weergave van de realiteit zou zijn, terwijl in rituele voorstellingen de weergave van de rol van acteur eerder 'realistische symboliek' is. Daarmee wordt bedoeld dat de symboliek die de acteur gebruikt in een rituele voorstelling als realiteit wordt ervaren, en in een theatrale voorstelling als weergave van de realiteit. Vervolgens sta ik stil bij de vierde

factor die helderheid kan brengen in de scheiding tussen theatrale en rituele voorstellingen, namelijk de rol die de context van een voorstelling speelt. Zoals Schechner laat zien is deze erg belangrijk.

Doeltreffendheid en entertainment

Wanneer de tegenstelling tussen rituele en theatrale voorstellingen tot uitdrukking gebracht moet worden, is het duidelijker te spreken over de tegenstelling tussen *efficacy* ('doeltreffendheid', het streven naar een hoger doel) en entertainment (Schechner 1988: 120). Of een bepaalde voorstelling ritueel of theater wordt genoemd, hangt dan af van de mate waarin de voorstelling het karakter van doeltreffendheid of entertainment heeft. Geen enkele voorstelling is puur entertainment, of richt zich enkel op de doeltreffendheid. Entertainment en doeltreffendheid vormen een continuüm waarover de functie van een voorstelling zich beweegt. Wanneer de kostuums, de muziek en het dansen zelf belangrijker worden binnen een rituele voorstelling dan de uiteindelijke resultaten (hogere doelen), dan verschuift de functie van doeltreffendheid richting entertainment. Het kan zelfs zo zijn dat de entertainment functie het overneemt van de functie van doeltreffendheid. De transformatie van ritueel in theater vindt, met andere woorden, plaats wanneer de entertainment functie belangrijker wordt dan de doeltreffendheid. Ook kunnen delen uit een ritueel, bijvoorbeeld voor toeristen, tot entertainment gemaakt worden, terwijl andere delen de functie van doeltreffendheid behouden.

Schechner geeft in het schema op de volgende pagina de basis tegenstelling tussen doeltreffendheid (*efficacy*) en entertainment weer. Als het doel van de voorstelling is om een verandering of transformatie tot stand te brengen, is de kans groot dat de overige punten genoemd onder het kopje '*efficacy*' ook in de voorstelling zijn terug te vinden. In dat geval is er sprake van een rituele voorstelling¹. Een voorstelling waarin doeltreffendheid centraal staat is resultaat gericht, universalistisch, allegorisch, geritualiseerd en verbonden met een gevestigde orde. Wanneer entertainment echter domineert, is de voorstelling meer klasse

¹ Er zijn ook theater voorstellingen die een specifiek doel nastreven, resultaat gericht zijn, zonder dat zij de overige kenmerken hebben die in het schema van Schechner onder *efficacy* worden genoemd. Te denken valt aan politiek theater, psychodrama en educatief theater. *Theatre For Development* beoogt een verandering in het dagelijks leven van mensen, tot stand gebracht via het medium theater, en is dus resultaat gericht. Toch is het geen rituele voorstelling. Het publiek wordt wel uitgenodigd te participeren, maar de overige door Schechner genoemde kenmerken van rituele voorstellingen zijn niet van toepassing.

georiënteerd, individualistischer en wordt de voorstelling constant aangepast aan de smaak van het publiek (Schechner 1988: 123)

EFFICACY (ritual)	ENTERTAINMENT (theatre)
Results	Fun
Link to an absent Other	Only for those there
Abolishes time, symbolic time	Emphasizes now
Brings Other here	Audience is the Other
Performer possessed, in trance	Performer knows what he's doing
Audience participates	Audience watches
Audience believes	Audience appreciates
Criticism is forbidden	Criticism is encouraged
Collective creativity	Individual creativity

Schechner (1988: 120)

Bij een theatrale voorstelling is het streven naar innovatie vaak een vereiste, het gaat erom hoe een al dan niet bekend verhaal in een nieuw jasje wordt gestoken, terwijl bij rituele voorstellingen eerder de vraag wordt gesteld of het wel zo was als de vorige keer

Participerend en observerend publiek

De rol van het publiek is bij een theatrale voorstelling over het algemeen anders dan bij een rituele voorstelling. In een rituele voorstelling is de scheidslijn tussen acteurs en publiek kleiner dan bij theater het geval is. Turner (1982: 112) spreekt in dit verband van een

“(...) congregation whose leaders may be priests, party officials, or other religious or secular ritual specialists, but all share formally and substantially the same set of beliefs and accept the same system of practices, the same set of rituals or liturgical actions”

Het publiek, of beter de deelnemers van een rituele voorstelling, hebben een participatorische rol. Het wegblijven bij een ritueel betekent het afwijzen van de congregatie, of het door de congregatie afgewezen worden (Schechner 1977: 79). Obeyesekere (1990: 130) maakt een kanttekening bij deze uitleg van de rol van het publiek bij rituelen. Bij het analyseren van rituele voorstellingen gaat men er, aldus Obeyesekere, vaak van uit dat het publiek

bij een ritueel noodzakelijk een participerend publiek is. Hij is het er mee eens dat dit vaak het geval is bij initiatieriten of agrarische vruchtbaarheids rituelen. Toch gaat deze bewering volgens hem niet op voor het gehele publiek dat aanwezig is bij een rituele voorstelling. Zo is bij genezingsrituelen ook vaak publiek aanwezig dat, vergelijkbaar met publiek bij een theatrale voorstelling, toekijkt. Obeyesekere wijst er op dat de rol van het publiek, net als dat bij de termen doeltreffendheid en entertainment het geval is, zich beweegt op een continuum tussen de categorieën van participatie en observatie.

Theater ontstaat pas dan wanneer een scheiding² heeft plaatsgevonden tussen publiek en acteurs, aldus Schechner (1977: 79). Bij theatrale voorstellingen is altijd publiek aanwezig, waarbij het vrij is om te komen of weg te blijven - het theater heeft hier last van, niet het publiek. De rol van het publiek is om te kijken naar wat er in de voorstelling gebeurt, het publiek observeert. Een theatrale voorstelling is een gebeurtenis die afhankelijk is van de acteurs en het publiek; zonder publiek schiet de voorstelling zijn doel voorbij en is het opvoeren ervan tamelijk onzinnig. Voor een theatrale voorstelling is het 'aanwezig zijn van publiek' een cruciale factor (Beeman 1993: 379). Vergelijk in deze de definitie die Bentley gaf van theater: A speelt B terwijl C toekijkt. Als C niet aanwezig is, is er volgens de definitie geen sprake van theater. De toeschouwer, C, moet datgene wat A doet met behulp van het theatrale frame ervaren en interpreteren als zijnde theater.

In tegenstelling tot theatrale voorstellingen hoeft bij rituele voorstellingen niet persé publiek aanwezig te zijn. Bovendien is het bij een rituele gebeurtenis niet zozeer de rituele voorstelling die afhankelijk is van het publiek, maar de deelnemers die afhankelijk zijn van de rituele gebeurtenis (Schechner 1988: 126).

Presentatie van de rol van de acteur

Een ander aspect dat de ruwe scheidingslijn tussen theatrale en rituele voorstellingen aan kan geven heeft betrekking op de rol van de acteur. Beeman (1993: 380) schrijft dat er bij een theatrale voorstelling sprake is van een symbolische weergave van deze rol, terwijl de acteur van een rituele voorstelling veel meer een letterlijke presentatie van zichzelf geeft.

Theatrale voorstellingen richten zich in principe op een symbolische realiteit. In het theater presenteren acteurs zich in rollen die los staan van de rollen die zij in het dagelijks

²Hoewel bij theatrale voorstellingen nogal eens wordt geëxperimenteerd met de scheiding tussen publiek en acteurs. Vergelijk verborgen theater en het gebruik van *Theatre For Development*.

leven buiten de voorstelling innemen. Ook het frame waarbinnen een theatrale voorstelling wordt gepresenteerd staat los van de directe context van de gebeurtenis of de voorstelling. Bij theatrale voorstellingen vindt deze scheiding vaak plaats door middel van een aantal conventies als het opengaan van het doek, de verandering van licht, en het gebruik van muziek aan het begin en eind van de voorstelling. Hoewel in experimenteel theater vaak met deze grenzen wordt gespeeld, blijft er in het algemeen een duidelijke scheiding bestaan tussen de 'show' en de externe realiteit gedurende de duur van de voorstelling. Door deze symbolische realiteit onderscheidt theater zich van andere soorten voorstellingen (Beeman 1993: 379).

Rituele voorstellingen zijn veel meer geïntegreerd in het sociale leven. De rol die een acteur in een ritueel inneemt heeft vaak een sterke link met de rol die hij in het dagelijkse en sociale leven inneemt, of zal gaan innemen. In het kader van ritueel, is *performing* niet zozeer 'doen alsof', maar veel meer 'het echte leven'. Een acteur van een rituele voorstelling doet niet 'alsof' hij een bepaalde rol op zich neemt, hij 'wordt' (tijdelijk) het personage dat hij in de voorstelling moet neerzetten.

"Among the Dan [Liberia en Ivoorkust], spirits are believed to reside in the mask so that the performers who wear the masks actually become the spirits, not merely their impersonates" (Okafor 1991: 44)

Of, zoals Sam Okello van de Ndere Troupe mij vertelde

"In een ritueel zijn 'superkrachten' aanwezig. De acteurs zijn bezeten, zij leven hun rol. Het in trance brengen helpt om de verbeelding van iemand naar buiten te brengen."

In rituele voorstellingen worden 'echte resultaten' nagestreefd, terwijl in theatrale voorstellingen deze samenkomst van een symbolische en een feitelijke gebeurtenis afwezig is (Schechner 1988: 118). In rituele voorstellingen danst men bijvoorbeeld niet om de bereikte resultaten te vieren, het dansen gaat er ook niet aan vooraf of volgt er ook niet op. Dansen is het middel om de veranderingen te bereiken, de voorstelling is effectief. De dansen worden gedanst om de resultaten te bereiken, hoewel men er natuurlijk wel plezier aan beleeft.

(Schechner 1988 119)

Bewegingen en andere acties benadrukken de bovennatuurlijke kwaliteit van de acteur, vooral wanneer deze onverklaarbaar lijken te zijn. De technieken die gebruikt worden in het bereiken van supermenselijke acties in Afrikaanse voorstellingen lijken vaak onbegrijpelijk voor de alledaagse toeschouwer en worden vaak verklaart vanuit het traditionele geloof in het bovennatuurlijke. Okafor zegt over deze 'bovennatuurlijke, supermenselijke acties' het volgende (1991 47)

“My research among the Aro-Isiokpo (Igbo) [Nigeria] shows that it can also be the product of a complex stage design. The ability of the man who performs the Eru-wa-Mgbede mask-character among Aro-Isiokpo reflects the fact that a talented acrobat has been chosen to perform the role. This actor undergoes weeks of physical discipline before the performance. He abstains from sexual intercourse and eats only light meals of foods such as plantain. Just before the performance he chews an herb which energizes him. During the dramatic action, he performs seemingly supernatural ‘flying feats’ such as dashing from the ground to a rooftop and skipping from tree to tree. The spectators overlook this physical preparations³ for the performer and sincerely believe that his flying feats result from the meta-science of the performer and his group.”

Context van de voorstelling

Er zijn dus meerdere handvatten die gebruikt kunnen worden om een theatrale voorstelling van een rituele voorstelling te onderscheiden. Iets wat hier zeker een grote rol bij speelt is de context waarin een voorstelling plaatsvindt. De context geeft vaak duidelijke aanwijzingen over de functie en soort voorstelling waar men mee te maken heeft. Zo kunnen voorstellingen die veel aspecten van ritueel bevatten, maar in een andere context opgevoerd worden, bijvoorbeeld in een schouwburg, meer gaan lijken op een theatrale voorstelling. Er komt door het veranderen van de context een grotere nadruk op de entertainment-functie te liggen. Elk ritueel kan uit zijn originele omgeving getild worden en als theater worden opgevoerd - net als dit met elke dagelijkse gebeurtenis kan gebeuren (Schechner 1977 86). Dit is

³ Het zijn deze fysieke technieken die Barba onderzoekt in zijn theater antropologie

mogelijk omdat het de context, en niet de fundamentele structuur van een ritueel, is die entertainment en het dagelijks leven van elkaar scheidt

De context bepaalt in hoeverre een rol dramatisch of sociaal is. Het onderscheid tussen sociale en dramatische rollen is echter niet altijd even gemakkelijk aan te geven, ze zijn nauw met elkaar verbonden (Schechner 1977: 70). De definiëring van het frame waarbinnen de rol zich afspeelt is hierbij van belang. Welk kader neemt men als uitgangspunt om naar het gebodene te kijken, bekijkt men het vanuit een theateraal frame of niet? Zo maakt het veel verschil om op de televisie een vliegtuig te zien ontploffen tijdens het journaal of tijdens een actie film.

Een voorstelling is in ieder geval een gebeurtenis die vraagt om een *'thick description'*, of zoals Schechner het noemde een holistische benadering, en een goede kennis van de cultuur waarin de voorstelling plaatsvindt. Alleen op die manier kan een voorstelling in het juiste licht worden geplaatst, kan er de juiste waarde aan worden toegeschreven en kan het geheel vanuit het juiste frame worden bekeken.

2.4 Traditionele theatrale voorstellingen in Afrika

Zoals in de inleiding al werd aangestipt, zijn veel Afrikanisten van mening dat er voor de komst van de Europeanen geen sprake was van theater in de Afrikaanse samenlevingen. Een van de redenen hiervan kan zijn dat er in verhouding in Afrika wellicht meer rituele voorstellingen zijn dan theatrale, zodat wat qua vorm theater genoemd kan worden, door velen onder de noemer 'religie' en 'rituelen' wordt geplaatst. In dit hoofdstuk heb ik echter geprobeerd duidelijk te maken dat de grens tussen rituele en theatrale voorstellingen niet altijd even duidelijk is. De problemen die Schoenmakers noemde met betrekking tot de definiering van theater (1:1) maken ook dat dit vaak vanuit een Westers oogpunt bekeken wordt. Deze moeilijkheden zijn, kort samengevat, het normatieve karakter en de aandacht voor uiterlijke karakteristieken in definities van theater en het probleem van afbakening van het theatrale domein ten opzichte van andere domeinen. Definities zijn daardoor vaak maar voor een beperkt aantal werken en een beperkte historische periode van toepassing. Verschillende samenlevingen hebben echter verschillende methoden en technieken in het maken van theater en het zijn deze technieken, de context en het theatrale frame die als leidraad moeten dienen bij de bestudering van het traditionele theater in Afrika.

Het bedoelde effect van een voorstelling is verschillend voor theater of ritueel, maar de

vorm, het gebruik van muziek, dans en drama, van de voorstelling kan dezelfde zijn. Het gaat dan om de vraag welke theatervormen en technieken er voor de rituele dan wel theatrale voorstelling worden gebruikt. Uiteraard moet er niet voorbij worden gegaan aan de context van de voorstelling, aangezien deze heel belangrijk is voor het frame, het kader vanuit welke het publiek de voorstelling beleeft.

In het komende hoofdstuk besteed ik aandacht aan de verschillende theatervormen en -technieken zoals die in Uganda te vinden zijn en de functies die muziek, dans en drama kunnen hebben. Educatie is een van deze functies.

Theater en het traditionele Leersysteem in Uganda

“In the absence of the written word, Africans designed a way of record-keeping and effective communication and instruction through music, dance, poetry, proverbs and story-telling. These are the great books of Africa.”

(Rwangyezi 1995: 5).

Zoals in het voorgaande hoofdstuk duidelijk is geworden, blijkt de grens tussen rituele- en theatrale voorstellingen niet altijd even eenduidig, maar komen beiden tot uitdrukking in de voorstelling en maken gebruik van muziek, dans en drama. In dit hoofdstuk zal ik theatervormen uit Uganda bespreken, waarbij hun vorm en betekenis aan de orde zullen komen (3 1). In paragraaf 3.2 geef ik aandacht aan de educatieve functie van muziek, dans en drama in het traditionele leersysteem. Ook zal gekeken worden hoe deze leersystemen de afgelopen honderd jaar veranderd zijn.

3.1 Traditioneel theater: muziek, dans en drama

Afrikaans theater is totaal theater; tijdens één voorstelling kunnen meerdere theaterdisciplines geïntegreerd gebruikt worden, kan er sprake zijn van meerdere acteerstijlen naast elkaar en hoeft de scheiding tussen publiek en acteurs niet altijd even strikt te zijn. Om dit geheel voor de Ugandese situatie goed te beschrijven, zal ik muziek, dans en drama toch afzonderlijk beschrijven.

Muziek

Muziek speelde en speelt een belangrijke rol in de verschillende samenlevingen in Uganda. Tegenwoordig is, vooral in de steden, de Westerse en Afrikaanse popmuziek op elke straathoek te horen. In meer rurale gebieden is het geluid van radio en cassette echter nog niet in alle hevigheid doorgedrongen. Muziekinstrumenten spelen een belangrijke rol in Ugandese

samenlevingen en zijn vaak op een of andere manier bij de dagelijkse activiteiten betrokken. Zij leveren een bijdrage aan het sociale, psychische, therapeutische en educatieve bestaan van mensen (Nzita 1993: 150). De instrumenten zijn er in verschillende vormen en maten en hebben allen andere functies. Ze verschillen in toon en resonantie en kunnen ingedeeld worden in de vier internationaal geldende categorieën, namelijk de *membraphones* (drums), de *idiophones* (slaginstrumenten), de *aerophones* (blaasinstrumenten) en de *cordophones* (snaarinstrumenten)

De drum is waarschijnlijk het bekendste instrument van Afrika en kent vele variaties in grootte en vorm. Ook in Uganda heeft de drum verscheidende functies en wordt hij voor verschillende doeleinden gebruikt (Mukasa 1977). Zo zijn er drums die gebruikt worden om het ritme van de dans aan te geven en om verschillende liederen te begeleiden. Daarnaast is de drum belangrijk voor communicatieve doeleinden, zoals het geval is bij de clan-drum. Bij het horen van bepaalde ritme- en geluidspatronen kan de clan en bijbehorende totem geïdentificeerd worden. Deze drums werden vaak bespeeld tijdens bruiloften (Mukasa 1977). Het is mij onbekend of dit nog steeds het geval is. Een drum met een andere communicatieve functie is de oorlogsdrum welke in tijden van gevaar gehoord werd. Ook zijn er bepaalde drum-ritmes die de gemeenschap oproepen om te komen helpen met gezamenlijke werkzaamheden als het maken van wegen en bruggen. Een drum met een andersoortige functie is de rituele drum. Deze wordt gebruikt voor tal van ceremonies en rituelen. In bepaalde gebieden, zoals bij de Baganda, Ankole, Bunyoro en de Toro, krijgen dit soort drums een aparte sociale status en worden als koninklijk beschouwd. En natuurlijk zijn er de drums om traditionele genezingspraktijk en rituelen ten aanzien van de voorouders te begeleiden. Met de introductie van het christendom kwam er een kerk-drum bij. Er werd een apart ritme ontwikkeld, vanuit traditionele patronen, welke gespeeld wordt bij kerkelijke bijeenkomsten.

Waarschijnlijk zijn de slaginstrumenten de grootste groep traditionele instrumenten in Uganda (Nzita 1993: 153). Een van de slaginstrumenten is de xylofoon. Deze is gemaakt van hout en wordt bespeeld door één tot vier personen. Tot de slaginstrumenten behoren ook allerlei ratels en bellen. Zo is er de *ensaasi*, gemaakt van een kalebas. Deze werd, en wordt, veel gebruikt bij spirituele bijeenkomsten. Het medium houdt de kalebas-ratel vast en schudt er mee op het ritme van de muziek die tijdens de rituele ceremonie wordt gespeeld (Mukasa 1977: 24). Een aantal ratels en bellen worden ook aan armen en/of benen vastgemaakt tijdens het dansen. Een ander instrument dat gegroepeerd wordt onder de slaginstrumenten is de duimpiano. Waarschijnlijk is dit instrument via de Congo in Uganda terechtgekomen. In de jaren

vijftig werd de duimpiano in heel Uganda gesignaleerd en was het in de traditionele muziek opgenomen

Bij de traditionele blaasinstrumenten van Uganda, zijn verschillende soorten fluiten en toeters te zien, gemaakt van bamboe, hout, kalebas en horens. Soms worden deze instrumenten gemaakt voor een bepaalde gelegenheid en daarna afgedankt (Nzita 1993: 154). De *arupepe*, gemaakt van lange koe-horens, wordt gebruikt voor communicatie bij de Teso en de Karimojong. De *agwara* uit de West Nile, ook gemaakt van lange koe-horens, worden in sets bespeeld. Elke horen kan maar één toon produceren, samen vormen zij de melodie. Het verhaal gaat dat er een man door het bos liep en daar een groot kadaver zag liggen met duizende vliegen eromheen. Hij joeg de vliegen weg en het geluid dat zij maakten, inspireerde hem tot het maken van de *agwara*. Naast de trompetten waar veel blaaskracht voor nodig is, zijn er ook instrumenten die minder blaaskracht vergen. Deze fluiten en kleine horens worden gebruikt voor het begeleiden van dansen, maar ook als solo instrument bij liederen.

Tot slot de snaarinstrumenten. Als eerste zijn er de harpen, variërend van ongeveer 50 centimeter tot twee meter groot. De luit is een van de oudste traditionele muziekinstrumenten in Uganda. De liederen die onder begeleiding van dit instrument gezongen worden, gaan over het algemeen over actuele zaken, en vaak het niet zozeer poëtische teksten als wel historische vertellingen (Mukasa 1977: 45). Een ander snaarinstrument is de *manga*, een citer uit Noord-Uganda. Tot slot noem ik de *ndingidi*, een soort viool die wordt bespeeld met een boog, een 'strijkstok'. De *ndingidi* is in de jaren dertig vanuit Kenya in Uganda terechtgekomen. Snaarinstrumenten zijn vaak begeleidingsinstrumenten bij *story telling* tradities in Uganda (Nzita 1993: 156).

Er zijn talloze liederen die met of zonder begeleiding van bovengenoemde muziekinstrumenten gezongen worden, variërend van kinder- tot oorlogsliedjes. De onderwerpen komen uit het dagelijks leven, zoals de landbouw, huwelijken, kinderen, etc. Leden van de Ndere Troupe gaven mij de volgende voorbeelden van onderwerpen van liederen:

Latoo - een man vertelt welke van zijn vrouwen hem het liefst is. Niet de mooiste, maar zij die het beste kan koken en het beste zijn badwater warm maakt

Endhala - een lied over de chiefs en andere ouderen die geleerd hebben hongersnood te vermijden

Kikwabanga - een wees vraagt waarom hij minder zou zijn dan een ander. Een kuiken groeit immers ook op zonder borstvoeding!

Aje - een lied over de kwaliteiten waarover een man moet beschikken voordat hij zijn ouders mag vragen een bruid voor hem te zoeken

God - vroeger bad je onder een grote boom tot de god van de wind of aan een meer tot de god van het water en op de top van een berg weer tot een andere. Tegenwoordig zijn al die goden in één kerk gestopt. Dat kan niet goed gaan!

Het taalgebruik in de liederen is verschillend, van heel direct tot poëtisch. Als voorbeeld van een meer poëtische beschrijving een tekst uit een cyclus van drie liederen, de *Eitaala Okwaka*, van de Busoga in Oost-Uganda

Een kind is als een lamp. Het kind schijnt in het huis, zoals een lamp. Een thuis zonder kind is als een huis zonder licht. En zoals zij als lampen zijn, moeten wij hen leiden en hen de juiste weg laten zien.

Soms zijn liederen bedoeld om de eigen samenleving of bepaalde individuen te bekritisieren, zonder meteen grote ruzies te ontlokken. Stephen Rwangyezi, directeur van de Ndere Troupe, vertelde mij dat vrouwen via liederen controle hebben op het sociale leven. In liederen kunnen zij namelijk op een luchtige en onderhoudende manier hun ongenoegen uiten over echtgenoten en familie. Wanneer een man bijvoorbeeld veel en vaak dronken is, zal hij tot onderwerp gemaakt worden van een lied en op die manier bekritiseerd worden: “*het is zaak je zo te gedragen dat er geen lied over je geschreven wordt!*”, aldus Rwangyezi

Uganda telt een kleine veertig verschillende etnische groepen en niet elke groep kent van oorsprong dezelfde instrumenten en ritmen. Veehoudende groepen, te vinden in Zuid-Uganda, hebben vaak een lange traditie van verhalen vertellen tijdens het hoeden van het vee. De verhalen gaan over oorlogen en helden, liefde en gezondheid en worden op muzikale wijze vertolkt. De woordkeuze is in deze epische gedichten erg belangrijk. De instrumenten die ter begeleiding bespeeld worden zijn vaak licht en klein en hun geluid is zacht, bijvoorbeeld de *manga* (citer) en allerlei soorten fluiten (Rwangyezi 1995: 4). Etnische groepen in het noorden van Uganda hadden over het algemeen een vaste woonplaats en voldoende mogelijkheden om

veel instrumenten te bewaren. Zij maken muziek tijdens allerlei sociale gelegenheden. De teksten zijn niet altijd even samenhangend, veel liederen zijn vooral bedoeld ter stimulatie van het dansen. Vaak zijn de instrumenten bij dergelijke liederen ook te hard om naar samenhangende of poëtische teksten te luisteren (Rwangyezi 1995: 3). De nomadische Batwa en de Bambuti, beiden pygmee groepen in respectievelijk Zuid- en West-Uganda, beschikken door hun leefstijl over een zeer kleine variëteit aan instrumenten. Ter compensatie hebben zij een complex scala aan stemgeluiden ontwikkeld, een unieke vorm van á cappella zang. Hun manier van 'jodelen' en de combinatie van verschillende stemmen wordt door buitenstaanders snel als ongeorganiseerde herrie afgedaan. Voor de ritmische begeleiding van hun liederen gebruiken zij alles wat voor handen is. Bij het maken van gebruiksvoorwerpen wordt hier rekening mee gehouden: de zijanten van een kano zijn bijvoorbeeld van verschillende dikte, zodat ze ieder een ander geluid geven. Ook gebruiken de Batwa hun wangen als een soort drum; door het bewegen van de mond en het slaan op de wangen kunnen er verschillende melodische ritmen gemaakt worden (Rwangyezi 1995: 2).

Dans

Danstijlen variëren naar etnische groep en gebied. De dansen van de Acholi in Noord-Uganda zijn met name 'nek-dansen', de bewegingen van de Baganda in centraal Uganda concentreren zich rond het middel, terwijl in Zuid-Uganda veel 'stamp'-danses voorkomen. De dans heeft meerdere functies in de Ugandese samenlevingen. Boodschappen die moeilijk te verwoorden zijn, kunnen door middel van dans overgedragen worden. Een voorbeeld van een dergelijke dans is de *embaga* dans. Dit is een huwelijksdans van de Baganda, welke wordt opgevoerd tijdens het huwelijk van een nieuw koppel. De dans is bedoeld om de geheimen en plichten van het huwelijk aan het pasgetrouwde stel te vertellen. Deze huwelijkse verantwoordelijkheden zijn voor de vrouw onder andere het bereiden van maaltijden voor de man en deze is op zijn beurt verantwoordelijk voor inkomsten om het huis te onderhouden. En natuurlijk wordt van de vrouw verwacht dat ze een aantal kinderen ter wereld brengt. Om aan deze laatste plicht te voldoen, moet het echtpaar onderwezen worden in de 'sexuele wereld'. Omdat men niet over dergelijke onderwerpen wil of kan praten, wordt een danseres gevraagd om middels dans instructies te geven. Het koken en andere huishoudelijke taken van de vrouw worden in de dans uitgelegd. De danseres beeldt uit hoe bananen geschild moeten worden en hoe ze vervolgens gekookt en gegeten worden. De belangrijkste les is echter het bedrijven van de liefde. dit wordt

in niets verhullende bewegingen verduidelijkt. De *embaga* dans wordt uitsluitend opgevoerd voor het pasgetrouwde stel. Kinderen mogen deze huwelijkse geheimen pas te weten komen wanneer het zo ver is. Dansen met een andere functie zijn bijvoorbeeld oorlogsdansen, zoals de *otole* dans van de Acholi waarin de vechttactieken aan de jonge krijgers worden geleerd, en natuurlijk die dansen die bedoeld zijn om jongens en meisjes de gelegenheid te geven met elkaar in contact te komen. Traditioneel waren beiden in het dagelijks leven veelal van elkaar gescheiden om hun maagdelijkheid beter te kunnen bewaken en bewaren. De *runyege* dans van de Toro in West-Uganda is bijvoorbeeld bedoeld om zowel jongens als meisjes de gelegenheid te geven om te laten zien hoe goed zij kunnen dansen, hoe soepel en creatief zij zijn. Naar aanleiding van dergelijke dansfeesten werden vaak huwelijksovereenkomsten gesloten.

Voor communicatie met het bovennatuurlijke is muziek en dans het belangrijkste medium. Voorbeelden hiervan zijn de *ekimandwa* dans van de Ankole en de *enswezi* dans van de Busoga. Deze dansen waren speciaal bedoeld om een ideale sfeer te creëren voor de aanbidding (Rwangyezi 1995: 6). Verdere beschrijvingen hiervan kan ik helaas niet bieden.

Naast bovengenoemde dansen zijn er nog vele andere dansen die allerlei sociale functies hebben en hadden en natuurlijk dansen voor algemeen entertainment, zoals de *amaggunju* dans, een koninklijke dans van de Baganda. De *amaggunju* is een dans vol met springende bewegingen. Sam Okello van de Ndere Troupe vertelde mij de geschiedenis van de oorsprong van deze dans:

Leiderschap gaat in Buganda van vader op zoon. Een voormalige kabaka, Luganda voor koning, ging echter naar de hemel - van een koning mag nooit gezegd worden dat hij sterft - voordat hij geboorte had gegeven aan een zoon, waardoor de opvolging een groot probleem werd. De medicijnmannen van het paleis kwamen bijeen om de situatie te bespreken en een oplossing te vinden voor het nieuwe leiderschap. De Baganda hebben een wet dat alle vrouwen behoren tot de kabaka, met als gevolg dat de koning zo veel vrouwen kon hebben als hem lief was. Mannen kwamen met hun vrouwen naar het paleis, en als de koning in de vrouw geïnteresseerd was, kreeg hij haar voor een of meer nachten en gaf hij aan de echtgenoot een stuk land om te wonen en te bewerken. Met andere woorden, de 'naar de hemel gegane kabaka' had tal van vrouwen zwanger gemaakt, waarvan velen nog moesten bevallen. De medicijnmannen besloten hen te onderzoeken om

te kijken wie er in verwachting was van een jongetje. Gelukkig werd er een vrouw gevonden en op de troon gezet, met het idee dat het ongeboren jongetje degene was die op de troon zat, en niet de moeder. Toen de baby geboren was, moest de moeder de troon weer verlaten en kon haar zoon het koningschap op zich nemen. Er was echter een klein probleem; een koning mag nooit huilen. Als hij wel huult, zullen er grote rampen gebeuren. Om te zorgen dat de jonge koning zou blijven lachen, kwamen allerlei ooms en tantes naar het paleis en maakten zij rare en grappige bewegingen voor de koning. Toen de koning ouder werd, vond hij de bewegingen eigenlijk zo mooi, dat hij er een koninklijke dans van liet maken, welke in principe maar door één clan in het paleis uitgevoerd mocht worden, de ababu kiku, de champignonnen clan.

Drama

Drama is een theatervorm waarbij, zeker in het Westen, teksten en dialogen een belangrijk onderdeel vormen. In de karakteristieken die Epskamp (1992: 54-56) noemde met betrekking tot traditioneel Afrikaans theater¹ komt echter naar voren dat in Afrikaans theater veel minder gebruik wordt gemaakt van geschreven teksten zoals dialogen. Okello voegde hieraan toe dat veel theater tot stand komt vanuit improviserend spel. De voorstellingen moeten uiteindelijk wel aan bepaalde regels voldoen, maar de mogelijkheid tot improvisatie blijft belangrijk.

Een van de gelegenheden binnen Afrikaans theater waarbij tekst een belangrijke rol speelt, is het verhalen vertellen, maar ook hier is de mogelijkheid tot improvisatie (rond een bestaand verhaal) erg belangrijk. Het publiek is bij dergelijke vertellingen niet passief, zoals dat in het Westerse theater vaak het geval is. Alle aanwezigen nemen deel aan het verhaal door de vragen te beantwoorden die de verteller zo nu en dan stelt en de liederen mee te zingen die bij het verhaal horen. Theatrale elementen als spanningsopbouw en het 'wekken van verwachtingen' zijn sterk aanwezig. Bij navraag hierover bij Steven Kaliba, directeur van de Ntuuha Dramaperformers, benadrukte hij dat de theatervorm van het verhalen vertellen "*niet zo heel erg ontwikkeld is, maar in ieder geval voor veel entertainment zorgde en bovendien vaak een educatief aspect kende*".

De functie, context en het doel van een voorstelling bepalen onder andere wat voor een

¹ Zie paragraaf 2.1.

soort voorstelling er gaande is. Ik heb al uitgebreid stil gestaan bij de verschillen tussen theatrale en rituele voorstellingen. Drama is een theatervorm die in beide soorten voorstellingen is terug te vinden. Drama om het drama, voor de show, is echter een Westers concept. Het werd in Uganda door de Engelsen op scholen ingevoerd. Deze vorm van drama werd als spel gezien, en had volgens de lokale bevolking niets met het echte leven te maken. In tegenstelling tot een rituele voorstelling, wat onderdeel van het dagelijks leven is, en niets met 'spel' te maken heeft. Dit spelen was iets voor kinderen, van volwassenen werd gedacht dat zij het niet konden. Stephen Rwangyezi, directeur van de Ndere Troupe, vertelde mij dat in 1973 een van de leraren uit zijn dorp met het schooltoneel had meegedaan en vervolgens nauwelijks meer serieus werd genomen. De houding ten opzichte van dit 'drama om het drama' is tegenwoordig veranderd. Er zijn allerlei drama groepjes die commercieel theater brengen, vaak gebaseerd op Ugandese volksverhalen.

Toen ik Stephen Rwangyezi vroeg naar zijn mening met betrekking tot traditioneel drama in Uganda, vertelde hij dat dit volgens hem wel voorkwam, maar alleen in de vorm van rituelen. In deze rituele voorstellingen was sprake van dialogen en het spelen van karakters, zoals geesten en dieren. Het was echter niet iets voor de show en het was niet bedoeld om op een podium te zetten. Zo'n rituele voorstelling was iets dat bij het dagelijks leven hoorde, iets dat moest gebeuren. Een dramatisch karakter, een rol die iemand vertolkte, in een rituele voorstelling werd niet gezien als iets 'spelen'. Als voorbeeld noemt Stephen het spelen van een leeuw tijdens een ritueel. Deze leeuw werd als echt beschouwd, en niet als een 'acteur die speelt dat hij een leeuw is'. De ingewijden wisten uiteraard wel dat het geen echte leeuw was, maar ook voor hen was het officieel onbekend wie er achter de leeuw zat. Degene voor wie de rituele voorstelling werd opgevoerd, moesten geloven dat er daadwerkelijk een echte leeuw uit het bos kwam rennen. Om de persoon achter de leeuw geheim te houden, werd vaak gebruik gemaakt van maskers. Een andere methode om dergelijke geheimen te bewaren was, zoals Rwangyezi vertelde, het opeten van een klein steentje tijdens de initiatie in het geheim. Wanneer je het geheim verklapte, zou het steentje gaan groeien en groeien en groeien...

De acteerstijl die gebruikt wordt om een karakter te vertolken kan heel verschillend zijn. In Afrikaanse voorstellingen kunnen de stijlen die gebruikt worden om een karakter neer te zetten variëren van helemaal in de rol opgaan tot het creëren van een zo groot mogelijke

afstand van iemands rol². Een voorstelling kan daardoor zowel epische, naturalistische, absurdistische, expressionistische als surrealistische elementen bevatten

Tot zover de beschrijving van muziek, dans en drama in Uganda. Deze theatervormen kennen zoals gezegd verschillende functies: het bieden van entertainment, rituele en communicatieve functies en het scheppen van een mogelijkheid om kritiek te leveren op de samenleving. Een andere zeer belangrijke functie is die van educatie. In het traditionele leersysteem leerde men door middel van liederen, verhalen en allerlei soorten voorstellingen over de geschiedenis, werk, sociale verhoudingen en allerlei zaken die nodig waren om goed te kunnen functioneren in het dagelijks leven. Stephen Rwangyezi vertelde mij over de traditionele leermethoden het volgende.

“Most serious messages, most important messages, were always given in the most pleasant way; through songs, ritual performances, dances, entertainment, storytelling. Education was something enjoyable. (...) No one would come to tell you that the bell had gone, so you should stop talking and start learning. It was a continuous proces.” (citaat van Stephen Rwangyezi - Ndere Troupe).

Hoe dit voortdurende proces er in de praktijk uitzag, komt in de volgende paragraaf aan de orde. In de beschrijving van het traditionele leersysteem zal ik aandacht besteden aan de verschillende leerstrategieën. In de leermethoden werden veelal theatervormen gebruikt om zaken aan te leren en uit te leggen. Bij elke strategie was vaak enige vorm van theater aanwezig, waarbij deze in een aantal gevallen een zeer belangrijke educatieve functie had en in andere gevallen meer op de achtergrond aanwezig was.

3.2 Het traditionele leersysteem

Rond 1900 werd het huidige schoolsysteem door de missionarissen geïntroduceerd in Uganda, daarbij geholpen door de Britse koloniale overheid. Uiteraard modelleerde deze overheid het schoolsysteem zo, dat het de koloniale ontwikkeling bevorderde. Spreken over de *introduction* van een schoolsysteem impliceert dat er voor de komst van de Westerse machten in Afrika geen

² zie paragraaf 2.1 met daarin de verschillende karakteristieken van traditioneel theater in Afrika, beschreven door Epskamp (1992. 54-56)

onderwijssystemen bestaan zouden hebben. Niets is minder waar. Zoals Ocitti (1994) aangeeft, heeft elke samenleving in een of andere vorm een educatief systeem, een traditioneel of indigee *learning system*. De vorm waarin de kennisoverdracht plaatsvindt, is voor elke samenleving anders en passend gemaakt voor de specifieke situatie. In Uganda vond het onderwijs traditioneel niet plaats in klaslokalen met boeken en betaalde leerkrachten, maar was het onderwijs de taak van de familie en clan of samenleving. Het was een collectieve plicht om de jonge leden van de samenleving voor te bereiden op hun latere rol in de gemeenschap (Kwitonda 1995: 226). De kinderen leerden 'by living and doing':

"Thuis en tijdens het werk op het land leerden zij over de samenleving en datgene wat van de leden van de gemeenschap werd verwacht. Door het meedoen met het werk van de ouderen leerden zij waarvoor de verschillende grassoorten gebruikt konden worden, hoe de gewassen verbouwd moesten worden en welke zorg de dieren nodig hadden. Tijdens het luisteren naar verhalen van de ouderen leerden zij de tribale geschiedenis en de relatie van hun etnische groep met geesten en andere etnische groepen" (Nyerere 1967: 2, geciteerd in Kwitonda 1995: 227).

Het traditionele leersysteem is een proces dat gedurende het gehele leven van een individu plaatsvindt, van de wieg tot het graf. Het kan gezien worden als een cultureel proces, dat vanuit meerdere disciplines aandacht heeft gekregen. Antropologen spreken in dit verband vaak over enculturatie, als het proces en produkt van het leren van een culturele traditie gedurende iemands leven. Sociologen bezien traditioneel onderwijs veelal als socialisatie, het proces waarbij iemand deel wordt van de samenleving. In dit proces worden groepswaarden door het individu opgenomen, zodat deze kan functioneren in de rollen die de samenleving van hem of haar verwacht. Zowel socialisatie als enculturatie betekent dat er sprake is van culturele internalisering, dat wil zeggen het door een individu in zich opnemen van de cultuur, zodat deze een geaccepteerd groepslid kan worden in de samenleving (Ocitti 1994: 14-17).

Wanneer het gaat om, zoals hierboven benoemd, het leren van geaccepteerde gedragscodes door individuen, is het volgens Ocitti correct om te spreken van traditioneel onderwijs in termen van socialisatie. Dit indigene leersysteem behelst echter meer; naast het idee dat een ieder moet leren van de samenleving, door middel van leerstrategieën welke de basis zijn van socialisatie, moet iedereen ook vooral voor zichzelf leren, onder andere via onafhankelijke en

zelfgekozen strategieën, zodat de persoonlijke ontwikkeling en het bekwamen in bijvoorbeeld een bepaald vak of ambacht bevorderd wordt (Ocitti 1994: 18).

Hoe zag dit onderwijs eruit, welke methoden werden gebruikt om mensen te onderwijzen? Om de verschillende strategieën goed te begrijpen, moet in eerste instantie gekeken worden naar de drie manieren van communicatie tussen de leraar en de leerling, te weten de formele, de informele en de non-formele. In de inleiding heb ik al even bij deze termen stilgestaan. Informele educatie heeft betrekking op het spontaan leren van individuen in interactie met hun sociale en fysieke omgeving in het dagelijks leven. Formele educatie vindt plaats in georganiseerde groepen, op speciaal daarvoor vastgestelde plaatsen en onder leiding van erkende en acceptabele instructeurs of leraren, terwijl non-formele educatie vorm krijgt in gestructureerde educatieve programma's met formele instructies die buiten school (of andere formele instituten) worden aangeboden, te denken valt aan volwassen educatie, een management training, etc (Epskamp 1989: 21). Deze driedeling moet niet te strikt worden opgevat, vaak zullen kenmerken van de drie onderwijsvormen naast elkaar te zien zijn.

In de traditionele leersystemen in Uganda, waren bovenstaande manieren van communicatie en kennisoverdracht alle drie aanwezig. Het onderwijs was grotendeels informeel en, zo nu en dan, non-formeel. Van een formele onderwijsvorm vanaf vijfjarige leeftijd, zoals in Europa het geval is, was geen sprake. Het formele leersysteem werd met name gebruikt op leermomenten tijdens bepaalde kritieke fasen in iemands leven. Een kritieke fase is in deze context bijvoorbeeld de overgang van de ene leeftijdsgroep naar de andere, welke in de meeste Afrikaanse samenlevingen als een keerpunt wordt gezien in het leven van een persoon. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de periode van puberteit; na deze fase wordt een nieuwe fase ingegaan, namelijk die van 'volwassenheid'. In de meeste samenlevingen had deze initiatie educatie een formeel karakter. Alle jeugd van dezelfde leeftijdsgroep werd apart genomen en verbleef gezamenlijk voor enkele weken of maanden in een kamp - in een interview met Ocitti door hem vergeleken met een kostschool. Het onderwijs tijdens deze initiaties was in handen van een aantal mensen die daarvoor geselecteerd was door de samenleving, meestal leden van de volgende leeftijdsgroep. Zij hadden ervaring met het leven dat de geïnitieerden te wachten stond. Bepaalde mensen uit deze oudere leeftijdsgroep werden verkozen om het initiatie onderwijs te leiden. Als voorbeeld van een methode waarin dit onderwijs werd gegeven, de volgende beschrijving van een korte scène die door oudere vrouwen voor geïnitieerde meisjes werd opgevoerd

“A woman pretends to be cooking and eats some of the flour she is preparing. Others come and accuse her of it and she denies strenuously, but her face is smeared with flour, her guilt is obvious, and she is finally reduced to penitent smuffles. ‘Do not eat before your husband’” (Culwick 1935: 466, geciteerd in Kirby 1974: 23).

Ook non-formeel onderwijs, met kort durende formele kenmerken, had haar plaats in de traditionele leersystemen van Uganda. Dit waren terugkerende leermomenten, vaak op verzoek van individuen of groepen die specifieke training in iets wilden, bijvoorbeeld het leren bespelen van een bepaald muziekinstrument of het maken van gebruiksvoorwerpen. Het grootste deel van het leerproces verliep echter via informele educatie. Een reden dat het traditionele leersysteem niet zo zwaar op formeel onderwijs steunt, is dat het verkrijgen van praktische vaardigheden grotendeels voorop staat (Ocitti 1994: 22). De informele educatie moet echter niet gezien worden als een rommelig en wanordelijk geheel. Een individu werd geacht van elke activiteit iets te leren en niet alleen een bijdrage te leveren. Elk lid van de samenleving was zowel leerling als leraar.

Strategieën van traditionele leersystemen

“What I want to stress is that all activities in society were learning activities. In traditional societies people learned what they lived and also lived what they learned” J.P. Ocitti (citaat).

Hoe het traditionele onderwijs precies was georganiseerd is moeilijk te beschrijven, omdat het leerproces niet makkelijk te scheiden is van het dagelijks leven, de cultuur. Een weergave van het leersysteem zou al gauw een beschrijving opleveren van de gehele institutionele organisatie van een samenleving (Ocitti 1994: 26). Ik beperk mij hier tot een beschrijving van de verschillende leerstrategieën die in het traditionele leersysteem werden, en worden, gebruikt om kennis over te dragen. In het algemeen kan over deze strategieën gezegd worden dat zij een actieve participatie vroegen van de leerlingen, terwijl de precieze vorm en inhoud per etnische groep verschilden. De beschrijving die ik hier geef, heeft betrekking op algemeen geldende principes van traditioneel onderwijs in Uganda en is grotendeels gebaseerd op informatie uit

interviews met professor J P Ocitti³ van de Makerere Universiteit Ocitti is gespecialiseerd op het gebied van traditionele leersystemen, met name in Uganda Ik heb hem een aantal malen hierover geïnterviewd, waarbij het er mij vooral om ging een beeld te krijgen van de dagelijkse praktijk van het traditionele leersysteem welke methoden werden gebruikt en in hoeverre zijn deze tegenwoordig nog gangbaar

Het overgrote deel van het traditionele onderwijs vond plaats in een informele setting, en was niet gebonden aan een bepaalde leeftijdsgroep; het was een levenslang proces. Leren gebeurde door media als 'spelen', folklore en participatie in alledaagse sociaal economische activiteiten van de familie en de gemeenschap. Pasgetrouwde stellen leerden van ouderen door actief deel te nemen aan gezamenlijke sociale, economische, juridische en religieuze activiteiten van de gemeenschap. Onderwijs voor ouderen werd bereikt door hun deelname in dorpsaffaires en rechtzaken, en door leidende rollen te nemen in rituelen die te maken hebben met geboorte, huwelijk, dood, ziekten en religie. In de vrije tijd waren er activiteiten zoals bier-feesten, bezoeken aan burens, sport, dansen en allerlei festiviteiten waar mensen samen kwamen om te relaxen en op de hoogte te blijven van gebeurtenissen van sociale betekenis.

Om een duidelijk beeld te geven van de verschillende leerstrategieën, deelt Ocitti deze op in drie soorten media. Ten eerste het medium 'werk'. Dit biedt, naast de produktie van goederen en eten, veel leermomenten. Ocitti benadrukt dat het inzetten van kinderen bij arbeidsactiviteiten niet moet worden gezien als uitbuiting, als kinderarbeid. Kinderen en jeugd krijgen werk te doen dat qua hoeveelheid en zwaarte bij hun leeftijd past. Elke activiteit is een leeractiviteit, men leert door deel te nemen aan deze dagelijkse activiteiten. Een individu in bijvoorbeeld de Acholi samenleving van Noord-Uganda, kan echter niet zomaar aan een activiteit naar keuze deelnemen, maar alleen aan die activiteiten die de cultuur hen voorschrijft. Zo zijn er aparte bezigheden voor meisjes, vrouwen, oudere mannen, etc. Bij het deelnemen aan de activiteiten, leert men wat voor hen van nut is om te functioneren in de samenleving. Zoals het citaat aan het begin van deze subparagraaf aangeeft, men leert tijdens het dagelijkse leven en leeft het geleerde. Door jagen leerden individuen niet alleen de jachttechnieken, maar ook de waarde van teamwork. Deze economische activiteiten gaven de mogelijkheid om bepaalde praktische vaardigheden te leren, maar leerden tegelijk menselijke eigenschappen als

³ Prof. Ocitti werd in 1936 geboren in het Kitgum district in Noord-Uganda en heeft aan verschillende universiteiten gestudeerd, te weten de Universiteit van Oxford, Makerere Universiteit in Kampala, de universiteit van Dar-es-Salaam en de Victoria Universiteit in Manchester.

behulpzaamheid, vriendelijkheid, sociale verantwoordelijkheid en plichten naar anderen toe

Een ander medium is de orale literatuur. In de avonduren, rond het kampvuur, werden⁴ allerlei volksverhalen verteld en liederen gezongen, waarin mensen hun gedachten en gevoelens over gebeurtenissen in het leven konden uiten. Door te luisteren naar spreekwoorden en gezegden, raadsels, verhalen - zoals legenden, volksverhalen, mythen en geschiedkundige vertellingen - , muziek en liederen, leerden kinderen veel van de in de loop der jaren opgedane kennis, ervaring, en levensfilosofie van hun gemeenschap. In veel volksverhalen en fabels was samenwerking en gezamenlijke inspanning om het probleem collectief te overwinnen het algemene thema. In aansluiting hierop noemt Benge (1995: 163) gezegden een soort van 'pakhuizen' van algemene kennis, waarin vooral attitudes en meningen van de groep over allerhande onderwerpen worden weergegeven. Ter illustratie hiervan een gezegde van de Baganda, centraal Uganda

“Eyawukaana ku mugendo efuuka kaasa” - “hij die afwijkt van de reis wordt een zwarte mier”. Dit gezegde verwijst naar de witte mieren die altijd in een groep reizen. Het gezegde laat zien dat degene die dingen anders doet een vreemdeling wordt in de groep en het waarschuwt dat breken met, of het negeren van de algemeen heersende norm uit zal lopen op een conflict (Kiguli 1995: 177)

Ten derde is er het medium *play*, spelen. Ocitti wijst erop dat 'spelen' zowel in de Westerse als de Afrikaanse samenlevingen een belangrijke rol heeft. Niet alleen voor recreatieve doeleinden, maar ook om leermomenten te creëren. Wat de leerpunten zijn, hangt uiteraard af van het soort spel dat gespeeld wordt. Er zijn verschillende soorten spelen, allereerst natuurlijk de puur recreatieve en fysieke spelen. Maar ook onderzoekende spelen, waarbij het de bedoeling is om iets te vinden, te ontdekken. Er is een zeker avonturisme voor nodig, de zoektocht naar iets, de jacht op iets. Dan zijn er de constructieve spelen, waarbij kinderen voorwerpen maken die niet voor de verkoop of het dagelijks gebruik zijn, maar vooral om te laten zien dat ze de vaardigheden om iets dergelijks te maken onder de knie hebben. En de imaginaire spelen. Het belangrijkste hierbij is om de hersenen aan het werk te zetten. Hieronder vallen spelen waar iets moet worden ingebeeld en activiteiten als het oplossen van raadsels -

⁴ Ik weet niet in hoeverre dit medium tegenwoordig nog wordt gebruikt als leerstrategie.

Ocitti maakt de vergelijking met de hedendaagse kruiswoordpuzzels in de krant - in de vorm van liederen en orale vertellingen.

De plaats van zang en dans is in het medium 'orale literatuur' het belangrijkste. Maar ook bij 'spel' en 'werk' wordt zang en dans gebruikt. De functie van theatervormen in deze media is echter minder die van educatie, en meer van entertainment en *empowerment*, zoals het volgende citaat van Ocitti illustreert

"With my tribe, the Acholi, we are usually digging with a big number of people at the same time. What normally happens, is that people are singing while they are digging. You'll even find people beating the drum on the side of the field. The rhythm of the song will be the same as the rhythm of the digging. This empowerment through the use of music and songs, makes the hard work easier." (citaat uit een interview met J P Ocitti)

Aangezien de traditionele samenlevingen ongeletterd waren, werd veel informatie die van generatie op generatie moest worden overgedragen opgeslagen in verhalen, liederen en gezegden. Deze werden aan de jongere generatie geleerd, begeleid met muziek en dans. Zoals het citaat van Rwangyezi in de aanhef van dit hoofdstuk aangeeft: muziek, dans, poëzie, gezegden en verhalen vormen de 'grote boeken' van Afrika. Deze vormen dan ook een belangrijk onderdeel van het dagelijkse leven.

In het nu volgende besteed ik aandacht aan de veranderingen die het traditionele leersysteem de afgelopen honderd jaar heeft doorgemaakt. Ik sta hierbij stil om aan te geven waarom het huidige onderwijs systeem niet volledig voldoet aan de Ugandese situatie en waarom velen zijn aangewezen op non-formele onderwijs projecten.

Oorzaken van veranderingen de afgelopen honderd jaar

Tot op zekere hoogte heeft het traditionele leersysteem de veranderingen van de afgelopen honderd jaar overleefd en bestaat het nog steeds, zij het in een veranderde en gematigde vorm. Ocitti wijst drie groepen aan die, ieder op hun eigen wijze, grote veranderingen hebben aangebracht in Uganda, en daarmee ook in het traditionele leersysteem

De eerste groep was de koloniale overheid. Toen de Britten naar Uganda kwamen,

richtten zij zich met name op de leiders van Uganda. Zij sloten vriendschap met hen, zodat via deze lokale leiders, *chiefs* en koningen, informatie naar de rest van de bevolking zou gaan. De Britse koloniale overheid kreeg op deze manier controle over de bevolking via de bestaande leidinggevende kanalen. Culturele veranderingen vonden door deze strategie als eerste plaats bij de koninklijke en heersende klasse. De mate van verandering was enorm. Als dank voor goede diensten mochten de kinderen van leiders op kosten van de Britse overheersers studeren, en werden zij zo tot assistenten van de koloniale overheid gemaakt. De scholen waar de kinderen heengingen werden geleid door missiewerkers, dus de nieuwe leerlingen kregen ook meteen een introductie in het christendom.

De tweede groep die ingrijpende veranderingen heeft aangebracht in de culturen in Uganda bestaat uit missionarissen, zowel christenen als moslims. Missiecentra brachten in rurale gebieden globaal drie aspecten van verandering, samengevat in de 'drie H's van educatie', te weten het Hoofd, de Handen en het Hart. Het hoofd staat in deze voor de mentale en intellectuele ontwikkeling van een persoon, de handen voor de praktische vaardigheden en het hart voor de morele en spirituele ontwikkeling. De missiewerkers benaderden de lokale bevolking vanuit deze drie H's, vandaar dat in missiecentra een school aanwezig is voor de intellectuele ontwikkeling en praktische vaardigheden, een kerk voor de spirituele aandacht en bovendien een kliniek voor de zorg van de rest van het lichaam. Deze drie instellingen vormden samen de grootste bronnen van veranderingen in rurale gebieden. De missiecentra bevonden zich vaak in de nabijheid van het paleis van de *chief* en latere steden ontwikkelden zich rondom deze centra. De missieposten kunnen gezien worden als eilanden van verandering; vijf kilometer verderop kon het leven gewoon verder gaan zoals men dat al jaren gewend was. Benge (1995: 167) voegt hier in zijn artikel aan toe dat zij die onder de invloed stonden van een missiecentrum, zeker in de beginperiode, voorgehouden werd hun eigen culturele erfgoed de rug toe te keren, omdat veel dansen en verhalen 'des duivels' en 'barbaars' zouden zijn.

Een derde groep die voor culturele verandering, en daarmee veranderingen in de traditionele leersystemen, zorgde, waren de handelaren. De traditionele samenlevingen zijn, volgens Ocitti, grofweg te verdelen in twee 'sub-samenlevingen'. Aan de ene kant zij die leefden van landbouw en aan de andere kant de veehoudende bevolking. Vooral de eerste groep was economisch interessant in verband met de verbouw van katoen, koffie en thee. Zij kregen dan ook veel aandacht van de handelaren en de koloniale overheid, wat leidde tot culturele veranderingen. De pastorale bevolking bood meer weerstand tegen de externe

veranderingen, maar kreeg ook minder aandacht. Zij leidden vaak een nomadisch leven en hadden grote aantallen vee, maar deze waren in de ogen van de Westerse handelslieden van een te magere kwaliteit om interessant te zijn voor de handel. Behalve dus dat deze groep niet zo happig was op de 'nieuwigheden', kregen zij ook minder aandacht. De pastorale groepen die wel grote veranderingen hebben doorgemaakt zijn allen tot de landbouw overgegaan. Een voorbeeld hiervan is de Iteso, een etnische groep in Oost-Uganda, die door de koloniale economische ontwikkelingen geheel van levensstijl en cultuur zijn veranderd. Veehouders die tot op de dag van vandaag nog steeds grotendeels hun oorspronkelijke traditionele leven leiden, zijn bijvoorbeeld de Masaai in Kenya, de Karimojong in Noord-Oost Uganda en de Bahima in het zuid-westen van Uganda. Op het moment doet de regering in Uganda echter pogingen om de Karimojong in Westerse kleding te steken en van het naaktlopen te weerhouden, wat zij weigeren.

Het veehoudende gedeelte van de bevolking heeft ook het laagste percentage schoolgangers. Het onderwijs is in hun ogen niet van toepassing op hun situatie en op de manier waarop zij leven. Mensen met een landbouw achtergrond zouden op school eerder dingen kunnen leren die zij in het dagelijks leven kunnen gebruiken, zoals betere verbouwing van produkten. Ook voor de eventuele handel in landbouwprodukten kan het formele onderwijs van nut zijn. Veehoudende volkeren zien dit directe nut van het formele school onderwijs vaak minder duidelijk.

De - opgedrongen - veranderingen van de afgelopen honderd jaar zijn, zoals Bengé benadrukt, niet passief ondergaan door de verschillende etnische groepen in Uganda. Verzet werd echter bemoeilijkt doordat de Britse overheersers de culturele wortels van de etnische groeperingen wegmaaiden en er nieuwe voor in de plaats plantten, waardoor de Ugandese bevolking de koloniale cultuur als 'beschaafd' ging zien (Bengé 1995: 161).

De geschiedenis van de afgelopen jaren heeft ervoor gezorgd dat de traditionele leersystemen in Uganda veranderd zijn en niet meer zo functioneren als zij vroeger deden. 'In de plaats' van deze leersystemen kwam een formele onderwijssysteem dat is gebaseerd op het Britse schoolsysteem. Voor veel groepen in Uganda is dit hedendaagse onderwijssysteem echter ontoegankelijk. Allereerst wegens financiële tekortkomingen, maar ook inhoudelijk sluit de aangeboden lesstof niet altijd aan bij de leefwereld van leerlingen in de veelal rurale gebieden. Het formele onderwijs vertoont op veel scholen nog sporen van de Britse koloniale

overheersing en de bemoeienissen van de missie met dit onderwijs, met daarin grote aandacht voor het Westen, twaalfjarige plattelandskinderen stelden mij herhaaldelijk vragen over Hansje Brinker, de Nederlandse polders en de Rijn-landen.

In lessen staan rationele kennisvergroting en academische vaardigheden en -vorming centraal. Uiteraard zijn deze kennis en vaardigheden belangrijk, maar er moet wel rekening worden gehouden met het huidige en toekomstige dagelijkse leven van het merendeel van de leerlingen, waarvan de belangrijkste economische activiteiten in de landbouw plaatsvinden. Het verbouwen van gewassen dient in het huidige onderwijs echter vaak als straf voor leerlingen die in de les niet goed meedoen (Kwitonda 1995: 222-225)! Een erg negatieve benadering van het werk en alledaagse leven van het merendeel van de bevolking.

Momenteel onderneemt de Ugandese overheid stappen om het onderwijs en de lesstof meer af te stemmen op de Ugandese context. Dit maakt scholing echter nog niet goedkoper, waardoor velen buiten het formele onderwijs vallen. Deze groep is voor een groot deel aangewezen op non-formele onderwijsprojecten. Deze projecten, die gezondheid, basis educatie, verbeterde landbouwmethoden en dergelijken tot onderwerp hebben, worden vaak op initiatief van (lokale) Non Gouvernementele Organisaties (NGO's) opgezet en uitgevoerd. Eén van de onderwijsmethoden die de NGO's gebruiken is *Theatre For Development*, de methode die in mijn onderzoek en deze scriptie centraal staat. In TFD wordt gebruik gemaakt van educatief theater: door middel van theater mensen bewust maken van hun leefwereld, de politieke en sociale problemen. Dit gebruik van theater in educatieve zin is niet nieuw voor de Ugandese samenlevingen, aangezien in de traditionele leersystemen het gebruik van theatervormen ook al belangrijk was. Mensen worden aangesproken in het idioom dat zij kennen. De informatie zal in veel gevallen nieuw zijn, hoewel deze als het goed is wel aansluit bij de leefwereld van de doelgroep, maar er is bekendheid met het medium waarin de te communiceren boodschap verpakt is. In het komende hoofdstuk ga ik in op de theoretische achtergronden van TFD en de methoden van theatergebruik daarbinnen.

Theatre For Development

Theatre For Development (TFD) is een strategie voor communicatie en bewustmaking. TFD neemt lokale culturele waarden en gebruiken als uitgangspunt bij de bepaling welke vorm van ontwikkeling nodig is om het leven in een bepaalde gemeenschap te verbeteren en door welke middelen het veranderd zou moeten worden (Breitinger 1994 (II): 8). In TFD is de actieve participatie van de doelgroep zeer belangrijk, er wordt niet alleen tegen maar vooral ook met de mensen gesproken. Om dit te bewerkstelligen zijn er binnen TFD grofweg twee methoden te onderscheiden, de 'participatieve media'-methode en de methode van de 'compensatie voor massamedia' (Kidd 1992: 110).

Allereerst zal ik ingaan op de vraag waarom TFD een goed te gebruiken methode is voor communicatie en bewustmaking (4.1), om vervolgens in paragraaf 4.2 theorieën en denkbeelden rond educatief theater te bespreken. In paragraaf 4.3 besteed ik aandacht aan de methoden van theatergebruik in TFD. Tot slot ga ik in 4.4 in op de voor- en nadelen van het inzetten van theater als educatief medium.

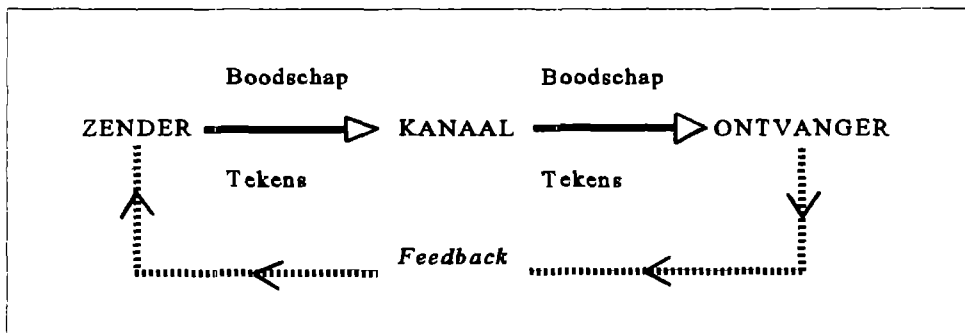
4.1 Waarom *Theatre For Development*?

In veel landen in Afrika, en andere delen van de wereld, heeft een groot gedeelte van de bevolking geen toegang tot de gangbare (massa) media als kranten, televisie en vaak ook radio. De uitsluiting van deze media heeft verschillende oorzaken, zoals analfabetisme, gebrek aan financiële middelen, geen toegang tot elektriciteit. Doordat communicatie via dergelijke technische media niet of nauwelijks mogelijk is, blijven de vaak rurale gebieden verstoken van belangrijke informatie.

In deze paragraaf zal ik stap voor stap ingaan op de problemen die zich in communicatie met de zogenaamde technische middelen kunnen voordoen, hoe er binnen ontwikkelingsprogramma's met communicatie om wordt gegaan en hoe theater binnen deze communicatieprocessen een belangrijke rol kan innemen als educatief medium.

De ruisgevoeligheid van het communicatieproces

Communicatie is een dynamisch proces van het interpreteren van ideeën. Deze ideeën worden tussen mensen uitgewisseld door middel van 'informatiedragers' (geluiden, objecten, geuren, etc.). Eigenlijk kan alles gebruikt worden om te communiceren, zolang mensen het maar eens zijn over de betekenis ervan. Het meest bekende schema om dit communicatieproces weer te geven is als volgt



Communicatie is dan het proces waarbij een zender bedoeld of onbedoeld een bepaalde boodschap overbrengt aan een ontvanger. De zender beschikt over informatie, die hij wil versturen. Deze boodschap moet verbonden worden met een informatie-dragers. De verzender kiest daarom, bewust of onbewust, een kanaal, een medium via welke hij het bericht verstuurt. Wanneer de ontvanger het bericht ontvangt, zal hij dit moeten decoderen en interpreteren. De informatie die de ontvanger naar aanleiding van de verstuurde boodschap teruggeeft, heet de *feedback*. De zender is nu dus ontvanger geworden en interpreteert de boodschap die de ander hem toegezonden heeft. En zo verder.

Pas wanneer een boodschap geïnterpreteerd is door de ontvanger zoals de verzender dat had bedoeld, kan van succesvolle communicatie gesproken worden. Helaas zijn er vele factoren die dit proces negatief kunnen beïnvloeden. Deze factoren worden 'ruis' genoemd. Ruis kan ontstaan door technische tekortkomingen, zoals een radio die kraakt waardoor je de informatie niet kan verstaan, maar er zijn meer oorzaken die het slagen van het communicatieproces in de weg kunnen staan. Ideeën worden altijd overgebracht binnen een bepaald netwerk van ideeën en meningen, een bepaalde context. Voor een goed begrip en een goede interpretatie van de boodschap is enige kennis van deze context dus een vereiste. Het kan daarom belangrijk zijn

dat verzender en ontvanger dezelfde taal spreken, elkaars achtergrond enigszins kennen, etc. Daarbij komt dat veel kennisdragers, zoals objecten, woorden en foto's, meerdere betekenissen kunnen hebben, waardoor misverstanden zouden kunnen ontstaan

Ruis kan op elk moment in het communicatieproces ontstaan, elk aspect is vatbaar voor een storing. In bovenstaande schema is deze complexiteit onvoldoende aangegeven. Boeren (1994) deelt het communicatie proces in de volgende factoren op

Bron: persoon of object/eenheid dat een idee bevat,
 Ontvanger: persoon voor wie de boodschap is bedoeld,
 Inhoud: het idee dat wordt gecommuniceerd;
 Codering: een idee verbinden met een informatie-drager,
 Decodering: interpreteren van een informatie-drager,
 Doel: het bedoelde effect dat bereikt moet worden;
 Medium: type drager dat gebruikt wordt voor het idee,
 Vorm: manier waarop het idee wordt gepresenteerd;
 Context: de niet-fysieke omgeving van communicatie,
 Locatie: de fysieke omgeving waar communicatie plaatsvindt;
 Tijd: moment waarop communicatie plaatsvindt;
 Duur: de lengte van de communicatie.

(Boeren 1994: 53, 54)

Er kan zich bij elk van deze aspecten een blokkade in het communicatie proces voordoen waardoor ruis ontstaat. Het voert nu te ver om bij elk aspect afzonderlijk stil te staan en te bekijken wat er fout kan gaan. Een sleutelbegrip dat echter telkens terugkomt, zij het in steeds iets andere vorm, is 'bekendheid met...'. Het moet voor de ontvanger mogelijk zijn om de boodschap op de juiste manier te interpreteren. Dit kan alleen als hij weet hoe hij de boodschap moet decoderen, hoe het medium werkt, in welk licht hij de nieuwe informatie moet zien, etc. Met al deze elementen moet de ontvanger dus enigszins bekend zijn. Of, om met Hannerz (1992) te spreken, de *baseline* van verzender en ontvanger moet relatief symmetrisch zijn.

Met het begrip '*baseline*' verwijst Hannerz naar het deel van een cultuur, of kennis van de context, dat al op zijn plaats is. Tijdens een interactie kunnen mensen de tijdens deze interactie benodigde handelingen dezelfde betekenis toekennen, of juist een andere. Hun

uitgangspunt is vanuit verschillende of juist gelijke vertrekpunten. Bij gelijke uitgangspunten spreekt Hannerz over een relatief symmetrische *baseline*, wanneer de uitgangspunten verschillend zijn, noemt hij dat een asymmetrische *baseline*. Een heel eenvoudig voorbeeld hierbij is het groetingsritueel. Wanneer twee gesprekspartners hetzelfde uitgangspunt hebben, hetzelfde betekenisstelsel hebben op dit punt, dan is de *baseline* hier symmetrisch. beiden schudden elkaar zonder probleem de hand. Wil de een echter een hand geven en de ander bukken, dan is de *baseline* asymmetrisch. De meest complete symmetrische *baseline* omschrijft Hannerz als volgt: "Ik weet, en ik weet dat iedereen weet, en ik weet dat iedereen weet dat iedereen weet.. etc"

Zoals Hannerz zegt, gaat het er bij de interactie om, in hoeverre de interactie partners dezelfde relevante betekenissen toekennen aan de handelingen; hoe symmetrisch hun *baseline* is. Het is belangrijk dat deze 'bekendheid met' op zoveel mogelijk aspecten van het communicatieproces betrekking heeft, zodat de kans op ruis zo klein mogelijk is

Het mag duidelijk zijn dat de verpakking van het idee (vorm, medium, context, lokatie, etc.) voor een groot deel bepaalt of een juiste interpretatie van de boodschap door de ontvanger mogelijk is. Keuzes hierin moeten dan ook met veel zorg gemaakt worden. Bij educatieve projecten, is het van groot belang dat de boodschap juist opgepikt wordt. De beste manier om na te gaan of dit het geval is, is die van directe *feedback*, interpersoonlijke communicatie.

De kans dat er ruis ontstaat, is het kleinst wanneer er gebruik wordt gemaakt van indigene communicatiemediën, -stijl, en -vormen. Deze vormen zijn bekend bij de lokale bevolking, men is bekend met de structuur en zal zodoende de boodschap eerder onthouden

Communicatie en ontwikkelingsprocessen

In de loop der jaren zijn er in het ontwikkelingswerk veel verschillende strategieën gebruikt. In het denken over ontwikkelingswerk is een lijn te zien die van groots opgezette *top-down* projecten met een ethnocentrisch gekleurde moderniseringsvisie, naar kleinschalige *bottom-up* projecten loopt (Hettne 1990). Gelijktijdig met deze ontwikkeling zijn de voorkeuren voor het gebruik van het soort communicatiemedium voor ontwikkeling veranderd. Ten tijde van de modernisatietheorieën (jaren zeventig), kregen de massamedia het grootse potentieel voor kennisoverdracht toegekend. Men ging hierbij uit van de injectietheorie: de aanname dat nieuwe informatie in een doelgroep kon worden 'ingespoten'. Deze aanname bleek onjuist. Hoewel de

massamedia een groot potentieel leken te hebben voor de verspreiding van informatie, bleek dit potentieel alleen theoretisch te bestaan (Boeren 1994: 19). Tegelijk met de verschuiving van de *top-down* naar de *bottom-up* benadering kregen andere, kleinschaliger, media meer aandacht. In dit licht moeten ook de volgende twee concepten van ontwikkeling gezien worden, te weten technische en materiële ontwikkeling en mentale ontwikkeling, waarbij kennis en vaardigheden van het individu of de samenleving belangrijk zijn

De materiele en technische ontwikkeling staat centraal in veel *top-down* projecten. Dergelijke projecten richten zich op het tot stand brengen van een goede infrastructuur en het opzetten van industrieën. Technische ontwikkeling alleen is echter niet genoeg, aangezien heersende gedachten en/of culturele tradities niet altijd in de pas lopen met technische en materiële veranderingen. Mbowa (1996) noemt in dit verband de problemen die zich in Noord-Uganda voordoen bij het gebruik van pitlatrines. Bij een aantal etnische groepen, zoals de Soga, de Luo en Acholi, mogen meisjes die nog geen kinderen hebben gebaar geen gebruik maken van de pitlatrine, omdat dan de kans groot zou zijn dat zij onvruchtbaar worden en kinderloos zullen sterven. Ook mogen de uitwerpselen van jonge kinderen in een bepaald gebied in het noorden niet in de latrine worden gegooid, uit angst dat het kind gele koorts zal krijgen. In zulke gevallen is het aanleggen van een pitlatrine, een technische ontwikkeling, niet voldoende. Om een dergelijk project te laten slagen, moet het vergezeld worden van een educatief programma waarin mensen leren hoe de nieuwe latrines gebruikt en onderhouden moeten worden en welke effecten de latrines op de gezondheid hebben. Tijdens deze educatieve bijeenkomsten kunnen vragen beantwoord worden en eventuele misverstanden met betrekking tot de nieuwe materialen en technieken opgelost worden.

Technische ontwikkeling moet dus vergezeld gaan met een ontwikkeling van kennis en vaardigheden. De gedachten en ideeën van de lokale bevolking moeten niet genegeerd worden, of worden afgedaan als onzin, maar centraal worden gesteld in het gehele ontwikkelingsproces. Dit idee wordt benadrukt in het concept van mentale ontwikkeling en is het uitgangspunt in veel *bottom-up* projecten. In een aantal van deze projecten komt technische ontwikkeling zelfs vaak op een tweede plaats. De lokale bevolking en cultuur moeten als uitgangspunt dienen bij het vaststellen van het soort ontwikkeling dat nodig is om het leven te verbeteren. Mensen kennen hun eigen wereld en problemen vaak beter dan welke buitenstaander ook, daarom moet de doelgroep en niet de hulporganisaties bepalen wat voor soort hulp en ontwikkeling gewenst is (Breitinger 1994 (II): 8, 157). Mensen moeten participeren in de

analyses en besluitvormingsprocessen die belangrijk zijn in de bepaling welke ontwikkeling gewenst is, dit wordt ook wel participatie-ontwikkeling genoemd. Wat buitenstaanders hieraan kunnen doen, is een omgeving creëren die ontwikkeling stimuleert (Boeren 1994: 21). Of, in meer strijdlustige woorden, mensen moeten worden wakker geschud en bevrijd van passieve houdingen (Mbowa 1996)

Communicatie is een sleutelbegrip in dit ontwikkelingsproces. Zonder communicatie kan er geen informatie uitgewisseld worden, en zonder (juiste) interpretatie van deze informatie zullen er geen veranderingen plaatsvinden. De belangrijkste taak van communicatie voor ontwikkeling is om goede condities te scheppen, zodat mensen worden aangemoedigd en in staat worden gesteld om deel te nemen aan leerprocessen en uitwisselingsprocessen van ideeën (Boeren 1994: 11). Met andere woorden: in het concept van participatie-ontwikkeling heeft communicatie de taak om het proces van bewustwording te stimuleren en er aan bij te dragen. Daarbinnen wordt de voorkeur gegeven aan interpersoonlijke communicatie kanalen en aan een horizontale informatiestroom. Dit in tegenstelling tot de verticale informatie overdracht van de massamedia. Deze interpersoonlijke uitwisseling van ideeën ligt het meest in lijn met de orale tradities en lokale manier van leven. Het gebruik van lokaal bekende media wordt gestimuleerd, omdat mensen daarmee vertrouwd zijn, culturele tradities op die manier verstevigd kunnen worden en mensen deze mediavormen zelf kunnen regelen (Boeren 1994: 22). Onder lokale media verstaat Boeren zang en dans, rituelen, het vertellen van volksverhalen, mythen, legendes en gezegden (1994: 60). Ik vat deze media samen onder de noemer 'theatervormen'.

Deze participatieve ontwikkelingsprojecten, ook wel '*bottom-up*' benaderingen genoemd, zijn sinds de jaren tachtig steeds meer gemeengoed geworden. Met name Non Gouvernementale Organisaties (NGO's) maken gebruik van de participatorische strategieën. Overheidsprojecten gebruiken daarentegen nog steeds grotendeels de massamedia, onder andere door het soort van overheidstaken en -structuren en de manier van werken binnen de overheid (Boeren 1994: 22)

Theater als educatief medium

Zoals in hoofdstuk drie al duidelijk naar voren is gekomen, heeft theater altijd een belangrijke rol gespeeld in veel leersystemen van traditionele samenlevingen in Afrika. Er zijn vele voorbeelden te noemen van etnische groepen die theatervormen gebruik(t)en als middel voor instructie en het overbrengen van kennis, waarden en normen. Dans, drama, mime en verhalen

vertellen vormden een belangrijk onderdeel van ieders opvoeding - informele educatie (Mlama 1991). Het huidige formele educatiesysteem in Uganda is tijdens de koloniale tijd door de Engelsen geïntroduceerd. Dit schoolsysteem is gebaseerd op de Westerse stijl van lesgeven, waarbinnen theater grotendeels uit het educatieproces op school is verdwenen. Voor een deel heeft dit te maken met de negatieve houding van de kerken ten opzichte van theater (Mlama 1991)

Binnen dit tijdens de koloniale tijd ingevoerde schoolsysteem is vooralsnog nauwelijks plaats ingeruimd voor traditionele leerstrategieën zoals zang en dans. Er gaan echter stemmen op om deze vormen in het formele onderwijs te integreren (Ocitti 1994). Het idee hierachter is dat onderwijs mensen moet opleiden zodat zij in hun eigen maatschappij goed kunnen functioneren. Ocitti is echter van mening dat het huidige systeem hier niet aan voldoet. De training van het intellect, datgene wat in het formele onderwijs het belangrijkste is, moet zeker blijven. Maar, zo stelt Ocitti (1994: 74), het is de vraag of dat voor alle leerlingen geldt. Daarom moet er meer aandacht komen voor indigene educatiesystemen, onderwijs dat dichter bij de mensen staat. Goed onderwijs is in zijn ogen onderwijs dat diepe wortels heeft in en geleid wordt door de cultuur van de maatschappij waartoe het onderwijs behoort.

Ik heb met Ocitti, professor op het gebied van traditionele leersystemen, gesproken over de wenselijkheid van het gebruik van theater in het non-formele onderwijs. Als eerste wilde hij kwijt dat het non-formele onderwijs in populariteit wint, omdat het in verhouding goedkoper is dan het formele onderwijs, in termen van de vaak beperkte tijdspanne en de verhoudingsgewijs lage investering. Zeker in een land als Uganda waar het onderwijs niet gratis is, is non-formeel onderwijs voor velen een uitkomst. Welk medium het best gebruikt kan worden in dit onderwijs, hangt volgens Ocitti af van de leeractiviteiten en het doel van de educatie. Theater ziet hij als een zeer effectief medium wanneer het gaat om de mobilisatie, het bewust maken van mensen van hun situatie, mogelijke problemen en oplossingen. Theater is in zijn ogen een unieke manier om mensen in rurale gebieden te bereiken. De meesten verwelkomen nieuwe ideeën aldus Ocitti, maar hebben vaak moeilijkheden met de continuering van projecten. De beste manier om de mensen betrokken te krijgen en te houden, is om hen niet via 'het hoofd', maar via 'gevoelens en emoties' aan te spreken. In veel projecten gaat men ervan uit dat de lokale gemeenschap na het horen van een speech de boodschap heeft begrepen, zal onthouden en in praktijk zal brengen. In veel gevallen gaat het echter het ene oor in en het andere uit. Vaak werd mensen verteld bepaalde dingen te doen of te verbouwen, maar begreep

men niet waarom en had men geen 'hart' voor de zaak. Ocitti is van mening dat een idee of voorstel dat tot de gevoelens en emoties van mensen spreekt een grotere kans maakt langdurig te beklijven en veel effectiever is in de *empowerment* van mensen. Dit is waar zang en dans om de hoek komen kijken.

In het non-formele onderwijs wordt steeds meer gebruik gemaakt van *Theatre For Development*. In TFD is het theater deel van een educatief en organiserend proces dat gebruikt wordt om mensen samen te brengen en een context te creëren voor collectieve actie en reflectie. Het benadrukt participatie, in de zin van zelf actief worden, de dialoog aangaan met de leraar en het bewust worden van de eigen situatie, en het spoort aan tot expressie en analyse (Eyoh 1987: 4). Er wordt een combinatie gebruikt van traditionele en Westerse theatervormen. Wanneer er alleen van één van beide vormen gebruik zou worden gemaakt, zou aan het doel van TFD voorbij gegaan kunnen worden. Traditionele theatervormen leggen namelijk de nadruk op de continuïteit van sociale en culturele normen, terwijl het doel van TFD juist is om hier verandering in te brengen. Bovendien legt TFD, in contrast met rituele voorstellingen, de nadruk op rationale concepten, 'oorzaak en gevolg' en de logica van het empirisme. In het Westerse theater ligt de nadruk op de reconstructie van een fantasie, van een fictieve realiteit, terwijl TFD juist de toekomstige reële realiteit wil benadrukken. Het doel van TFD is vooral een blauwdruk te geven van een nieuwe en betere samenleving (Breitinger 1994(II): 11).

4.2 Theorieën omtrent theater als educatief medium: Freire en Boal

Theatre For Development werd in de jaren tachtig ontwikkeld. TFD baseerde zich daarbij op de pedagogische ideeën van de Braziliaan Paulo Freire en de theaterman Augusto Boal (Breitinger 1994 (I): 157). Ik zal in deze paragraaf het gedachtegoed van Freire en het 'forum theater' van Boal nader toelichten.

Paulo Freire werd in 1921 geboren in een arm gezin en heeft zich zijn hele leven ingezet voor armere bevolkingsgroepen. Hij kwam tot de conclusie dat de problemen van de 'arme onderontwikkelde mensen' voor een belangrijk deel veroorzaakt werden door de 'cultuur van het zwijgen' waarin deze mensen werden grootgebracht. Deze 'cultuur van het zwijgen' is volgens Freire het gevolg van onderdrukking, mensen werden beroofd van hun taal, hun culturele identiteit werd vernietigd. Kennis is macht en de heerschappij van de 'wetenden' is gevaarlijk omdat zij zich niet alleen boven de maatschappelijke status of het bezit van productie goederen stelt, maar ook een selectief socialisatie- en ontwikkelingssysteem in stand houdt.

(Freire 1972: 9). Een dergelijk onderwijssysteem noemt Freire 'depositair onderwijs'. Hierin worden leerlingen als 'lege vaten' beschouwd die gevuld moeten worden met kennis. De hoeveelheid en de kwaliteit van de kennis wordt bepaald door de leraar en niet de leerling, waardoor het wereldbeeld van de leerling wordt zoals de leraar hem dat voorspiegelt.

"Zij [de onderdrukten] maken de mening die de onderdrukkers van hen hebben eigen. Ze horen zo dikwijls dat ze tot niets nut zijn, niets weten en niet in staat zijn iets te leren - dat ze ziek, lui en niet productief zijn -, dat ze tenslotte van hun eigen onbekwaamheid overtuigd raken" (Freire 1972: 48).

De enige manier waarop de 'onderdrukte mens' geholpen kan worden, is om hen opnieuw te laten ontdekken en beseffen dat zij 'mens' zijn: mensen met verstand en mogelijkheden om dingen uit te denken en te maken. Men moet 'gehumaniseerd' worden, weer actief leren handelen en leren het lot weer in eigen handen te nemen. Bevrijdend opvoedingswerk moet inzicht bieden in de (uitbuitings-) situatie waarin mensen zich bevinden dit, en niet het overbrengen van informatie, staat centraal. Dergelijk onderwijs moet met en niet voor het volk plaatsvinden (Freire 1972: 64). Het eenrichtingsverkeer in het onderwijs moet doorbroken worden. Er moet een dialoog op gang gebracht worden tussen leraar en leerling, waarbij de mogelijkheden en kennis van de leerling als uitgangspunt dienen. De situatie die hen aan de onderdrukkers bindt, moet de onderdrukten duidelijk gemaakt worden. Hiervoor is een leerproces nodig dat Freire 'conscientization', bewustwording, noemt. Leren is voor Freire niet het 'vreten' van vreemde woorden, zoals dat in het depositaire onderwijs het geval is, maar de waarneming van de eigen levenssituatie als probleem en de oplossing van dit probleem door reflectie en actie (Freire 1972: 12).

De bestaande en concrete situatie van de groep die het bewustwordingsproces zal doorlopen moet onderzocht worden en als uitgangspunt dienen voor het opstellen van de inhoud van een ontwikkelingsprogramma voor pedagogische of politieke actie (Freire 1972: 79). In dit onderzoek moet alles genoteerd worden, ook de op het eerste gezicht onbelangrijke dingen, de leefwereld van de doelgroep moet zo exact mogelijk in kaart gebracht worden. Het uiteindelijke leerprogramma mag geen kant en klare oplossingen bieden, omdat daarmee de kans op het 'storten van informatie' groter wordt en wellicht aan het doel, bewustwording, voorbijgegaan wordt. De thematiek die van de mensen kwam, moet bij hen terug komen - niet

als inhoud die gedeponereerd wordt, maar als problemen die opgelost moeten worden (Freire 1972: 105). Ook de taal van het leerprogramma moet die van de doelgroep zijn, om te voorkomen dat de woorden van pedagogen en politici niet worden verstaan doordat hun taal een andere 'toonhoogte' heeft dan die van de mensen tot wie zij zich richten (Freire 1972: 80). De communicatiekanalen voor het educatieve programma moeten daarom met zorg gekozen worden, zoals in de vorige paragraaf al inzichtelijk is gemaakt.

In de pedagogiek die Freire beschrijft, staat ten alle tijden de 'mens in een situatie' centraal. Dit is een belangrijk ingrediënt geworden van allerlei participatieve benaderingen in ontwikkelingswerk en de voorlichtingskunde. Veel van deze programma's richten zich op de 'empowerment' van de mensen. *Empowerment* wil mensen de controle over hun bestaan teruggeven en vertrouwen geven in de eigen kennis en vaardigheden, zodat zij via het vergroten van hun sociale macht uiteindelijk de politieke macht verwerven die nodig is om effectief hun belangen te behartigen op lokaal, regionaal, nationaal en eventueel zelfs internationaal niveau¹. Bewustwording en het afschudden van de door de onderdrukkers ingegeven meningen gaan aan deze *empowerment* vooraf. De pedagogiek die Freire ontwikkelde, heeft in veel gevallen als basis idee of model gediend voor (nieuwe) participatieve methoden. Eén van deze methoden is *Theatre For Development*. Velen zijn met dergelijk educatief theater aan de slag gegaan. Een belangrijke naam in dit verband is Augusto Boal.

Augusto Boal, een Braziliaanse regisseur, hield zich in de vijftiger en zestiger jaren bezig met didactische dramaturgie. Boal werd in zijn ideeën over didactiek beïnvloed door Freire en in dramaturgisch opzicht geïnspireerd door Bertolt Brecht. Brecht ontwikkelde in het Europa van de jaren twintig een didactische dramaturgie waarin een collectieve werkwijze werd nagestreefd. De systematische afstand die er tussen publiek en acteurs bestond, moest verkleind worden en drama moest een realistische weergave van de werkelijkheid zijn en in deze werkelijkheid inzichten brengen (Epskamp 1989: 48-51). Boal deelde de mening van Brecht dat toeschouwers kritisch moesten zijn, of worden gemaakt, over wat er op het podium gebeurt. Toch kon het publiek in het theater van Brecht nog te passief blijven naar Boal's mening: het publiek moest betrokken worden in het maken en spelen van de voorstelling, zij moesten zelf meedoen en leren acteren. De toeschouwer wordt de *creator*, theater van en voor

¹ Deze informatie komt uit een collegereeks over communicatie en bewustwording, 1997, Landbouwwuniversiteit Wageningen.

de onderdrukten, niet over

Centraal in Boal's denken staat, met andere woorden, de transformatie van een passief kijkend publiek naar een actief meedoend onderdeel. De toeschouwers worden acteurs en krijgen invloed op de dramatische acties op het podium (Epskamp 1989 51-54). De belangrijkste functie van het (Latijnsamerikaans) theater is voor Boal een forum te zijn voor het uitproberen van revolutionair handelen, om van de onderdrukking bevrijd te worden (Röttger 1991: 113). Het soort theater dat hij maakte wordt dan ook 'forum theater' genoemd. Hierin spelen professionele acteurs een scène die een conflict bevat. Deze acteurs voeren allereerst een eigen versie van de afloop van de scène op. Vervolgens wordt het publiek uitgenodigd kritische opmerkingen te plaatsen en de verschillende handelingsmogelijkheden om het conflict op te lossen te komen spelen. Meerdere toeschouwers spelen zo de afloop van de scène waarbij steeds andere oplossingen ten tonele worden gevoerd. Voor Boal staat niet het esthetische aspect van theater voorop, maar vooral het politiserend effect dat het kan hebben (Röttger 1991: 114). Het doel van dit theater is om, via directe inmenging en betrokkenheid, de potentiële kracht van elk publiekslid te laten zien om individueel of collectief veranderingen tot stand te brengen in de gemeenschap (Abah 1994: 89). Een passief publiek is in de ogen van Boal als een passief volk (Röttger 1991: 113).

In dit forum theater zijn de ideeën van Freire terug te vinden. mensen moeten zelf actief worden, een dialoog met de leraar aangaan en zich op deze manier bewust worden van de situatie waarin zij zich bevinden.

4.3 Methoden van theatergebruik in *Theatre For Development*

Het gebruik van TFD heeft vrijwel altijd een bewustwordingsproces van de doelgroep op het oog. 'Bewustwording' moet gezien worden als een grillig proces dat zich zowel op intra- als interpsychisch niveau afspeelt; het ontstaat in een wisselwerking tussen het eigen ik en de omringende wereld. In dergelijke voorlichtingsprogramma's is het belangrijk de leefwereld van de doelgroep als uitgangspunt te nemen voor het te volgen leerproces. Breitinger zegt hier het volgende over:

“TFD as a planning, educative and even managerial instrument relocates indigenous culture from the periphery, where remote control development policies had put it, into the very centre of the community, and makes it central to communal

planning and decision making. (...) To make itself understood and acceptable, TFD cannot be satisfied with utilising local culture for tactical reasons only, but it has to present and represent the cultural essence of the local micro-level. This is expressed by the almost exclusive use of the local language, among other things"
 (Breitinger 1994 (I) 158, 159)

Naast het gebruik van de lokale taal, is ook het communicatiemedium dat daarbij wordt gebruikt van belang. Bij TFD is dit, hoe kan het ook anders, theater:

Theater heeft een aantal functies, zoals publiek trekken en hun interesse vasthouden, de barrière door eventuele ongeletterdheid doorbreken, *face-to-face* communicatie in de taal en het idioom van de mensen, uitlokken van emotionele en soms analytische reacties en natuurlijk ook het bieden van een goede en leuke vorm van entertainment op zichzelf (Kidd 1992: 110). Er zijn verschillende manieren waarop dit theater gebruikt kan worden, waarbij onder andere het participatie niveau van het publiek verschilt. Voor welke methode wordt gekozen hangt uiteraard af van het doel, de context en de gewenste strategie binnen het project.

In ontwikkelingsprojecten en voorlichtingsprogramma's wordt het begrip 'participatie' in veel verschillende betekenissen gebruikt. Participatie kent echter vele vormen en doelen, die vaak niet nader uitgelegd worden. Participatie op zich betekent niets meer of minder dan 'deelnemen aan' of 'meedoen met', het is dan ook zeer belangrijk naar de mate en kwaliteit van de participatie te kijken. Er zijn meerdere ordeningen mogelijk in participatie niveaus. Om enige ordening aan te brengen in de typen van participatie, gebruik ik de driedeling zoals Bagnall (1989) deze beschrijft.

Het eerste type dat Bagnall noemt is participatie in presence, aanwezigheid. Door aanwezigheid van een groep of persoon bij een bepaalde gebeurtenis, kan worden gesproken van deelname of participatie. De mate van participatie is echter vrij gering, er wordt informatie verstrekt en wellicht ook naar de meningen van de aanwezigen gevraagd, maar of hier verder iets mee gebeurt blijft de vraag. Een erg passieve vorm van participatie dus. Als tweede type noemt Bagnall participatie in involvement, betrokkenheid. Dit verwijst naar de mate waarin de doelgroep is betrokken bij belangrijke onderdelen of processen van het educatieve programma. De doelgroep is het middelpunt van het programma en niet de organisatie of de leraar. Uiteraard zijn ook hier verschillende gradaties van participatie mogelijk die nader benoemd dienen te worden, om de kwaliteit en inhoud ervan te kunnen beoordelen. Het derde, en meest

vergaande, type is: participatie in *control*, controle Dit benadrukt de mate waarin individuen of groepen controle hebben over het educatieve programma, in hoeverre zij kunnen participeren in de vaststelling van de inhoud, de doelen en de leerprocessen

Bij de verschillende manieren van theatergebruik binnen TFD speelt de publieksparticipatie zich op verschillende niveaus af, het type van participatie is in de verschillende methoden anders Kidd (1992. 110) stelt deze mate van mogelijkheden tot participatie van het publiek centraal in de door hem beschreven - grove - tweedeling in de verschillende manieren van theatergebruik binnen TFD. De twee methoden die hij beschrijft zijn:

‘compensatie voor massamedia’- methode

In gebieden die niet bereikt worden door de massamedia (door technische oorzaken of door een verschil in taal en communicatiestijl) worden bij deze methode door middel van theater boodschappen overgebracht Theater wordt hierbij gebruikt als een medium voor informatie verstrekking, educatie en om mensen van bepaalde opvattingen te overtuigen Op deze manier kunnen boodschappen in het kader van ontwikkelingswerk verspreid worden, maar ook overheidspropaganda Vaste voorstellingen met een duidelijke boodschap trekken rond in de rurale gebieden Na de voorstelling is er al dan niet gelegenheid voor discussie Dergelijke voorstellingen zijn vaak van hoge kwaliteit en worden door professionele acteurs gemaakt. De inhoud kan vanuit de leunstoel, maar ook vanuit vooronderzoek bij de doelgroep, vorm krijgen.

‘participatieve media’- methode

Voorstellingen die onder dit kopje vallen, halen door middel van participatie van de bevolking lokale problemen naar boven en helpen deze problemen te analyseren. Ook de besluitvorming bij deze probleem analyse en de, daaruit voortvloeiende, collectieve actie in de gemeenschap worden door middel van de participatie mogelijk gemaakt De nadruk ligt hierbij niet alleen op het overbrengen van de boodschap, maar met name op het stimuleren van actieve betrokkenheid bij de voorstelling, de discussies en het ondernemen van actie. Niet de voorstelling op zich, maar het proces van het maken van de voorstelling is het belangrijkste in deze methode Het gaat er om dat men via rollenspellen inzicht krijgt in de eigen situatie en op die manier naar oplossingen voor problemen kan zoeken

Praktisch gezien kan hierbij gedacht worden aan acteurs die, na enige dagen vooronder-

zoek in een dorp, een voorstelling maken over de specifieke problemen van de dorpingen. Na de voorstelling volgt een discussie met het publiek waarin de heersende problemen en mogelijke oplossingen worden besproken. Een andere mogelijkheid is dat de acteurs een soort van drama-docenten worden en de dorpingen begeleiden bij het maken van een voorstelling over hun eigen problemen. Deze ‘dramadocenten’ worden *facilitators* genoemd. Een facilitator is degene die het proces van analyse van de problemen, het zoeken naar mogelijke oplossingen en het vormgeven van de voorstelling begeleidt en de mensen zonodig adviseert in de mogelijkheden tot actie om de problemen aan te pakken. Een dergelijk project waarbij de dorpingen zelf een voorstelling maken en spelen, wordt ook wel een ‘TFD-workshop’ genoemd. Zo’n workshop ziet er als volgt uit - in de praktijk zijn hier natuurlijk allerlei varianten op mogelijk.

Allereerst is er aandacht voor de groepsvorming, zowel voor de deelnemers² onderling als tussen de facilitator en de deelnemers. Dit gebeurt door middel van spelletjes en liedjes, die tevens inzicht bieden in de mogelijkheden van theater. Vervolgens wordt er informatie verzameld en onderzoek gedaan naar de heersende problemen en vragen in de gemeenschap. Deze data worden door de deelnemers geanalyseerd en in volgorde van belangrijkheid gezet. De door de groep als belangrijkste aangewezen problemen worden ontwikkeld tot een dramatisch verhaal, waarbij gebruik wordt gemaakt van improvisatie. Verschillende argumenten komen in spel aan bod en iedereen wordt uitgenodigd hier commentaar op te leveren. In de uiteindelijke voorstelling wordt een samenvatting gegeven van de discussies en analyses die gedurende het gehele proces aan de orde zijn geweest. De hele gemeenschap wordt uitgenodigd deze voorstelling bij te wonen en over de onderwerpen te discussiëren. Tot slot wordt er een actieplan geformuleerd, dat buiten de fictieve wereld van het drama staat. Het doel is om de besluiten die de deelnemers en de gemeenschap tijdens de TFD-workshop hebben genomen in de praktijk tot uitvoer te brengen (Abah 1994: 85, 86).

Bovenstaande tweedeling in de ‘compensatie voor massamedia’- en de ‘participatieve media’-methode, moet niet al te strikt gezien worden; er zijn vele tussenvormen mogelijk, waarbij het

² De deelnemers zijn in dit geval de dorpingen die samen met de facilitators een theater voorstelling maken over de in hun omgeving heersende problemen.

belangrijkste verschil het participatie niveau van het publiek is. Bij de eerste methode bestaat een kans dat de participatie blijft steken in het type van *presence*. Wanneer voor de ontwikkeling van het stuk echter intensief onderzoek heeft plaatsgevonden bij de doelgroep en er na de voorstelling ruime gelegenheid is voor discussie, kan het type participatie doorschieten naar *involvement*. De tweede methode richt zich geheel op participatie in *control*. De doelgroep heeft, ideaal gezien, invloed op de inhoud, doelen en uitwerkingen van het educatieve programma.

De pedagogische ideeën van Freire en de praktijk van het forum theater van Boal hebben duidelijk als belangrijke inspiratie bron gediend in de ontwikkeling van TFD. Zoals Freire voorop stelde, worden in TFD de mogelijkheden en kennis van de doelgroep als uitgangspunt genomen. Zeker in de 'participatieve media'-methode, wordt de leefwereld van de doelgroep onderzocht en hun problemen en vragen als uitgangspunt genomen. Middels reflectie en actie in het theaterspel, vergelijk het forum theater van Boal, worden de door de gemeenschap aangedragen problemen zoveel mogelijk door de groep opgelost. Door het gebruik van theater wordt een eventuele barrière die door ongeletterdheid kan ontstaan opgeheven en wordt er in een idioom gesproken dat dicht bij de mensen ligt. Het theater biedt een forum om verschillende oplossingen voor een probleem uit te proberen in de fictieve wereld van het drama, om vervolgens gezamenlijk de beste oplossing te kiezen voor actie in het dagelijks leven. Er is geen sprake van leraren die 'lege vaten' komen volstorten met door hen geselecteerde informatie. De facilitators komen niet om iets te onderwijzen, maar eerder om samen met de mensen te leren over hun problemen en leefsituatie. In deze optiek zijn er geen toeschouwers, alleen deelnemers.

De manier waarop informatie over de leefwereld van de doelgroep wordt verzameld, wordt door verschillende auteurs³ uitgebreid beschreven; onderzoekers - vaak de acteurs - gaan voor een aantal dagen (weken) de dorpen in, nemen deel aan het dagelijks leven en verzamelen informatie middels observatie en informele vragen en interviews. Zij worden geïnstrueerd zoveel en zo goed mogelijk te integreren, liefst niet alles meteen te noteren wat mensen zeggen (dit kan afschrikken), en zich te gedragen als de lokale bevolking. Het wordt nergens zo

³ Zie onder andere Breitung (1994 II), Epskamp (1992), van Erven (1992), Kidd (1992), Mbow (1996), Mlama (1991)

genoemd, maar bij het lezen van de beschrijvingen krijg ik sterk de indruk dat de methode die men voor ogen heeft om goed vooronderzoek te doen en de leefwereld van de mensen zo natuurgetrouw mogelijk te noteren, die van participerende observatie is. Directere samenwerking met antropologen zou op dit gebied dan ook tot goede resultaten kunnen leiden

4.4 Voor- en nadelen van het gebruik van *Theater For Development*

Het gebruik van *Theatre For Development* biedt vele voordelen. Het kan een eventuele door ongeletterdheid opgeworpen barrière doorbreken, publiek trekken en aandacht vasthouden, communiceren in de taal en het idioom van de mensen, gevoelige onderwerpen bespreekbaar maken en discussies uitlokken. Zoals elke methode heeft het gebruik van TFD echter ook zijn beperkingen en nadelen

Het eerste 'probleem' is de vraag wie het initiatief neemt voor TFD-projecten. In de praktijk zal dit meestal niet de overheid zijn, maar privé ondernemingen en NGO's. Deze moeten zorgen voor voldoende fondsen en (getrainde) mensen om de projecten te leiden en uit te voeren. Continuïteit van een project is in deze vaak minder zeker dan wanneer het formele overheidsprojecten zou betreffen. Een ander punt is dat initiatiefnemers vaak behoren tot de middenklasse, de elite, de hoger opgeleiden. De richting van TFD wordt daardoor door deze groep beter opgeleiden bepaald. De bevolking in de dorpen geeft wel inhoud en vorm aan de voorstelling, maar het zijn de facilitators die het proces in gang zetten. Zoals Abah zegt, de mensen creëren het theater, maar het zijn de initiatiefnemers die het proces bekritisieren en intellectualiseren (1994: 99).

Een tweede punt dat belangrijk is voor een goed resultaat van TFD, is de kwaliteit van de acteurs en/of de facilitators die het project uitvoeren. Welke kennis en vaardigheden hebben zij ten aanzien van theater, de over te brengen boodschap, ontwikkelingswerk in zijn algemeenheid, het leiden van discussies, etc. Een goede facilitator moet van heel wat markten thuis zijn en bereid zijn voor een vaak relatief lage vergoeding een tijd in een dorp te verblijven. Een goed acteur is bovendien niet per definitie een goede facilitator en staat binnen TFD projecten, zeker in de 'participatieve media'-methode, veelal 'ten dienste van'. Sterallures kan men hier niet gebruiken.

Een derde punt, dat heel direct betrekking heeft op het gebruik van theater, is dat de informatie in het stuk foutief geïnterpreteerd kan worden door het publiek. Bij het gebruik van theater wordt er makkelijk op de emoties van mensen gespeeld. Dit kan tot gevolg hebben dat

precies het tegenovergestelde bereikt wordt van datgene wat men wil vertellen. Bijvoorbeeld wanneer er in een scène op een humoristische en luchtige manier over AIDS wordt gesproken en in een latere scène afkeurend op dit gedrag wordt gereageerd, kan het gevaar bestaan dat deze tweede, belangrijkste, boodschap niet meer wordt opgepikt. De terugkoppeling naar de dagelijkse realiteit tijdens de discussie na de voorstelling is erg belangrijk om dergelijke foutieve interpretaties te signaleren, recht te zetten en in een volgende voorstelling zoveel mogelijk te voorkomen.

Een vierde punt dat het effect van TFD kan belemmeren, is de organisatie van de *follow-up*. Zowel de 'compensatie voor massamedia', als de 'participatieve media'-methode wil een bewustwordingsproces op gang brengen, zodat mensen beter inzicht krijgen in hun situatie en gemotiveerd raken om actie te ondernemen. De vraag is echter of er voldoende faciliteiten zijn om deze actie te ondernemen en iets met de nieuw verworven kennis en inzichten te doen. Het theater opzich maakt niet dat de problemen opgelost worden. Een theatergroep is vaak slechts een doorgeefluik van informatie en heeft daardoor maar een beperkte controle op de *follow-up*. Aan eenmalige acties heeft men niets. Een goed TFD project heeft een lange termijnplanning waarin een actieplan is opgenomen om iets met het verworven bewustzijn en de aangereikte informatie te doen. Een probleem bij het organiseren van de *follow-up*, is dat er vaak specialisten nodig zijn om het uit te voeren. Het aantal specialisten is in veel Afrikaanse landen echter minimaal. Zo is er in Uganda één dokter op de vijftigduizend mensen.

Tot slot wil ik noemen dat het gebruik van theater als communicatiemedium niet automatisch leidt tot een grote mate van participatie. Wanneer de theatervoorstelling is uitgedacht 'achter een bureau' of mensen wil overtuigen van een bepaalde boodschap zonder met hen in discussie te gaan, is er sprake van een *top-down* benadering. De boodschap is welliswaar in een leuke en toegankelijke vorm gegoten, maar de participatie blijft van het type in *presence*. Het gebruik van theater, zo waarschuwen Breitinger en Mbowa in een gezamenlijke publicatie, biedt niet automatisch een democratische en liberale strategie voor communicatie tussen de '*ruling and the ruled*'.

"If theatre is used to instill government designed and decreed messages to a passive and purely receptive audience, it is just another form of one-way communication, though perhaps in a beautified and more gullible version. It is exclusive in the sense that when government is simply talking to the people, it excludes them from the

decision making process. One-way and top-down communication, however nicely it is packaged, retains the essence of propaganda or even indoctrination”
(Breitinger 1994 (II) 8)

De methode van ‘compensatie voor massamedia’ zal eerder in deze participatie in *presence* blijven steken en zo een versluierde vorm van *top-down* communicatie kunnen zijn. Wanneer deze methode echter juist wordt gebruikt, met vooronderzoek onder de doelgroep en discussie na de voorstelling, gaat de participatie over in het type *involvement*. In de ‘participatieve media’-methode van TFD is de kans op ‘versluierde propaganda’ kleiner: de dorpingen zijn zelf de acteurs, de communicatie met hen staat centraal en zij hebben in belangrijke mate controle over het gehele proces. De kritiek dat TFD gemakkelijk misbruikt kan worden voor politieke indoctrinatie en propaganda moet serieus genomen worden, maar tegelijk moet bedacht worden dat elk medium voor dergelijke doeleinden misbruikt kan worden. En benadrukt deze opmerking niet vooral dat theater een zeer goed communicatiemedium kan zijn?

Theatre For Development in Uganda

Theatre For Development wordt in Uganda veel gebruikt door (lokale) NGO's, die plaatselijke theatergroepen inhuren voor het maken en geven van voorstellingen of workshops. Ook vanuit de universiteit, met name de faculteit theater, werkt men met deze communicatie strategie en kunnen studenten op dit terrein vakken volgen.

De methoden van theatergebruik binnen TFD verschilt per theatergroep, van zeer participatorische tot 'vanuit de leunstoel' bedachte voorstellingen. Ik heb mij tijdens mijn onderzoek vooral geconcentreerd op de methode van de Ndere Troupe uit Kampala. In paragraaf 5.1 laat ik Stephen Rwangyezi, directeur van de Ndere Troupe, aan het woord: wat is zijn mening ten aanzien van de theorieën en methoden van *Theatre For Development*. Rose Mbowwa is professor in muziek, dans en drama aan de Makerere Universiteit in Kampala. Ook zij gebruikt TFD, maar vanuit een heel ander kader dan Stephen Rwangyezi. In paragraaf 5.2 zal ik haar mening en methode verder toelichten. Tot slot geef ik in paragraaf 5.3 weer hoe beiden over elkaars werk denken. Maar voordat ik deze twee, in Uganda, belangrijke namen op dit gebied aan het woord laat, eerst een korte schets van de geschiedenis van TFD in Uganda¹.

In de jaren veertig werd educatief theater voor het eerst ingezet door de koloniale overheid. Dit waren van te voren vastgestelde voorstellingen die in verschillende talen werden vertaald en door het land trokken. In de voorstelling werd besproken hoe katoen en koffie het beste konden worden verbouwd en dat het drinken van teveel bier niet goed is. Rwangyezi vertelde dat in deze voorstellingen gebruik werd gemaakt van commedianten, een soort clowns. In het Luganda werden deze figuren *Kapere* genoemd en in het Teso *Ekanya*. Zij hebben hun oorsprong in traditionele verhalen en liederen. De naam betekent 'iemand die alles zomaar probeert'. De karakters deden in de voorstellingen alles fout,

¹ Op basis van informatie uit interviews met Rwangyezi en Mbowwa.

zodat aan het publiek gevraagd kon worden hoe het wel moest. Het doel van de voorstellingen was niet zozeer mensen iets leren, alswel de produktieverhoging van koffie en katoen, de afhankelijkheids relatie van de bevolking werd in stand gehouden

Het TFD van tegenwoordig richt zich veel meer op het doorbreken van deze afhankelijkheids relatie. De positie en leefwereld van de doelgroep staat centraal en dient in de meeste gevallen als uitgangspunt.

5.1 Ndere Troupe en *Theatre For Development*

Rwangyezi geeft er de voorkeur aan om zelf zijn werkwijze en theorieën omtrent educatief theater te vormen. Ooit heeft iemand hem wel eens de namen Boal en Freire genoemd, maar hij weigert hun werken te lezen. Hij geeft hier als belangrijkste reden voor, dat deze mannen hun theorieën hebben ontwikkeld naar aanleiding van heel andere omstandigheden dan die in Uganda. Door deze verschillende situaties zijn de door hun ontwikkelde ideeën nauwelijks van waarde voor het werk dat de Ndere Troupe doet in Uganda, aldus Rwangyezi. Tevens weigert hij over de theorieën te lezen opdat zijn gedachten over het gebruik van educatief theater fris blijven en niet beïnvloed worden door ideeën van buitenaf. Hij erkent dat er een kans bestaat dat hij nu het wiel opnieuw aan het uitvinden is, maar dat nadeel weegt niet op tegen de voordelen die deze werkwijze in zijn ogen heeft: theorieën moeten ontstaan vanuit de Ugandese situatie. Een andere reden dat hij de werken van Freire en Boal niet wil lezen, is dat er voor elk probleem meerdere oplossingen bestaan. De beste manier om voor een gegeven situatie de juiste oplossing te vinden, is om er zelf naar te zoeken. Een probleem dat kan ontstaan na het lezen van andere werken, is volgens hem dat men klakkeloos elders gevonden oplossingen overneemt, of juist krampachtig gaat proberen het anders te doen. Daarom lijkt het hem het beste zich niet in te laten met oplossingen van anderen.

Rwangyezi vindt de esthetiek van een voorstelling heel belangrijk. Technisch en dramaturgisch moet een stuk goed in elkaar zitten. Het publiek wordt niet gevraagd mee te spelen, zoals Boal benadrukte, maar wordt verwacht naar het stuk te kijken en vanuit de emoties die het stuk bij hen teweeg brengt, zullen zij reageren en kritischer naar de gespeelde situatie kijken. In de discussie die volgt op de voorstelling kan het publiek haar mening uiten en de eventueel te volgen actie bespreken.

In de wijze waarop de Ndere Troupe theater gebruikt in een educatieve context is, zo

zegt Rwangyezi, te zien dat hij door zijn studie van economische ontwikkeling is beïnvloed. Universiteiten en organisaties onderzoeken de mogelijkheden tot economische ontwikkeling en maken plannen om deze zo efficiënt mogelijk te laten verlopen. Hetgeen dan nog mist is de vertaling van deze plannen naar concrete lokale situaties. Hierin ligt volgens Rwangyezi de taak van het medium theater. De opdrachtgever levert de feiten en de theatergroep beslist hoe deze gepresenteerd worden. Na het introduceren van de boodschap wordt de opdrachtgever - de aandrager van de boodschap - naar voren gehaald, welke de verantwoordelijkheid voor de informatie draagt. De Ndere Troupe is hierin het voertuig van de boodschap. De methode van theatergebruik waar de voorkeur van Rwangyezi naar uitgaat, is vergelijkbaar met die van 'compensatie voor de massamedia'. Er wordt vooronderzoek gedaan naar de problemen van een bepaalde groep mensen en naar aanleiding hiervan wordt een voorstelling gemaakt, waarbij een artistiek hoog niveau wordt nagestreefd. In de voorstelling worden oplossingen die in wetenschap zijn gevonden voor bepaalde problemen vertaald naar en voor de betreffende doelgroep. Tijdens en/of na de voorstelling worden er mogelijkheden gecreëerd om de dialoog met het publiek aan te gaan.

Bij de start van een nieuw project is de eerste stap die gemaakt wordt het vooronderzoek: wat is het probleem, wat zijn de - mogelijke - oplossingen, en dergelijken. Dit onderzoek wordt uitgevoerd door Rwangyezi en leden van de Ndere Troupe die uit het gebied afkomstig zijn waar het project zal plaatsvinden. Bij de volgende stap worden de uitkomsten van het onderzoek met alle leden van de groep bediscussieerd. Het is de bedoeling dat iedereen na deze discussie de te bewerken problematiek begrijpt. De derde stap bestaat uit het vorm geven van het 'scenario'². Tijdens de repetities worden in kleine groepjes korte improvisaties gemaakt op basis van de informatie die uit de eerder gevoerde discussies naar voren is gekomen. De groepen presenteren de voorstellingen van elk ongeveer een half uur aan elkaar. Alle goede ideeën worden gebundeld en vormen samen het uiteindelijke stuk. Rwangyezi heeft aan het begin van het repetitie proces een scenario geschreven, dat eventueel wordt gebruikt in de uiteindelijke voorstelling, maar met name als noodscenario en leidraad dient voor het geval dat de improvisaties van de groep tot niets

² Ik spreek van scenario en niet van script, omdat de theatergroepen die ik heb ontmoet de scènes en dialogen in een voorstelling niet uitschrijven. Dit wordt beschouwd als een onnodige tijdsbesteding. Wel wordt de verhaallijn, de basisstructuur van de voorstelling vaak op papier gezet. Dit is het scenario. Van een script kan pas gesproken worden wanneer de dialogen en dramatische acties van te voren geheel geconstrueerd en vastgelegd zijn (Abah 1994-96). Binnen een scenario blijft ruimte voor veranderingen en debat.

leiden Tijdens de uitvoeringen staan de verhaallijn en bepaalde teksten vast, iedereen weet wat zijn of haar taak is Dit is noodzakelijk in verband met de over te brengen boodschap Er blijft echter altijd voldoende ruimte over waarbinnen geïmproviseerd kan en mag worden, zodat het geheel levendig blijft. Wanneer het stuk klaar is, vindt er een proefvoorstelling plaats Eventuele verbeteringen worden aangebracht en de voorstelling is klaar om gespeeld te worden

De Ndere Troupe werkt bij het maken van educatieve voorstellingen samen met andere organisaties. Deze organisaties zijn in het bezit van kennis die naar bepaalde gebieden 'gebracht' moet worden. De Ndere is het medium dat de kennis op zo'n manier vormgeeft dat het aansluit bij de belevingswereld van de bedoelde ontvangers. De *follow-up* is in de meeste gevallen in handen van de organisatie die de boodschap en het eventueel daarbijbehorende produkt - zoals condooms, bonen, mest en dergelijken - wilde verspreiden Het publiek wordt na de voorstelling in contact gebracht met deze organisatie, die de verdere instructies en verstrekking van de nieuwe produkten verzorgt.

5.2 Rose Mbowa en *Theatre For Development*

Rose Mbowa is professor aan de faculteit muziek, dans en drama van de Makerere Universiteit van Kampala en heeft ervoor gezorgd dat *Theatre For Development* een onderdeel werd van het lespakket van theater studenten In Oost-Afrika heeft zij meerdere trainingen en TFD workshops gegeven Praktijkervaring met een TFD project heeft zij in eerste instantie opgedaan in workshops die geleid werden door Penina Mlama. Mlama komt uit Tanzania en heeft hier veel ervaring opgedaan met TFD Ik heb Rose Mbowa een aantal malen opgezocht en met haar gesproken over haar ideeën met betrekking tot TFD. Ook ben ik een drietal dagen te gast geweest bij een training die zij gaf aan facilitators in een dorp vlakbij Iganga, Oost Uganda. In deze training stond het gebruik van de '*Stepping Stones*' methode centraal. *Stepping Stones* is ontwikkeld in samenwerking met meerdere organisaties, waaronder Actionaid, Redd Barna en WHO. Het is een methode die probeert om communicatieve problemen rond sexuele onderwerpen te omzeilen en zo de problemen rond HIV/AIDS bespreekbaar te maken Ik kom hier later op terug.

In haar denkbeelden over TFD is Mbowa naar eigen zeggen sterk beïnvloed door Freire en Boal en geeft zij de voorkeur aan de 'participatieve media'-methode In TFD wordt in deze opinie het gebruikelijke concept van educatief theater '*learning by acting*'

uitgebreid tot '*learning by acting and experimenting with real action*' (Breitinger 1994 (II). 11) In dergelijk educatief theater staan rollenspelen en het productieproces centraal, zonder dat er een artistiek hoogwaardige voorstelling wordt nagestreefd. Het enige dat telt is de boodschap en het effect dat het werken aan de voorstelling op de betrokken personen heeft. TFD moet een politieke interactie mogelijk maken tussen verschillende groepen. Het podium moet een platform bieden waar mensen zich onafhankelijk kunnen uiten. Daarbij heeft TFD ook invloed op interne structuren, sociaal psychologische en gedragshoudingen binnen de doelgroep (Breitinger 1994 (II): 11).

Bij een project waarin TFD en het maken van een voorstelling een belangrijke rol spelen, moet in de gaten gehouden worden dat het realiseren van een voorstelling niet een doel in zichzelf is. Het eigenlijke doel is om iets te bereiken in de dagelijkse realiteit van de deelnemers. Het is de taak van de facilitators om gedurende de workshop datgene wat besproken wordt naar deze realiteit terug te koppelen. Er moet gezorgd worden dat het achterliggende project voet aan de grond krijgt, dat er sprake is van mentale ontwikkeling en dat men komt tot actie om eventuele problemen op te lossen. Dit doel bepaalt de opbouw van het plot en de stijl van de presentatie.

De methoden en strategieën van algemene planningsprocedures van een project worden in TFD vertaald in *stage action* (Breitinger 1994(II): 12). Wat normaal gesproken in abstracte termen wordt omschreven, wordt tijdens de workshop in concrete en fysieke actie op het podium gezet. De acteurs doen in wezen wat de overheid en NGO's doen bij de planning van een project, probleemsignalering, probleemanalyse, toepassing probleemoplossing, en dergelijken. Het maken van een voorstelling - en alle abstracte analyses van problemen die daar in een andere verpakking achter liggen - verhoogt volgens deze visie het zelfvertrouwen van de deelnemers. Men realiseert al doende dat de eigen directe omgeving beïnvloedbaar is, men leert controle te nemen over 'het lot'.

Centraal in de ideeën over TFD staat bij Rose Mbowa dat mensen geholpen moeten worden om hun eigen problemen te identificeren en de eigen oplossingen hiervoor te vinden. De leraar leert niet alleen aan, maar ook van zijn leerlingen. In een TFD workshop gaat het erom dat er niet onderwezen wordt, maar dat de doelgroep gemobiliseerd en gemotiveerd wordt om iets aan de problemen te doen. Kernwoorden in de visie van Mbowa op TFD zijn participatieve planning, actieve deelname en identificatie met de doelen van het achterliggende project. Op mijn vraag of zij een dergelijke workshop kon beschrijven,

vertelde Mbowa mij het volgende

“Een NGO kan een aantal facilitators vragen naar een bepaald dorp te gaan. De te geven workshop kan zowel een open agenda hebben, als een door de opdrachtgever vastgesteld probleem, bijvoorbeeld HIV/AIDS, tot onderwerp hebben. De groep facilitators gaat naar het dorp waar de workshop zal plaatsvinden. De lokale leiders worden opgezocht en om hun medewerking gevraagd. De facilitators verblijven enkele dagen in het dorp om de lokale situatie te leren kennen. De plaatselijke opineleiders krijgen vervolgens een korte workshop om hen tot lokale facilitators te maken. Op deze manier wordt het hún projekt. Dit is ook belangrijk voor het follow-up programma; de lokale facilitators kunnen na de workshop het werk voortzetten en anderen mobiliseren. Voor het slagen van het projekt is het zeer belangrijk rekening te houden met de dagindeling van de gemeenschap. De uren dat men voor de workshop bijeen moet komen, moeten de plaatselijke dagindeling niet in de weg staan.

De eerste bijeenkomst begint met het spel van drums en dans. Door middel van entertainment wordt de interesse van mensen gewekt. De workshop zelf wordt zoveel geleid door de lokale facilitators. Het tijdstip en de lokatie voor de volgende bijeenkomst wordt gezamenlijk afgesproken. Dan volgt er een discussie waarbij zoveel mogelijk informatie verzameld wordt over de heersende problemen. De volgende dag gaan de facilitators langs de deuren om verdere vragen te stellen over de genoemde problemen. Op deze manier worden ook zij die niet op de bijeenkomst waren betrokken in het projekt. Tijdens de tweede bijeenkomst worden de genoemde problemen door de gemeenschap in volgorde van belangrijkheid gezet. Er is geen vaststaande methode voor deze prioriteitsbepaling, stemmen is een van de manieren waarop dit kan gebeuren. Bij de derde en volgende bijeenkomsten gaan de deelnemers aan de workshop in groepjes aan de slag met het dramatiseren van de problemen die uit de eerdere bijeenkomsten naar voren kwamen. Elke groep presenteert haar voorstelling aan de andere deelnemers en iedereen mag commentaar leveren en zelfs meespelen. Wanneer er overeenstemming is bereikt over het scenario, wordt dit verder ingestudeerd en aangevuld met enkele liederen en dansen. Ter afsluiting van de workshop worden

de gemaakte voorstellingen aan het hele dorp gepresenteerd.

Tijdens het gehele proces, van de probleemsignalering tot de opvoering van de voorstellingen, draagt de gemeenschap oplossingen aan, waarmee uiteindelijk een actieplan wordt opgesteld. Na twee tot drie maanden komen de facilitators terug naar de gemeenschap. In de follow up van projecten zijn de, gedurende de workshop getrainde, lokale facilitators heel belangrijk. Er wordt gekeken of de bedachte strategieën om de problemen te lijf te gaan in de praktijk werken en indien nodig worden deze bijgesteld.

In de *Stepping Stones* workshop, die ik in Augustus heb bezocht, werd ook van deze 'participatieve media'-methode van TFD gebruik gemaakt. *Stepping Stones* is ontwikkeld om de problemen rond HIV/AIDS bespreekbaar te maken. Er worden geen oplossingen gegeven, maar mogelijkheden gecreëerd om ervoor te zorgen dat leden van de gemeenschap, binnen hun eigen sociale context, over de problemen en oplossingen rond HIV/AIDS gaan discussieren. In de organisatie van de workshop werd rekening gehouden met de wensen en mogelijkheden van de deelnemers: zij bepaalden het tijdstip en de indeling van afzonderlijke discussie groepen. Deze groepen werden ingedeeld naar gender en leeftijd (oude mannen / jonge mannen / oude vrouwen / jonge vrouwen). Elke discussiegroep had een eigen kennisniveau en perspectief waarmee rekening gehouden moest worden. Gedurende de tiendaagse workshop, waren er verschillende bijeenkomsten waarin veel oefeningen en (theater-) spelletjes werden gedaan. De oefeningen en spelletjes (onder andere rollenspelen en levende tableaux) werden gedaan om de groepsvorming te stimuleren en het zelfvertrouwen van de deelnemers te vergroten. Ook dienden veel spelletjes om problemen rondom HIV/AIDS inzichtelijk te maken. Een voorbeeld hiervan is het volgende spel dat ik heb meegemaakt tijdens mijn bezoek aan *Stepping Stones*. Het werd gespeeld om de deelnemers te laten ervaren hoe het voor mensen met HIV/AIDS is om met vooroordelen geconfronteerd te worden.

De helft van de groep jongens kreeg de opdracht een poppetje of een gezicht te tekenen met een positief karakter. De andere helft mocht zich uitleven op het tekenen van gemene en negatieve poppetjes. De facilitator spelde vervolgens iedereen een tekening op, onder gelach van de jongens. Niemand wist wat voor

een soort tekening hij op zijn rug gespeld kreeg. De groep moest daarna rondlopen en elkaar groeten, zoals je iemand zou groeten die het karakter had zoals de tekening van de ander liet zien. Er werd druk op elkaars tekeningen gekeken en zij met een negatief poppetje werden vaak met de nek aangekeken. Vervolgens ging iedereen in een cirkel zitten en werden de ervaringen uitgewisseld: werd je anders benaderd dan anders, hoe voelde dat, waarom is deze oefening relevant in het kader van AIDS, etc³.

De nadruk ligt in de spelen niet op de presentatie ervan, maar op de discussies die erop volgt. Deze discussies vormen namelijk het meest belangrijke deel van het leerproces *Stepping Stones* gaat ervan uit dat de analyse van een spel of oefening veel produktiever is dan alleen een discussie. Tijdens de laatste bijeenkomst van de workshop werd de gehele gemeenschap uitgenodigd en lieten de deelnemers enkele oefeningen en rollenspelen zien, zodat deze door alle aanwezigen bediscussieerd konden worden.

5.3 Mbowa en Ndere Troupe over elkaar

In eerste instantie leken de meningen van Mbowa en Rwangyezi lijnrecht tegenover elkaar te staan. Beiden spraken vrij negatief over het werk van de ander. In de gesprekken die ik met hen voerde, werd echter duidelijk dat zij elkaars werk niet of nauwelijks kenden. Zij vroegen mij wat de ander nu precies deed, welke methode daarbij gebruikt werd en waarom. Naarmate ik meer gesprekken voerde en vertelde wat de ander deed en daarover vragen stelde, werden beiden genuanceerder over elkaars werk. Ik zal hieronder de aanmerkingen die Mbowa en Rwangyezi op elkaars werk hebben gegeven op een rijtje zetten.

Het belangrijkste doel van TFD is voor Mbowa de *empowerment* van mensen. Bij het brengen van een kant en klare voorstelling, blijft de gemeenschap naar haar idee te passief, en wordt het publiek als 'lege vaten' beschouwd die gevuld kunnen worden met allerlei oplossingen in plaats van hen te helpen met het herkennen en oplossen van hun eigen

³ In de handleiding van *Stepping Stones* staan alle oefeningen uitgebreid beschreven. De handleiding "*Stepping Stones: a training package on HIV/AIDS, communication and relationship skills*" is geschreven door Alice Welbourn en te bestellen bij TALC, PO Box 49, St. Albans, Herts AL1 5TX, UK. (ISBN 1872502334)

problemen. Mensen moeten de oplossingen zelf zoeken en voelen dat zij de macht hebben om de problemen op te lossen, zij moeten verlost worden van de 'mentale slavernij'. Het heeft geen zin om met slimme ideeën van buitenaf te komen. Daarbij gaat Mbowa uit van. *'horen is vergeten, zien is herinneren en doen is weten'*. Stephen Rwangyezi realiseert zich in haar ogen niet dat mensen zelf de oplossing hebben.

Rwangyezi daarentegen zegt dat wanneer mensen de oplossing zelf al hadden, zij deze allang hadden toegepast, en het probleem al was opgelost. *"Het maakt niet veel uit om mensen te laten spelen wat ze al weten"*. Theater moet volgens Rwangyezi de link bieden tussen de kennis in rurale gebieden en de informatie die er vanuit ministeries en/of de wetenschap aanwezig is. Als voorbeeld noemt hij het erosie-probleem. In de gebieden waar hier sprake van is, weet men niet wat de oorzaak is, en eventuele oplossingen voor de groeiende erosie heeft men niet. In veel gebieden ziet men regen als het gevolg van de inspanningen van de regenmaker. Het eroderen staat in de beleving helemaal los van regenval. Deze dorpen moeten volgens Rwangyezi uitleg krijgen over de wetenschappelijke oorzaken en oplossingen van erosie. Theater is daarvoor een goed medium. Daarbij merkt hij nog op dat bij sociale problemen niet één oplossing door de Ndere wordt aangedragen, er zijn er immers vaak meer. Er moet een deur geopend worden naar de - mogelijke - oplossingen. Het is aan de mensen zelf om te beslissen hier al dan niet iets mee te doen.

Mbowa ziet acteurs niet zozeer als acteurs, maar als facilitators die de doelgroep helpen met het maken van een voorstelling of liever presentatie. De acteurs zijn dus een soort van dramadocenten, procesbegeleiders en bovendien worden zij geacht enigzins gespecialiseerd te zijn in het probleemgebied waarop de workshop zich concentreert. De facilitators moeten immers in staat zijn vragen te beantwoorden van de deelnemers.

Rwangyezi is echter van mening dat acteurs en theatermakers zich goed moeten realiseren waar hun specialisatie ligt en waar niet. Zij zijn gespecialiseerd in het maken van theater en het gebruik van dit theater als medium. Hij vraagt zich af in hoeverre artiesten gekwalificeerd genoeg zijn om zich met ontwikkeling bezig te houden. Voor dat gebied zijn er ontwikkelings-specialisten waarvan je gebruik moet maken. Rwangyezi streeft een interactie na tussen deze ontwikkelings-specialisten, artiesten en de doelgroepen.

Zoals eerder beschreven zijn er twee soorten van ontwikkeling: materieel en mentaal. Volgens Mbowa richt Rwangyezi zich met name op de materiële ontwikkeling, terwijl zij zich binnen TFD richt op de mentale ontwikkeling van de mensen. Toen ik hem deze

uitspraak van Mbowa voorhield, zei Rwangyezi dat materiële ontwikkeling zeker niet onbelangrijk is, maar dat het niet een eenmalige aanbieding van 'dingen' moet zijn. Mensen moeten de kans krijgen met verworven kennis en bewustzijn iets aan hun situatie te veranderen. Hiervoor moeten de materiële zaken beschikbaar zijn, en niet eenmalig, maar door goede planning moet een continue aanbieding mogelijk gemaakt worden

In de opinie van Mbowa moet de gemeenschap, de deelnemers aan de workshop, zelf acteren. Zo wordt het geheel van hunzelf en niet iets van buitenstaanders dat aan hun opgelegd wordt. Rwangyezi is er geen voorstander van om het publiek in eerste instantie in het stuk te laten participeren. Acteren is niet iets dat iedereen zomaar kan, dat moet je leren. Een goede acteur is getraind in de basistechnieken van theater. Het gevaar om ongetrainde mensen te laten spelen, is dat het entertainment de boodschap gaat overschaduwten, of erger nog, dat de boodschap fout wordt overgebracht. De balans tussen entertainment en feiten is heel delicaat en niet iedereen kan die goed inschatten, "*Theatre For Development is about education, about sensitive topics. It is not just about 'giving a nice experience'.*", benadrukte Rwangyezi. Een ander negatief punt dat Rwangyezi noemt met betrekking tot het meespelen in een voorstelling door het publiek, is het feit dat de reputatie van iemand in een dorp, mee kan worden genomen in de interpretatie van datgene wat deze persoon in het stuk te zeggen heeft. Wanneer bijvoorbeeld een jongen de vitale boodschap moet overbrengen, maar bekend staat als kippendief, bestaat er een kans dat de informatie die hij verstrekt niet serieus zal worden genomen. Ook het enthousiast maken van de bevolking voor een dergelijk 'meespeel' project lijkt hem moeilijker. De kans is volgens hem groot dat men het ziet als 'weer een vergadering' en niet op zal komen dagen, terwijl Mbowa er vanuit gaat dat onderwerpen als seksuele gezondheid en AIDS belangrijk genoeg zijn voor de mensen om aan de workshop deel te nemen. Rwangyezi is van mening dat het ijs gebroken moet worden door middel van een artistiek hoogwaardige voorstelling, waarna mensen enthousiast raken en bereid zijn actie te ondernemen. Deelname van het publiek aan de voorstelling, in de zin van zelf acteren, ziet hij eerder in een tweede ronde om na te gaan of de boodschap daadwerkelijk juist is overgekomen.

Het belangrijkste verschil in uitgangspunten van Rwangyezi en Mbowa is volgens mij dat de eerste met name gefocust is op het maken van een goede en mooie voorstelling waarin de boodschap helder naar voren komt, terwijl voor Mbowa de uiteindelijke voorstelling bijzaak

is. Het gaat haar om het proces; de aanloop naar de voorstelling en vooral de discussie achteraf waaruit een concreet actieplan moet voortvloeien



Ndere Troupe

Ik ben gedurende drie maanden te gast geweest bij de Ndere Troupe in Kampala. De Ndere Troupe is een multi-etnische theatergroep, die zowel commerciële als educatieve theatervoorstellingen maakt. De oprichter, directeur en regisseur van deze groep is Stephen Rwangyezi. Aangezien een zeer belangrijk deel van mijn onderzoek heeft plaatsgevonden bij de Ndere Troupe, wil ik in dit hoofdstuk aandacht aan de organisatie besteden: waarom Ndere is opgericht (6.1), hoe Ndere intern georganiseerd is (6.2), wat de achtergrond van de leden is (6.3) en tot slot wat het repertoire van deze theatergroep is (6.4).

6.1 Redenen tot oprichting van de Ndere Troupe

Rwangyezi richtte in 1986 de Ndere Troupe op uit onvrede over het educatieve systeem, hij wilde iets bieden dat de gaten die het onderwijs in zijn ogen liet vallen, kon dichten. Hij wilde hiervoor gebruik maken van traditionele onderwijsvormen als zang, dans, muziek en verhalen vertellen. Rwangyezi noemt de volgende redenen voor de oprichting van de Ndere Troupe.

Ten eerste had de manier van lesgeven op scholen niets van doen met het gewone leven van de scholieren. De onderwijsmethoden stonden los van het dagelijks leven. Op school werd een Europese levensstijl nagestreefd, die eerder in tegenstelling dan in overeenkomst was met het leven thuis, dat voor het grootste deel van de leerlingen een ruraal leven inhield. Rwangyezi zocht naar een manier om traditionele onderwijsvormen die dichter bij het rurale leven stonden, nieuw leven in te blazen. Deze onderwijsvormen bestonden met name uit dans, muziek, zang en verhalen vertellen. Hij wilde de traditionele kunsten aan de jongere generatie leren.

De negatieve houding van veel Afrikanen met een opleiding ten opzichte van het alledaagse Afrikaanse leven was voor Rwangyezi een tweede reden tot oprichting van de Ndere Troupe. Dit gemis aan respect voor hun wortels is terug te voeren tot het jaar 1886, waarin

de eerste missionarissen naar Uganda kwamen. In het onderwijssysteem dat zij introduceerden, werd alles wat Afrikaans was als duivels bestempeld, zoals in paragraaf 3.2 beschreven is. Het dansen van de wals werd gestimuleerd, maar de Afrikaanse dansen ten strengste afgekeurd. Zo werd men op school getraind om het Afrikaanse leven als duivels te zien, en het Westerse leven als iets goddelijks. Rwangyezi wilde deze houding veranderen en de Afrikaanse kunsten hun respect terug geven.

De Afrikaanse danstraditie was er geen van 'kijken naar', maar van 'meedoen', de dansen waren niet bedoeld om aan publiek te presenteren en daardoor vrij ongeorganiseerd. Rwangyezi wilde deze traditionele dansen zodanig vormgeven dat ze geschikt werden om aan publiek te laten zien. Zo konden mensen de dansen en de kostuums bewonderen, en ze opnieuw respecteren. Met het vormgeven van deze dansen, zag Rwangyezi ook de kans een positievere kant van Uganda te laten zien dan de tot dan toe in het nieuws verschenen onderwerpen als de verschrikkelijke heerschappij van Idi Amin en het grote aantal HIV/AIDS patiënten.

Een derde punt dat heeft bijgedragen tot de oprichting van de Ndere Troupe, is de wijze waarop het educatieve schoolsysteem in Uganda is georganiseerd. Het belangrijkste punt waarop het onderwijs vastloopt, heeft volgens Rwangyezi een financiële oorzaak; de lagere school is in verhouding peperduur, terwijl er relatief weinig collegegeld betaald hoeft te worden om naar de universiteit te gaan. Dit heeft onder andere tot gevolg dat 46 procent van de totale bevolking ouder dan tien jaar ongeletterd is. De krant biedt daardoor geen goede mogelijkheid voor de verspreiding van kennis. Ook de radio en televisie bieden geen goed alternatief, omdat voor velen de aanschaf hiervan financieel niet haalbaar is. Daarbij sluit de manier waarop deze media boodschappen verpakken niet altijd aan bij de belevingswereld van de doelgroep, zoals in hoofdstuk 4 duidelijk is geworden.

Het gebruik van educatief theater kan veel mensen samenbrengen. Het stelt mensen in staat om op een leuke, onderhoudende manier over allerlei onderwerpen te leren. Via theater kan zo zeer belangrijke informatie worden overgebracht. De doelgroep waar Stephen Rwangyezi zich voornamelijk op wil richten, is de groep die van bepaalde vitale informatie verstoten blijft door analfabetisme en/of door gebrek aan financiële middelen. De Ndere Troupe moet fungeren als een medium dat belangrijke informatie van de één naar de ander kan brengen.

Een andere groep die, zij het minder, aandacht krijgt van de Ndere Troupe, is de elite van

Uganda Door middel van theater wil Ndere hen laten zien wat de andere - mooie en minder mooie - kanten zijn van hun eigen land

6.2 De Ndere Troupe bestuurlijk en financieel

Aan het hoofd van de groep staat Stephen Rwangyezi. De Troupe is opgedeeld in verschillende afdelingen, zoals de afdeling kostuums, muziekinstrumenten, planning, en dergelijken. Alle afdelingshoofden vormen samen het bestuur. Dit bestuur neemt gezamenlijke beslissingen over financiën, het aannemen van nieuwe projecten en artistieke keuzes. Zonodig neemt Rwangyezi de uiteindelijke beslissing. Elke eerste zondag van de maand is er een algemene vergadering, bedoeld voor alle leden van de Troupe.

Elke organisatie die op wat voor manier dan ook met de bevolking van Uganda werkt moet zich bekend maken bij de *NGO-board*. Dit is een overheidsinstelling die nagaat en bijhoudt wat er zoal op dit gebied gebeurt en of de geboden projecten wel nuttig zijn. Ook de Ndere Troupe is bij deze instelling aangesloten. Verder zijn er, althans in de praktijk, eigenlijk geen organisaties die zich bezighouden met de coördinatie van de honderden grote en kleine projecten die in Uganda worden uitgevoerd. Waarschijnlijk zijn er wel enkelen die zich hier mee bezighouden, zoals bijvoorbeeld UJAFAE (*Uganda Joint Action For Adult Education*, opgericht in 1993), maar deze organisaties bestaan met name op papier, aldus Rwangyezi.

De afgelopen jaren heeft de Ndere Troupe bij twee hotels contracten lopen, waarvoor zij gemiddeld twee optredens per week verzorgen. In deze commerciële shows passeren verschillende traditionele dansen met bijbehorende muziek en kostuums de revue.

Naast de vaste shows voor de hotels, kan Ndere ook ingehuurd worden als een soort bruiloften- en partijenband. Deze shows zijn echter niet het doel van de Troupe, maar staan in dienst van het kunnen produceren van educatieve voorstellingen.

De Ndere Troupe geeft aan geen van de leden een salaris. Elk lid heeft zijn eigen baan, of is nog bezig met een opleiding. De Ndere Troupe zorgt wel voor onderdak, eten, reiskostenvergoeding en, indien van toepassing, voor het schoolgeld. Alleen Rwangyezi, Herbert Bakegisaki (chauffeur van de bus) en Sam Okello (coördinator) zijn in vaste dienst, en krijgen dus een salaris van de Troupe.

6.3 De leden van de Ndere Troupe

Rwangyezi begon in 1986, met behulp van enkele middelbare school leerlingen uit Kampala een onderzoek naar de verschillende traditionele theatervormen in Uganda. Met behulp van video, geluidsopnamen en de pen werden verschillende dansen, liederen, rituelen en verhalen vastgelegd. Aangezien Uganda een kleine veertig verschillende etnische groepen met elk hun eigen cultuur en taal kent, was dit een immens karwei. Al gauw realiseerde Rwangyezi zich dat dit niet de meest effectieve manier van onderzoek was. Hij besloot daarom eind 1987 om uit elke regio jongens en meisjes die de dansen en liederen van hun etnische groep goed kenden te vragen of ze naar Kampala wilden komen en lid wilden worden van de Ndere Troupe. In ruil voor hun kennis en lidmaatschap, zorgde de Troupe voor voldoende geld om de jongeren behuizing, eten en scholing aan te bieden. Scholing waartoe zij anders waarschijnlijk nooit toegang zouden hebben gekregen. Ten eerste is dit uiteraard belangrijk voor hun persoonlijke ontwikkeling en toekomst, maar daarnaast krijgt ook het hele theater gebeuren meer respect doordat de acteurs een goede opleiding hebben.

De jongeren waren een rijke bron aan informatie voor de Ndere Troupe. Naast de kennis die ze al in huis hadden over traditionele dansen, konden zij ook heel gemakkelijk aan andere informatie uit hun regio komen. Een gemiddelde onderzoeker krijgt nogal eens verkeerde informatie, men vertelt datgene wat men denkt dat de onderzoeker wil horen. Maar tegen eigen zonen en dochters liegt men niet. Zo bouwde de Ndere Troupe een netwerk op bij de vele verschillende etnische groepen van Uganda. Inmiddels is de Troupe en haar werkwijze in de regio's bekend, en worden zij af en toe getipt over talentvolle dansers.

Twee jaar geleden, in 1994, werd het besluit genomen om naast de kerngroep in verschillende regio's subgroepen op te richten. Leden van de Ndere Troupe gingen terug naar hun eigen regio en vormden daar in totaal 21 'satelliet' groepen. In de zes maanden dat ik in Uganda ben geweest, heb ik deze satellietgroepen echter niet actief gezien¹. In theorie hebben zij de volgende functie: zij zorgen voor de organisatie van de (educatieve) voorstelling wanneer de kerngroep vanuit Kampala de regio intrekt. Tevens zorgen zij voor continuïteit wanneer de kerngroep weer richting Kampala is vertrokken. Deze continuïteit bestaat eruit dat zij de voorstelling voort zullen zetten, en dat zij daarnaast een soort van

¹ In april 1997 sprak ik nogmaals met Rwangyezi over de satellietgroepen. Hij vertelde mij toen dat de groepen actiever werden ingezet dan voorheen. In September 1997 zal een bijeenkomst georganiseerd worden waarin de satellietgroepen zich aan elkaar presenteren.

voorbeeldfunctie vervullen (zo zullen leden van de subgroep bijvoorbeeld de introductie van een nieuwe huizenbouw extra ondersteunen door de nieuwe constructiemethode daadwerkelijk toe te passen) Soms kunnen de leiders van de subgroepjes tijdelijk naar Kampala komen om meer theatrale vormen en dansen te leren

In de tijd dat ik in Uganda was, telde de Ndere Troupe telt rond de vijftig leden, waarvan er ongeveer vijftwintig actief lid waren. De overige leden hadden geen tijd vanwege hun baan of waren om andere redenen niet inzetbaar voor activiteiten. Men gaat nooit helemaal weg bij de Troupe, maar blijft vaak terugkomen om met een project of iets dergelijks te helpen. Zoals Rwangyezi het noemt, de groep bouwt haar eigen *extended family* op. De leden komen uit allerlei verschillende regio's en van verschillende etnische groepen. Enkele leden hebben hun gehele leven in Kampala doorgebracht en zijn bij de Troupe gekomen uit interesse voor muziek, dans en drama, of zijn gevraagd omdat zij op school uitblonken op het gebied van theater. Het samen wonen en werken met leden van verschillende etniciteiten wordt door alle leden als heel positief ervaren. Problemen die af en toe voorkomen, ontstaan meestal door de verschillende talen die er gesproken worden. Hoewel de taal die onderling wordt gesproken veelal Engels is, spreken mensen uit dezelfde streek regelmatig met elkaar in de eigen lokale taal. Dit geeft soms aanleiding tot het verdenken van *backbiting*, roddelen waar je bij staat. Dergelijke voorvallen en problemen worden in de groep besproken en opgelost.

De gemiddelde leeftijd van de actieve leden is vijftwintig jaar en jonger. Velen zijn bij de Troupe gekomen via culturele festivals, waar hun talent voor muziek en dans boven dat van anderen uitstak. Daarnaast hebben een aantal zich aangemeld bij de in populariteit groeiende Troupe. Ook gebeurt het dat nieuwe, jonge leden aangemeld worden door familieleden. Deze kinderen, rond de twaalf jaar oud, wonen vaak nog in hun ouderlijk dorp. Wanneer Rwangyezi akkoord gaat, komen zij naar Kampala en krijgen onderdak en scholing op kosten van de Ndere Troupe. In de weekeinden wordt er hard gerepeteerd om het dansrepertoire van de Ndere te leren. In de periode dat ik bij de Ndere Troupe op bezoek was, zijn er zeven nieuwe leden bijgekomen, waarvan vier kinderen. Elk had zijn/haar specialiteit in de specifieke dans van hun etnische groep. De meesten waren al eerder naar school geweest. Voor een meisje uit het noorden was het echter de eerste keer. Haar precieze leeftijd is niet bekend, maar vermoedelijk is zij tussen de twaalf en veertien jaar oud. Zij kwam uit een klein dorp en er viel dus heel wat te wennen: school, de grote stad Kampala,

het leren spreken van Engels, de optredens, etc. De groep, en met name de leden van haar etnische groep, zorgden dat zij zich snel thuis voelde

De Ndere Troupe traint haar leden in het perfectioneren van dansen en het bespelen van muziekinstrumenten, met speciale aandacht voor het podiumwaardig maken van de dansen. De meeste leden kunnen echter al erg goed dansen en/of muziek maken als ze bij de Troupe komen. Dit hebben zij vaak geleerd tijdens dorpsfeesten, in kerkkoren, op school of van familieleden. Zo heeft de opa van Herbert hem geleerd hoe de *ennanga* bespeeld moet worden. Centurio heeft zijn talent op de lier aan zijn vader te danken.

“Mijn vader was heel goed in het spelen van de lier. Ik wilde ook altijd graag spelen, maar dat mocht niet van hem omdat hij bang was dat het instrument dan misschien kapot zou gaan. Hij waarschuwde mij, dat wanneer ik de lier aan zou raken, de geesten het hem zouden vertellen. Toch speelde ik er soms stiekem op, maar elke keer wist hij dat ik er aan had gezeten. Ik snapte nooit hoe hij dit kon weten, maar later begreep ik dat hij het kon zien omdat ik het instrument gestemd had. Uiteindelijk vond mijn vader het goed en leerde ik de lier bespelen. Omdat de lier een vrij onge-woon instrument was, en ik zo goed was, kreeg ik van een minister tijdens het regime van Idi Amin een beurs en heb ik mijn lagere school gratis afgemaakt. In 1987 kwam ik bij de Ndere, en heb toen mijn middelbare school kunnen afmaken.”

Tijdens zijn middelbare schooltijd heeft Centurio geleerd hoe verschillende instrumenten, zoals de xylofoon, de panfluit en de ‘viool’, gemaakt moeten worden. Tegenwoordig is hij werkzaam als muziekdocent en is hij binnen de Troupe verantwoordelijk voor de instrumenten.

De achtergrond van de leden is heel verschillend. Sommigen komen uit Kampala en zijn opgegroeid bij hun families, anderen hebben op straat gezworven, zijn ooit gevlucht geweest ten gevolge van de burgeroorlog tijdens de dictatuur van Amin, hebben tot hun komst bij de Ndere bij familie in dorpen gewoond en zijn al dan niet getrouwd. Ik ben tijdens het vooronderzoek voor de voorstelling over privatisering, waarover later meer, met Aisha meegegaan naar haar geboortedorp. Onderweg heb ik met haar gesproken over haar verleden en haar komst bij de Ndere Troupe. Zij heeft haar levensverhaal voor mij opgeschreven, waarvan ik

hieronder een verkorte versie weergeef. In bijlage 1 heb ik haar verhaal in z'n geheel opgenomen, omdat het een indruk geeft van het soort leven dat enkele leden van de Ndere Troupe hadden voordat zij bij de groep kwamen. Tevens schetst het een beeld van de geschiedenis van Uganda en daarmee van de situatie en omstandigheden waarin velen opgroeiden.

“Ik ben in 1970 geboren in een rijke familie in Mbarara. Mijn moeder was de eerste vrouw van mijn vader, die later in totaal acht vrouwen trouwde. Zij verliet het huis in 1980, omdat mijn vader haar elke dag sloeg om dingen die de co-vrouwen hem vertelden. Toen mijn moeder wegging, bleef ik achter met twee stiefmoeders, hun kinderen, mijn twee broers en een zus. De stiefmoeders behandelden mij en mijn broers en zus als slaven. Wij moesten koken, brandhout verzamelen, kleren wassen, en bovendien verzonnen ze altijd iets om ons te slaan. In 1985 kwam de oorlog en moesten wij van huis vluchten. Toen we in 1986 na de oorlog thuis kwamen, bleken soldaten alles geplunderd te hebben. Tot op vandaag is het mijn vader niet gelukt het huis weer in de oude staat te herstellen.

In 1989 stuurde mijn vader mij van huis weg, zonder een enkele shilling. Ik kon bij mijn moeder in Kampala blijven en ik ging eten koken voor timmermannen en verdiende zo wat geld om een eigen huisje te huren en eten en kleding te kopen. Ook sloot ik mij aan bij een culturele groep, de ‘melodiens’. We verdeelden het beetje geld dat we voor optredens kregen, maar het was niet genoeg voor mijn schoolgeld. Tijdens een optreden ontmoette ik een lid van de Ndere Troupe. Ik sprak met hem, en hij zei dat hij met Mr. Rwangyezi zou praten en hem zou vragen of ik bij de Ndere Troupe mocht komen. Dan zouden zij mij accommodatie, eten, kleding en schoolgeld geven. Gelukkig mocht ik bij de Ndere Troupe komen, dat was in maart 1991. Ik woonde in een sloppenwijk maar kreeg nu betere accommodatie en kon weer naar school gaan. Na de vierde klas van de middelbare school heb ik mijn leraren diploma gehaald en in 1995 kreeg ik een baan als lerares”.

Elk lid van de Ndere Troupe heeft zijn of haar eigen verhaal. Uiteraard zijn deze verhalen allemaal anders. Voor velen was lidmaatschap bij de Ndere echter wel één van de weinige

manieren om toegang te krijgen tot het onderwijs en daarmee tot een betere toekomst. De verschillende afkomst van de leden wordt benut in het maken van de voorstellingen; kennis van de verschillende culturen en talen is in het ontwikkelen van de voorstellingen erg belangrijk.

6.4 Het repertoire

Over het repertoire is al het een en ander gezegd. Ten eerste zijn er de culturele shows die in hotels opgevoerd worden, waarin een overzicht gegeven wordt van de verschillende Ugandese dansen en muzieksoorten. De dans en de muziek worden zoveel mogelijk authentiek opgevoerd. Toch worden beiden tot op bepaalde hoogte aangepast om hedendaags publiek te trekken. Aangezien de melodie en de toon van veel traditionele liederen vaak heel simpel is, past de Ndere Troupe de compositie van dergelijke liederen aan, zodat zij ook voor het huidige publiek interessant is. De stijl van de muziek blijft daarbij wel bewaard.

Ook de dansen krijgen een nieuw jasje, zowel letterlijk, in de vorm van mooie kostuums, als figuurlijk. Oorspronkelijk waren deze namelijk niet bedoeld om op een podium te zetten en was er geen duidelijk vastgesteld onderscheid tussen dansers en publiek, iedereen nam in meer of mindere mate deel aan de dans. De presentatie ervan moest daarom aangepast worden om ze podium-waardig te maken. De Ndere Troupe heeft zichzelf ten doel gesteld om verschillende traditionele dansen zo authentiek mogelijk op het podium te zetten. De bewegingen worden daarbij zoveel mogelijk oorspronkelijk gehouden, en de aandacht gaat vooral uit naar de mis-en-scène van de dans. Bij bepaalde dansen worden de bewegingen echter wel enigszins aangepast, willen ze geschikt zijn om aan een groot publiek te laten zien. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de in hoofdstuk twee beschreven huwelijks dans *embaga*. Deze wordt traditioneel exclusief voor het pasgetrouwde stel opgevoerd. De bewegingen met betrekking tot de te leren seksuele technieken zijn zo gedetailleerd dat het geheel op het podium obscene zou overkomen, en zeker niet voor alle leeftijden geschikt is. Uiteraard was ik erg nieuwsgierig naar deze dans en Stephen Rwangyezi heeft iemand gevraagd om de *embaga* voor mij op te voeren, zodat ik deze kon filmen. Ik kan hierover zeggen dat de bewegingen inderdaad niets te raden overlaten, ik met rode oortjes stond te filmen en de drums steeds opdwepender werden. Om een dergelijke dans in het openbaar te kunnen dansen, past de Ndere Troupe de bewegingen dusdanig aan dat ook kinderen kunnen blijven zitten, met het idee dat iedereen die de dans kent de ontbrekende bewegingen

in gedachten toevoegt

Een andere reden dat een dans niet altijd op het podium gezet kan worden, kan zijn omdat het een geheime dans betreft, of één die alleen door een bepaalde clan of etnische groep gedanst mag worden. Bijvoorbeeld de koninklijke *amaggunju* dans, die alleen door de champignonnen-clan opgevoerd mag worden in het paleis van de *Kabaka*. In de periode dat het *Kabaka*-rijk en alles wat daarbij hoorde door Obote was afgeschaft, was de Ndere er via onderzoek achter gekomen hoe deze dans opgevoerd moest worden, en hadden zij de dans in hun repertoire opgenomen. Na de herinvoering van het Baganda koninkrijk in 1993, werd het opvoeren van de dans door de Ndere enige tijd weer verboden.

Kritiek op veranderingen die Ndere in de dansen aanbrengt, is er eigenlijk nauwelijks. De meest voorkomende kritiek betreft het aantal dansers dat de dans uitvoeren. Dit is met name het geval bij dansen uit het noorden, welke vaak met honderden tegelijk worden opgevoerd. Vanzelfsprekend is dit op een podium praktisch gezien vrijwel niet te verwezenlijken. Andere kritieken zijn vaak te wijten aan regionale verschillen, waardoor mensen soms vinden dat 'hun' dans niet goed gedansd wordt wanneer het een andere variatie op de dans betreft.

Een tweede soort voorstelling van de Ndere Troupe, en voor het doel van dit onderzoek een veel belangrijker, is de educatieve voorstelling. Deze voorstellingen worden gemaakt in opdracht van andere organisaties, maar ook op eigen initiatief. De Troupe heeft al verschillende onderwerpen belicht: het onderwijssysteem; sociale zaken (gezondheid, genderverschillen), HIV/AIDS; landbouw (herbebossing, grondbewerking, milieu), etc. Voorstellingen die de landbouw problematiek aan de orde stellen rekent Rwangyezi tot de belangrijkste. Voor velen is landbouw immers de voornaamste inkomstenbron.

Dans en muziek zijn in de educatieve voorstellingen geïntegreerd, omdat dit volgens Rwangyezi de beste manier is om met de bewoners van rurale gebieden te communiceren. Wanneer een traditionele melodie bruikbaar is, worden de woorden aangepast, zodat het lied past in het kader van de over te brengen boodschap. Soms worden tekst en melodie van de liederen veranderd, maar de stijl blijft bewaard.

Bij het gebruik van traditionele dansen binnen educatieve theatervoorstellingen, worden vaak verschillende bewegingen van verschillende dansen samengevoegd, om zo een boodschap duidelijk te maken. Als de bewegingen uit de traditionele dansen niet toereikend zijn, ontwikkelt de Ndere Troupe nieuwe bewegingen. Deze nieuwe bewegingen worden echter

nooit in een traditionele dans toegevoegd. De voorkeur gaat uit naar de traditionele bewegingen, omdat deze beter aansluiten bij de belevingswereld van het publiek, aldus Stephen Rwangyezi. Een voorbeeld van nieuwe dansbewegingen, zijn de bewegingen bij een suikerreclame in de voorstelling '*Rhythm of the Future*' van de Ndere Troupe. Deze disco-achtige bewegingen waren erg functioneel omdat zij nadruk legden op de nieuwe periode die het land in kan en hoogstwaarschijnlijk zal gaan.

De personages in de voorstellingen worden zo gecreeerd dat men zich er volledig mee kan identificeren of er anderen in kan herkennen. Hoe het maken van een voorstelling en de uitvoering ervan in zijn werk gaat, heb ik volledig kunnen zien bij de productie van '*Rhythm of the future*', een voorstelling over het privatiseringsproces in Uganda. In het volgende hoofdstuk staat deze productie centraal.

Praktijk van een Projekt van de Ndere Troupe:

'Rhythm of the Future'

In dit hoofdstuk zal ik het produktieproces en de uitvoering van *'Rhythm of the future'*, een educatieve voorstelling van de Ndere Troupe, beschrijven. In de voorstelling werd uitgelegd wat 'privatisering' betekent en waarom overheidsbedrijven geprivatiseerd worden in Uganda. Ik heb het hele proces van opdracht tot en met tournee kunnen volgen, waarvan in de paragrafen 7.2 (het produktieproces), 7.3 (het scenario) en 7.4 (de tournee) het verslag is te lezen. In paragraaf 7.5 staat het publiek van de voorstellingen centraal. In de laatste paragraaf volgt een korte evaluatie van dit *'Rhythm of the future'* projekt (7.6). Maar nu eerst enige achtergrondinformatie over het waarom van een educatieve voorstelling over privatisering.

7.1 Een projekt om het publiek te informeren over 'privatisering'

Begin jaren negentig startte de Ugandese overheid met het privatiseren van overheidsbedrijven. Deze overheidsbedrijven functioneerden niet naar behoren; er was een hoge mate van inefficiëntie en bovendien een groot corruptie probleem. Zoals in de *'Public Enterprises Reform and Divestiture Statute'* uit 1993 staat, erkende de overheid dat vele publieke ondernemingen niet langer rendabel en op hun plek waren in de publieke sector, maar beter zouden functioneren in de particuliere sector. De directe rol van de overheid in de Ugandese economie moest verkleind worden en de particuliere sector moest een grotere rol krijgen. Eén van de manieren om dit te bereiken was de privatisering van de onrendabele bedrijven. Sinds 1992 zijn er in totaal ongeveer 40 bedrijven geprivatiseerd en het streven is om eind 1997 85% van de overheidsbedrijven (73 in aantal) geprivatiseerd te hebben.

De meeste Ugandezen waren zich maar ten dele bewust van deze beleidsverandering. Het hoe en waarom van de verkoop van de bedrijven, welke vaak beschouwd werden als van

'hun' - ze stonden immers in 'hun' district, 'hun' zonen waren er werkzaam en zij hadden er belasting voor betaald - was hen niet duidelijk. Bedrijven kregen opeens nieuwe eigenaren, er kwamen interne veranderingen en er werden mensen ontslagen. Zonen kwamen terug naar de dorpen om weer op het land te werken, velen begrepen hier weinig van. De meningen over dit alles waren gebaseerd op onduidelijke of onjuiste informatie over het hoe en waarom van de privatisering. Voor een belangrijk deel is deze schaarse informatieverstrekking te wijten aan het feit dat een groot gedeelte van de Ugandese bevolking niet of nauwelijks toegang heeft tot de gangbare (massa) media. Door dit gebrek aan juiste informatie ontstonden er allerlei misverstanden en was de algemeen heersende houding zeer negatief ten aanzien van privatisering. Zo had men het idee dat Uganda aan buitenlanders werd verkocht, dat de overheid het geld verkregen door privatisering 'opat' in plaats van er scholen van te bouwen; dat de corruptie nu wel eens kon gaan toenemen, en dat niemand meer aan een baan zou kunnen komen behalve familie en vrienden van de nieuwe eigenaren¹.

Om de woorden van Leonard Muganwa, uitvoerend directeur van de *Enterprise Development Project* van het Ugandese Ministerie van Financien en Economische Planning, aan te halen:

"There's a lot of misinformation out there, and as a result there are many people who don't understand the reasons behind privatisation. The message that we're trying to get across is that privatisation is not a 'get-rich-quick' scheme - it is a responsible economic policy to build a better future and promote sustainable economic growth."

Om de juiste informatie over het privatiseringsproces naar het publiek te brengen, huurde de *Privatisation Unit* - de public relations afdeling van het Ministerie van Financien en Economische Planning van Uganda - het Amerikaanse P.R. bedrijf Burson Marsteller in. Zij kregen

¹ In hoeverre deze vermoedens en negatieve gevoelens van het publiek op waarheid berusten, kan ik niet zeggen. Ik heb hier geen onderzoek naar gedaan. Wel is zeker dat de geuite kritiek veelal berustte op vage, incomplete informatie. De informatie verstrekking over privatisering is zeer minimaal geweest, zeker in de rurale gebieden, terwijl wel elke laag van de bevolking invloed ondervindt van deze beleidsverandering.

Het privatiseringsproces is een feit. Of het een goede of juiste zet is in de huidige economische situatie van Uganda kan ik niet beoordelen. Wel vind ik dat iedereen op de hoogte moet zijn wat het proces globaal inhoudt, en wat - althans ideaal gezien - de voordelen op lange termijn kunnen zijn. Zo krijgt iedereen, op zijn eigen niveau, de mogelijkheid een zo gunstig mogelijke positie binnen het hele proces in te nemen.

de taak om het publiek in Uganda helder uit te leggen waarom het privatiseringsbeleid werd ingevoerd en waarom dit een goede strategie is voor de Ugandese economie. Burson Marsteller startte een grootse media campagne; spotjes op radio en televisie, artikelen in de kranten. Ook werd gezocht naar een manier om de meer rurale gebieden te bereiken met de juiste informatie. Glenn Sapadin, projectleider van Burson Marsteller, vertelde mij dat de problemen om deze doelgroep te bereiken, het hoge analfabetisme percentage, het ontbreken van een goede infrastructuur en communicatie netwerk, en bovendien de beperkte reikwijdte van de radio waren. Er moest dus gebruik worden gemaakt van een alternatieve methode. Gekozen werd voor theater, omdat dat in dit geval "*de enige manier is om een verhaal te vertellen en mensen te onderwijzen over iets zo complex als privatisering*", aldus Sapadin.

Burson Marsteller koos voor de Ndere Troupe, omdat deze theatergroep vanwege haar samenstelling inzicht heeft in de verschillende etnische groepen, culturen en talen van Uganda. Bovendien kan de Ndere Troupe de theater voorstellingen in meerdere talen spelen en heeft de groep ervaring met educatief drama. Dit was niet de eerste keer dat Burson Marsteller gebruik maakte van theater in een campagne. In voorlichtingsprogramma's in Oost-Europa had men bijvoorbeeld gebruik gemaakt van lokaal populaire popartiesten en werden concerten gecombineerd met informatieve boodschappen. De samenwerking met Ndere was echter in zoverre nieuw dat het de eerste keer was dat het hele privatiseringsverhaal in toneelvorm werd gezet.

De Ndere Troupe heeft de opdracht aangenomen. Ten eerste omdat in de ogen van Rwangyezi het privatiseringsconcept een goed en bruikbaar beleid is dat op een zo aantrekkelijk mogelijke wijze uitgelegd en onderwezen moet worden. Ten tweede omdat er veel onjuiste informatie over privatisering in omloop was wat volgens Rwangyezi gevaarlijk kon zijn, met name met het oog op de toen naderende presidentsverkiezing. Het standpunt dat Stephen Rwangyezi, en daarmee de Ndere Troupe inneemt, is dat het proces van privatisering niet het probleem is, maar het gebrek aan informatie dat men er over heeft. Hoewel de manier waarop misschien anders had gekund, is de keuze om tot privatisering over te gaan volgens Rwangyezi de goede en dat moet het publiek duidelijk gemaakt worden.

De overheid had er grote haast bij het hoe en wat van privatisering op te helderen. De zittende regering wilde de hele privatiserings kwestie in het juiste daglicht stellen vóór de

presidentsverkiezingen die, zoals in maart 1996 bekend was, in juni van dat jaar gehouden zouden worden. De oppositie partijen probeerden namelijk de feiten rondom privatisering zo te verspreiden, dat ze vooral negatief opgevat konden worden. De motieven van de zittende partij en de wijze waarop deze privatisering had ingevoerd werden verdraaid om stemmen te winnen. De educatie en de verstrekking van de juiste informatie over privatisering werd daardoor nog eens extra bemoeilijkt; behalve dat men moeilijk informatie kon krijgen via de gangbare media, was de informatie die de bevolking bereikte vaak ook nog eens onjuist.

Uiteindelijk werd bekend dat de presidentsverkiezingen vervroegd gehouden zouden worden op 9 mei 1996. Besloten is toen om de tournee enkele weken uit te stellen. Men was bang voor relletjes tussen de oppositie partij, die onjuiste informatie en halve waarheden over privatisering verspreidde, en de Ndere Troupe. Bovendien was de kans groot dat de voorstelling gezien zou worden als propaganda voor de huidige president. Daardoor zou de voorstelling in kwaad daglicht geplaatst kunnen worden en de boodschap alsnog verdraaid worden. De tijd waarin de produktie gemaakt moest worden bleef echter zeer beperkt, zeker omdat vrijwel alle leden gedurende de hele week voor de klas staan of zelf nog studeren.

Van 18-22 maart 1996 vond het vooronderzoek plaats, de daarop volgende week werd gebruikt om de gevonden gegevens te ordenen en te bespreken met de hele groep en van 29 maart tot 25 april waren de repetities. Op 26 april kwam een delegatie van de *Privatisation Unit* de voorstelling bekijken en beoordelen. De laatste veranderingen werden aangebracht, waarna op 14 mei de vier weken durende tournee langs 21 districten startte.

7.2 Het produktieproces van de educatieve theatervoorstelling

Dit produktieproces valt uiteen in verschillende onderdelen, te weten. het vooronderzoek, de bespreking van de resultaten uit dit onderzoek, en het ontwikkelen en repeteren van het scenario. Ik zal elk van deze onderdelen bespreken

Het vooronderzoek

Acht leden van de Ndere troupe kregen de opdracht om in een district naar keuze een kort kwalitatief² onderzoek te verrichten op het gebied van privatisering. De nadruk moest liggen

² Tijdens overleg met Burson Marsteller, kwam naar voren dat zij zeer graag gedeeltelijk kwantitatief onderzoek wilden, aangezien er nog weinig cijfermateriaal was over de situatie in Uganda. Het liefst zagen zij dit uitgevoerd worden door de leden van de Ndere Troupe die op vooronderzoek uitgingen. Na uitleg van Rwangyezi

op het verzamelen van het soort misverstanden en problemen rondom privatisering in de verschillende gebieden. De districten werden zo verdeeld onder de leden dat zoveel mogelijk mensen naar hun geboortestreek konden gaan, zodat de lokale taal geen probleem zou opleveren. Dit had bovendien als voordeel dat men bestaande persoonlijke netwerken in het onderzoeksgebied kon gebruiken, zoals familie en vrienden, via welke makkelijk en snel informatie verzameld kon worden. Bovendien zouden informanten met een familielid eerder open kaart spelen, dan met een vreemde.

In totaal werd er in 12 districten onderzoek gedaan, te weten Kabale, Luwero, Mbarara, Jinja, Masindi, Iganga, Masaka, Tororo, Mubende, Kampala, Ntungamo en Kasese. Deze districten werden uitgekozen, omdat ze direct met geprivatiseerde bedrijven en fabrieken te maken hadden en daardoor representatief werden geacht voor andere districten.

Voordat de acht leden van de Ndere Troupe het land introkken, was er een drie uur durende bijeenkomst, voorgezeten door Stephen Rwangyezi. Tijdens deze bijeenkomst werd als eerste de inhoud van het begrip 'privatisering' uitvoerig besproken. Vervolgens werd kort uitgelegd op wat voor soort gegevens men extra moest letten; ieder moest in het achterhoofd houden dat op basis van de verzamelde gegevens een theatervoorstelling gemaakt moest worden. De opdracht was om zoveel mogelijk meningen en denkbeelden met betrekking tot privatisering te noteren.

Na deze inhoudelijke bespreking volgde een uitleg over de methoden en valkuilen van het doen van kwalitatief onderzoek. Voor de meesten was het de eerste keer dat zij iets dergelijks ondernamen. Aangezien ik ook aanwezig was, en werd gezien als de expert in het doen van kwalitatief onderzoek, werden mij ook de nodige vragen gesteld. Ik heb ze zo goed mogelijk beantwoord. De *Privatisation Unit* had een vragenlijst gegeven aan de Ndere Troupe. In de groep werd besloten deze niet openlijk aan informanten te laten zien: dat zou alleen maar achterdocht wekken. Wel konden de vragen van deze lijst als leidraad gebruikt worden. Tijdens en na de bijeenkomst klonk iedereen enthousiast. Ik was dan ook erg benieuwd wat de onderzoeksresultaten zouden zijn.

Om te kijken hoe iemand zo'n onderzoek aanpakt, heb ik mij bij Kyomugisha Aisha

dat op basis van ja/nee vragen geen voorstelling gemaakt kan worden en dat het voorleggen van een formulier wel eens een te grote associatie met de politiek zou kunnen wekken, zag men al enigszins af van deze eis. Toen ik het voorstel deed om het kwantitatieve gedeelte tijdens de tournee te houden, door mensen van public relations zelf, werd dit voorstel aangenomen.

gevoegd³ Samen vertrokken wij voor vier dagen naar het Mbarara district, in het zuidoosten van Uganda. Aisha is sinds maart 1991 lid van de groep en werd in Mbarara-stad geboren; in en rond deze stad vond haar onderzoek plaats.

op onderzoek met Aisha

Dinsdag 19 maart kwamen we, na een rit van vier uur veel te hard rijden in een te vol busje, vroeg in de middag bij het huis van Aisha's vader aan Tijdens de reis had Aisha mij verteld over haar achtergrond en haar familie⁴ Op mijn vraag of zij het niet moeilijk vond haar vader weer te zien na alles wat er was gebeurd, antwoordde zij van niet, "hij is mijn vader en hij heeft geen gemakkelijk leven" Toen wij bij haar ouderlijk huis aankwamen, werden we verwelkomd door haar vader en de kinderen van zijn achtste vrouw Aisha vroeg hem vrijwel onmiddellijk wat hij dacht over 'privatisering'. Hij wilde niet meteen uitvoerig antwoorden, maar er eerst met vrienden over praten, om vervolgens de punten voor haar op te schrijven Tevens zou hij een aantal vrienden en familieleden uitnodigen, zodat zij die avond bij hem thuis over het onderwerp konden discussiëren. Ook wist hij te vertellen dat 'die en die' waren teruggekeerd naar Mbarara, nadat het bedrijf waar zij voor hadden gewerkt was geprivatiseerd. Helaas waren deze mensen een aantal dagen van huis vanwege een begrafenis.

De volgende personen die we - nou ja, 'we' .. Aisha deed het woord en bepaalde wie we gingen interviewen. Bovendien werden de gesprekken in het Ryankole gevoerd, waarvan ik alleen het woord 'Governmenti' kon verstaan Ik hobbelde zozegzegd achter Aisha aan en keek en luisterde hoe zij één en ander aanpakte en hoe men op haar vragen reageerden. Ik was vooral een geweldig attractiepunt en had m'n handen vol aan het groeten van vrijwel iedereen die we tegenkwamen De volgende personen die we interviewden waren enkele studenten van een dichtbijgelegen middelbare school. Allen waren erg positief over het privatiseringsproces en wisten precies hoe de vork in de steel zat

Op onze zoektocht naar de LC - Local Council, de plaatselijke vertegenwoordiger van Mbarara - liepen we over het taxi-park waar Aisha de nodige vraaggesprekken voerde met

³ Ik zal de inhoudelijke bevindingen van Aisha's onderzoek niet bespreken Het gaat mij nu voornamelijk om de manier waarop het onderzoek plaatsvond Op het inhoudelijke aspect zal ik hieronder ingaan, waarbij ik alle onderzoeken samen zal bekijken

⁴ In bijlage 1 staat een korte *life history* van Aisha.

verschillende chauffeurs Ook ik raakte in menig gesprek verstrikt, al hadden deze niet privatisering tot onderwerp De LC hebben we niet gevonden, wel liepen we de vice-LC tegen het lijf Hij was bereid ons te woord te staan.

Terwijl Aisha met deze man stond te praten, raakte ik overtuigd van het voordeel om dit soort vooronderzoek voor een dergelijk project te laten uitvoeren door mensen in hun eigen (geboorte) regio. Via, via hadden we in een hele korte tijd al zoveel mensen gesproken. Velen waren oude schoolvrienden van Aisha, of bekenden van haar familie, en wilden haar maar wat graag helpen Het feit dat zij sinds 1990 maar twee keer terug was geweest in Mbarara stond dat niet in de weg Bovendien kende zij de weg, zowel in letterlijke als figuurlijke zin

Voor het donker werd, bezochten we nog even een school. In Uganda heerst een levende cultuur van 'debatteren' op scholen Bijna elke zichzelf respecterende school heeft een deba-
teer-club Aisha wilde vragen of men voor vrijdag een debat over privatisering zou kunnen organiseren. Zo zouden we in een rap tempo de meest gangbare meningen en ideeën uit Mbarara te weten komen Het schoolhoofd was niet moeilijk te overtuigen van het nut van een dergelijk debat, hij bleek bij de oprichting van de Ndere Troupe betrokken te zijn geweest en was daarom erg blij dat hij de Troupe op deze manier te hulp kon schieten Het debat zou vrijdag na de lunch plaatsvinden 's Avonds was er bij de vader van Aisha thuis nog een kleine discussie. Hiervan heb ik echter weinig meegekregen; na een lange dag in het schemerdonker luisteren naar stemmen in een vreemde taal, maakt slaperig

Woensdag 20 maart. Vroeg uit de veren en in een propvolle auto over een lange zandweg naar Kaberebere, het dorp waar de zus van Aisha woont In Kaberebere sprak Aisha eerst met een goede vriendin Zij beloofde rond te vertellen dat en waarom Aisha in het dorp was, ze zou in de loop van de middag mensen langs het huis van Aisha's zus sturen, zodat Aisha met ze over privatisering kon praten. Ook met haar zus en haar schoonfamilie werd na de nodige begroetingen gediscussieerd over het wel en wee rondom privatisering. Aangezien het een patrilokale samenleving is, was deze schoonfamilie volop voor handen. 's Middags kwamen inderdaad allerlei mensen langs om gedag te zeggen, en te praten over privatisering. Na elk gesprek schreef Aisha kort op wat er gezegd was.

Donderdag 21 maart In eerste instantie was het de bedoeling om naar Kikegati te gaan, een iets verder weg gelegen dorpje, maar dit werd afgeraden omdat er op die weg nogal eens overvallen werden gepleegd door een aantal rebellen. In plaats daarvan besloot Aisha

naar haar tante te gaan. Zij woont in Birere, een zeer klein dorp een paar kilometer van Kaberebere. Aangezien hier geen openbaar vervoer meer komt, stelde de zwager van Aisha voor ons daar met de auto te brengen. Deze auto is de trots van de familie en ik was zeer verbaasd dat ie nog echt reed. Op weg naar de tante, stopten we in een klein handelscentrum om enkele winkeliers, een bareigenaar en een gezondheidswerker over privatisering te vragen. Na nog een eind rijden, kwamen we te midden van de bananenplantages aan bij de tante van Aisha. Ook zij kreeg de nodige vragen te beantwoorden. Haar man en zoon werd ook naar hun mening gevraagd, waarna ze weer op jacht gingen.

Vrijdag 22 maart. Tegen de middag terug naar Mbarara, waar we meteen doorgingen naar het debat op school. Een lokaal zat helemaal vol met leerlingen van 14 jaar en ouder. Er was een voorzitter, een groepje die de voors en een groepje die de tegens van privatisering had uitgewerkt. De discussie was fel en de scholieren gingen diep op de materie in, de koloniale bezetting tot het Marxisme werden erbij gehaald. Erg interessant en inderdaad een heel bruikbare informatiebron. Dit debat was het laatste onderdeel van het onderzoek. Na een laatste nacht in het huis van de vader van Aisha vertrokken we zaterdag heel vroeg weer met de bus naar Kampala.

Mijn mening over een dergelijk vooronderzoek

Wat is de waarde en het nut van dergelijk onderzoek? Uiteraard hangen de resultaten erg van de kwaliteiten van de individuele onderzoeker af. De leden van de Ndere Troupe zijn geen van allen getraind in het doen van dergelijk onderzoek, maar het grote voordeel dat hier tegenoverstaat, is hun kennis van het gebied waar ze het onderzoek doen en de vertrouwensband die ze daardoor in een zeer korte tijd met hun informanten op kunnen bouwen. Bovendien ging ieder weg met een zeer eenduidige onderzoeksopdracht, wat zijn de gangbare meningen en denkbeelden over privatisering. Daarbij komt dat de onderzoeksresultaten niet gebruikt zullen worden om statistieken of vergaande analyses op los te laten, maar om een voorstelling te maken waarin de meest gangbare misverstanden uit de weggeruimd zullen worden. Met de mensen en manier waarop dit onderzoek gedaan wordt, is dit doel zeer goed te verwezenlijken.

De bijeenkomst waarin kort het doen van kwalitatief onderzoek werd besproken, bleek zeer nuttig te zijn. Het was opvallend dat zij die hiervoor te laat waren, wél de vragenlijst met ja/nee vragen hadden ingevuld.

Het grootste voordeel van het onderzoek doen in het geboortegebied, is het feit dat de onderzoeker al bekend is met het onderzoeksgebied en dat de informanten de onderzoeker al kennen en hem/haar bovendien - omdat het familie is - graag willen helpen. De waarheid zal op deze manier eerder boven tafel komen dan wanneer er een vreemde op afgestuurd wordt. En wat maakt het in dit verband feitelijk uit of de mening van een oom en zijn vrienden opgetekend wordt, of die van willekeurige voorbijgangers.

Bespreking van de onderzoeksresultaten van de Ndere Troupe

Er zijn in totaal vijf bijeenkomsten geweest om de onderzoeksresultaten te bespreken en te bediscussieren. Tijdens de eerste twee bijeenkomsten las elke onderzoeker alle resultaten van zijn of haar onderzoek aan de andere leden voor. In mijn ogen niet zo'n efficiënte manier, aangezien ik maar zeer kort mijn aandacht bij de voorgelezen verhalen kon houden. Ik kreeg echter de indruk dat de leden van Ndere daar meer aan gewend waren, want de meesten konden de verhalen zeer goed volgen. Rwangyezi stond in elke bijeenkomst centraal. Zowel door zijn positie in de ruimte, als door zijn leiding gevende functie in de discussies. Veel informatie ging van hem naar de groep en opmerkingen verliepen veelal tussen de groep en Rwangyezi en niet zozeer tussen leden onderling.

Tijdens de derde bijeenkomst werd door de onderzoekers een lijst gemaakt van alle negatieve ideeën en meningen die ze in het veld waren tegengekomen. Deze lijst werd voorgelegd aan de *Privatisation Unit* welke antwoord gaf op vragen die uit het onderzoek naar voren kwamen. Er werd gekozen voor een lijst met negatieve opmerkingen, en niet met positieve, omdat dit de punten waren die opgehelderd moesten worden voor het publiek.

de stand van zaken met betrekking tot privatisering in Uganda

Op 5 Augustus 1972 kondigde Amin aan dat alle Aziaten Uganda binnen 90 dagen moesten verlaten. Velen van hen vluchtten naar Groot-Brittannië en hun achtergelaten bezittingen en bedrijven werden toegeschoven aan Amins vertrouwelingen. Toen Groot-Brittannië hierop alle betrekkingen met Uganda verbrak, nationaliseerde Amin alle Britse bezittingen (Broere 1994: 19, 20). Deze nieuwe overheidsbedrijven bleken echter niet rendabel. Onderstaande beschrijving van de situatie vóór privatisering kwam naar voren tijdens de discussies van de Ndere leden. In hoeverre deze de waarheid of een karikatuur ervan beschrijft, kan ik niet beoordelen. Een feit is wel dat de staatsbedrijven de overheid door het gebrek aan efficiëntie

5000 Ush, ongeveer 5 US dollar, per minuut kosten

Binnen de nieuwe overheidsbedrijven werd ontzettend inefficiënt gewerkt, men kwam naar het werk wanneer dat uit kwam, 'leende' dingen die goed te gebruiken waren en produceerde het strikt noodzakelijke. Niemand voelde zich verantwoordelijk voor het bedrijf, het salaris werd toch wel uitgekeerd, of er nu hard gewerkt werd of niet. Als de overheid geld te kort kwam om de salarissen uit te betalen, werd er nieuw geld gedrukt door de Centralebank - de inflatie was daardoor erg hoog. Wanneer iemand twee jaar in een bedrijf had gewerkt, was hij tot zijn vijfenvijfigste verzekerd van die baan en kreeg daarna, als pensioen, zijn salaris doorbetaald. Banen werden vaak verkregen via vrienden en familie, waardoor veel mensen op posities terecht kwamen waar men geen opleiding en/of niet de benodigde kwaliteiten voor had. In deze tijd werd het volgen van onderwijs gezien als iets volstrekt overbodigs, het was veel beter om goede banden met familie en vrienden te onderhouden, want dan kon eerder en sneller geld verdiend worden.

Om de verliesgevende overheidsbedrijven te redden, besloot de Ugandese overheid, op aanraden van de Wereldbank, tot privatisering. Dit leidde tot onbegrip en protest van grote delen van de bevolking. Mensen moesten opeens onderwijs-certificaten overhandigen die men niet had, er vielen ontslagen, contracten werden nu maar voor een aantal jaren afgesloten in plaats van levenslang, men moest elke ochtend om 8.00 op het werk zijn en mocht pas om 18.00 weer weg. Bovendien hielp het niet altijd meer om een oom in een hoge positie te hebben. Privatisering werd daardoor door velen gezien als het monster dat dit allemaal aanrichtte. Het waarom van dit 'monster' werd voor de gewone man niet duidelijk, met name omdat men geen toegang had tot de gangbare (massa) media. Men zag alleen de gevolgen op korte termijn, die voor velen negatief waren. Zo klaagde een man dat hij nu zo hard moest werken dat hij zich maar twee vrouwen kon veroorloven. Een ander beklaagde zich erover dat hij maar twee dagen vrij kreeg om een familielid te begraven. *"Dat kan toch niet zo snel, mensen zijn geen honden! En als ik dood ga, krijg ik niet eens een kist van m'n werk. Ze laten je zo wegrotten"*

Naast dergelijke punten kwamen de volgende problemen en zorgen het duidelijkste naar voren. Ten eerste de vraag wat er gebeurt met het geld dat de overheid krijgt door de privatisering. Men had hier allerlei - eigen - verklaringen voor, zoals *"ze eten het op"*, *"het is*

*een verkiezingsstunt. Als ze nu verliezen, nemen ze mooi nog even wat geld mee*⁵ en “ze zeggen dat ze er wegen en scholen voor bouwen, maar de wegen in ons dorp zijn nog steeds slecht en onze scholen nog steeds arm” Een tweede punt dat veel mensen noemden, was dat men dacht dat Uganda aan buitenlanders werd verkocht. Opmerkingen in dit verband waren: “straks zijn alle buitenlanders werkgevers en alle Ugandezen werknemers, wat stelt onafhankelijkheid dan nog voor?”, “als een buitenlander een bedrijf koopt, neemt hij alleen maar andere buitenlanders in dienst. Wij Ugandezen kunnen nooit met deze mensen concurreren, want wij hebben niet genoeg onderwijs gehad”, “de buitenlanders gaan er met onze rijkdommen vandoor” en “de overheid zal alle controle verliezen. Onze bronnen zullen uitgeput raken, en er zal milieuverontreiniging komen”

Ontwikkelen en repeteren van het scenario

Door de grote tijdsdruk was het van belang dat het stuk zo snel mogelijk ‘stond’. Stephen Rwangyezi legde uit dat het ontwikkelingsproces van een voorstelling normaal gesproken zeker vier ‘ronden’ in beslag neemt, wat neerkomt op ongeveer vier weekeinden. In elke ronde worden verschillende groepjes gevormd die korte voorstellingen maken, waarbij tussentijdse opmerkingen en discussies worden verwerkt in de scènes. Op deze manier wordt het probleem telkens op verschillende manieren benaderd. Voor de uiteindelijke voorstelling worden de verschillende invalshoeken bekeken en wordt uiteindelijk de beste gekozen.

Door tijdgebrek werd dit hele proces nu in één week afgerond. Een belangrijk gevolg hiervan was dat de inbreng van Rwangyezi uiteindelijk veel groter was dan die van de leden. Hij ontwikkelde het scenario zonder dat hij daarbij veel uit door de leden gemaakte voorstellingen kon gebruiken. Simpelweg omdat de leden minder voorstellingen konden maken.

Vrijdag 29 maart 1996 was de eerste repetitie. De negatieve punten die uit de onderzoeken naar voren waren gekomen, werden nog eens met de hele groep doorgenomen. Stephen stimuleerde mensen meer te discussiëren dan in de voorafgaande bijeenkomsten. Dit gebeurde en uit de vragen en opmerkingen bleek dat vrijwel iedereen een helder beeld had van de problemen en de voor- en nadelen van privatisering.

⁵ Obote en Amin zijn er beiden met een deel van de staatskas vandoor gegaan

Na de discussie werd de 23 leden tellende groep in drieën verdeeld, en kreeg elk sub-groepje de opdracht een voorstelling te maken van ongeveer 20 minuten met als thema 'privatisering'. Voordat men begon, werd benadrukt dat de rol van de Ndere niet was om een waarde oordeel over privatisering te geven, maar om de potentiële voordelen ervan zo simpel en duidelijk mogelijk uit te leggen.

Een punt dat al gauw duidelijk werd tijdens de improvisaties, was dat het zeer moeilijk zou worden om een begrip als privatisering, wat van een behoorlijk abstract niveau is, concreet en duidelijk te maken aan de rurale bevolking. Wanneer de voorstelling zou blijven hangen op het abstracte en economische niveau zou het merendeel van de doelgroep het niet begrijpen. Wanneer echter gekozen zou worden om op een laag en concreet niveau te blijven, zou de link naar het landelijke privatiseringsproces niet gauw gemaakt worden.

Ook over de plaats van handeling moest goed nagedacht worden. Veel mensen in rurale gebieden kunnen zich geen voorstelling maken van wat een fabriek is, een arbeider is in hun ogen de man die voor 500 Ush op het land komt werken.

Een ander probleem was de aankomende presidentsverkiezing; hoe moest Ndere voorkomen dat men het geheel als een verkiezingscampagne zou zien. Hoe kon het privatiseringsproces worden uitgelegd zonder de associatie te wekken met een van de politieke kandidaten? Toen ik voorstelde om iemand 'de fabriek' te laten spelen en anderen 'de overheid' en dergelijken, zodat het persoonlijke niveau werd overstegen, legde Rwangyezi uit dat men in Uganda niet gewend was aan dergelijk symbolisme. Een voorstelling moet dicht bij de realiteit staan, zodat men zich er snel en makkelijk mee kan identificeren. Hij had bijvoorbeeld gedacht iemand in de nationale vlag te kleden, en zo symbool te laten staan voor Uganda. Dit symbolisme zou echter niet opgepikt worden, men zou redeneren dat die persoon waarschijnlijk geen geld had, en daarom maar een vlag had gebruikt om een jurk van te maken. In het uiteindelijke stuk is het symbolisme van de vlag wel gebruikt, maar niet als essentieel onderdeel. Ook is mijn voorstel in zekere zin opgenomen in de voorstelling: de fabrieksmachine werd gespeeld door een aantal acteurs.

Een essentieel element was dat de voorstelling een sterk begin moest hebben. De aandacht moest in één keer gepakt worden. Gekozen werd voor de uit West-Uganda stammende *Agwara* dans. Het is een dans van vrolijkheid, begeleid door trompetten. *Agwara* werd vooral geschikt bevonden omdat hij heel luid is, en omdat er aan de dans en zang nauwelijks regels verbonden zijn. De keuze voor deze dans dicteerde dat het stuk zou be-

ginnen met een feest.

De voorstelling werd in het Engels ontwikkeld en uiteindelijk in het Luganda, Engels, Runyankore/Rukiga, Runyoro/Rutooro, Iteso en Luo uitgevoerd

7.3 Het scenario: '*Rhythm of the future*'

Bij het maken van het scenario is de Ndere van een aantal zaken uitgegaan, die bij de vormgeving van de voorstelling belangrijk zijn geweest. Ten eerste dat vrij veel mensen in Uganda nog nooit van privatisering hadden gehoord en dat velen van hen geen duidelijk beeld hadden van wat een fabriek of een industrie is. En ten tweede dat het algemene publiek is geïnteresseerd in herkenbare entertainment, niet in *fingerpointing* en saaie lezingen. Toch hebben ook zij behoefte aan duidelijke informatie.

De Ndere Troupe maakte in de voorstelling gebruik van traditionele muziek en dans. Deze verhogen het entertainment gehalte, zijn herkenbaar voor het publiek en zorgen ervoor dat de toeschouwers zich kunnen identificeren met hetgeen op het podium gebeurt. Ook werden er acrobatische scènes en komische karakters in het stuk geschreven om de opwindingsgraad te verhogen en de aandacht vast te houden. "*Men zal zich met de karakters kunnen identificeren en zo zichzelf of bekenden op het podium zien staan. Het publiek krijgt sympathie voor de 'goeden' en zal de 'slechten' en het 'negatieve' afkeuren*", zoals Rwangyezi het verwoorde. Tussentijdse publieksparticipatie zorgde ervoor dat iedereen met de voorstelling meeleeft en meedeelt. Door deze participatie werd het geheel geloofwaardiger en zou de boodschap beter onthouden worden.

Het onderwerp 'privatisering' werd in twee verschillende settings behandeld. Aan de ene kant in een rurale familie met haar problemen, aan de andere kant in een fabriek. Deze twee invalshoeken zijn gekozen om er zeker van te zijn dat ook mensen die weinig weten van fabrieken en het bedrijfsleven de boodschap kunnen begrijpen. De gehele voorstelling duurde drie tot vier uur, zonder pauze. Het stuk begon met een acrobatiek-act, om het publiek in de stemming te krijgen, waarna een verteller de toeschouwers meenam naar het verhaal van Karyeija, de zoon van Ikandonda.

Samenvatting van het scenario

Deel 1

Mzee Ikandonda en zijn vrouw Kyozeire hebben tien kinderen. Negen zonen, waarvan er acht zijn getrouwd, en één dochter, zij is gescheiden en woont weer bij haar ouders. Ikandonda's zus Kibangira woont ook bij de familie.

Alle zonen en hun vrouwen wonen in de kleine hut van hun ouders. Zij zijn nog steeds van hen afhankelijk voor voedsel en hun onderhoud, vooral van hun moeder Kyozeire. De enige bron van inkomsten voor de familie is een uitgestrekt, maar slecht onderhouden stuk land, dat in het bezit is van Mzee Ikandonda.

Mzee Ikandonda wil het land niet verdelen onder de zonen, omdat hij bang is dat zij hem en zijn vrouw niet zullen verzorgen wanneer zij te oud zijn om voor zichzelf te zorgen. Het gevolg is dat niemand thuis de handen uit de mouwen steekt. Iedereen wacht op de ander om iets te ondernemen, en niemand doet iets. Het huis staat bol van de ruzies en er is altijd veel te weinig voedsel. Kyozeire werkt hard om de grote familie van voldoende eten te voorzien, maar zij is te oud en de familie te groot. De armoede wordt steeds schrijnender. Een van de zonen trekt erop uit om een vrouw te zoeken, iedereen is inmiddels getrouwd, hij wil dit ook.

Karyeija is de enige die een paar jaar scholing heeft genoten, in de derde klas van de lagere school is hij van school gegaan. Maar net als de anderen, is hij vrijwel altijd dronken en woont hij met zijn vrouw Natalia in het huisje van zijn ouders. Omdat hij echter altijd zijn woordje klaar heeft, gebruikt een lokale politicus - een minister - hem voor zijn campagnes. In ruil voor zijn diensten geeft de minister Karyeija een baan als personeels manager in een fabriek.

Deel 2

In de fabriek is een felle staking aan de gang, aangemoedigd door Karyeija; de werknemers eisen een loonsverhoging. De woedende arbeiders wachten op de minister die maar niet komt opdagen. Wanneer de gemoederen erg hoog opgelopen zijn, besluiten zij de fabriek in lichterlaaijen te zetten. Met brandende fakkels gaan zij op weg, maar net op dat moment komt de minister. Hij is laat doordat hij werd opgehouden bij verschillende banken om geld te lenen zodat hij de werknemers hun salaris kon uitbetalen, en: het geld is er! De salarissen worden, onder het leidend oog van Karyeija, uitgedeeld en de bijdragen voor de

'bedank-envelop' voor de minister worden ingezameld.

De arbeiders hebben hun salaris gekregen en dat moet gevierd worden. Er worden kratten bier aangesleept en de rest van de nacht wordt er gefeest en gedronken. De volgende dag is de fabriek leeg en staan de machines stil terwijl de werknemers hun roes uitslapen. Aan het eind van de middag komt de personeels manager, Karyeija, in de fabriek aan. Ook andere werknemers druppelen binnen.

Het publiek krijgt een kijkje achter de schermen van de fabriek, welke zeer inefficiënt blijkt te werken; illegale verkoop van fabriekseigendommen, alleen produceren als de voorraden op zijn, misbruik van faciliteiten als de telefoon, elektriciteit, water en fabrieksvoertuigen, het aannemen van teveel en niet gekwalificeerde mensen. Kort gezegd, een slecht functionerend geheel. Toch wil men meer salaris.

Een nieuwe staking brengt de minister terug naar de fabriek. Deze keer is het hem niet gelukt geld bij elkaar te krijgen om de werknemers van de verliesgevende fabriek te betalen. Hij roept op tot een algemene vergadering met de arbeiders en de leden van de omringende gemeenschap, in dit geval het publiek. In deze vergadering legt hij uit dat en waarom de overheid niet meer leningen kan afsluiten en dat de burgers dan maar meer belasting moeten gaan betalen om de werknemers te betalen en de over-de-kop gaande fabriek te redden. Hierop volgt een debat waarin alle mogelijkheden met de toeschouwers besproken worden, met als uiteindelijk voorstel (vanuit het publiek): "*Privatise!*", verkoop de fabriek.

Deel 3

De fabriek is verkocht, Karyeija en anderen zijn ontslagen en hebben een eenmalige uitkering gekregen. Wanneer Karyeija bij het huis van zijn ouders aankomt, vindt hij daar de vrouwen in staking. Zij eisen hun eigen individuele keukens "niet meer koken voor de 'republiek' van Mzee Ikandonda". Karyeija ziet de situatie aan en stelt zijn vader voor het land te verdelen onder zijn kinderen, op voorwaarde dat zij die besluiten een stuk land te nemen, een bepaald geldbedrag aan de Mzee te geven als een soort verzekering voor diens vrouw en de rest van de familie. Na een levendige discussie wordt dit voorstel aangenomen. Een aantal zonen besluiten land te kopen. Omdat niet al het land is verkocht, wordt het ook voor buitenstaanders mogelijk gemaakt om een stuk land te kopen.

Deel 4

Zowel de fabriek als het huis van Ikandonda functioneert beter en beide produkties stijgen. Bovendien is er goud ontdekt op het terrein van Mzee Ikandonda. Een buitenstaander heeft een mijn geopend om dit mineraal uit de grond te halen. Verschillende van Ikandonda's kinderen hebben werk kunnen krijgen in de mijn. Karyeija is samen met zijn tante een restaurant begonnen waar de mijnwerkers en de fabrieksarbeiders hun lunch kunnen komen nuttigen, nu zij voldoende salaris krijgen om dit te betalen.

Tot slot van de voorstelling is er een feest in het restaurant om te vieren dat alles zo gunstig uitgepakt is. Op dit feest keert de zoon terug, die aan het begin van de voorstelling was vertrokken om een vrouw te vinden. In tegenstelling tot de rest is hij nog steeds in vodden gekleed, met naast zich een zwanger meisje. Dit is zijn vrouw, of vader even de bruidsprijs wil betalen. Langzaam dringt de situatie echter tot hem door en in de discussies die hij heeft met de aanwezigen, verwoord hij vele misverstanden die tijdens het vooronderzoek van leden van de Ndere naar voren waren gekomen, zoals het idee dat Uganda aan buitenlanders wordt verkocht en dat er geen werk voor Ugandezen overblijft. Zijn broers en het publiek lachen hem uit, en ieder stort zich weer in het feest.

Muziek, dans en drama in de voorstelling

De voorstelling '*Rhythm of the future*' heeft naast drama als belangrijke ingrediënten muziek en dans. Ik zal per theatervorm kort aangeven hoe deze in de voorstelling gebruikt werd.

muziek

Vrijwel alle traditionele instrumenten uit Uganda zijn vertegenwoordigd in de muziek van de Ndere Troupe, zo ook in deze voorstelling: drums; *entaala* xylofoon; allerlei ratels; *sansa* duimpiano; *agwara* 'trompetten' van koehoorns; *endere* fluit; *adungu* boogharpen; *ndingidingi* viool; *mnanga* 'trog citer'. Moderne instrumenten als gitaren en dergelijke worden niet gebruikt.

Muziek en liederen zijn door de gehele voorstelling verweven. Vaak vatten de liederen een dramatische actie samen, of benadrukken deze. De teksten worden door de groep geschreven. De stijl is hetzelfde als die van traditionele liederen, dezelfde ritmen en het 'vraag - antwoord' stramen. Als voorbeeld drie liederen uit '*Rhythm of the Future*'

1 Maama Ojoga (in Luganda).

In dit lied komen de kinderen van Mzee Ikandonda in opstand tegen hun moeder, omdat zij volgens hen te weinig doet in het huishouden. De moeder moet echter al het werk alleen doen, wat veel te zwaar en te veel is voor haar. Bovendien is zij al oud en lukt het haar niet meer het gezin van voldoende eten, water en brandhout te voorzien. De kinderen klagen dat zij geen respect voor hen heeft, omdat zij zo vroeg in de morgen de deur open doet en zoveel lawaai maakt. De moeder verweert zich en zegt dat dat niets met gebrek aan respect heeft te maken, maar dat zij water en eten voor hen haalt.

1 *Omukazi ono ajoga yii maama ojoga ojoga ojoga oyogaaaa*

2 *Maama ngo ojoga - maama: sijoga (2x)*

3 *Otuguhira o Luji ngojoga - maama: sijoga*

4 *Notufuyisa empewo ngojoga - maama: sijoga (2x)*

5 *Notusibisa enjala ngojoga*

6 *maama Mulimba sijoga - maama ngojoga*

7 *maama: Emeere nendeta sijoga - maama ngojoga*

8 *maama: Amazzi nengakima sijoga - maama ngojoga*

9 *maama: Erucu nentyatja sijoga - maama ngojoga*

10 *Emeere ne mulya - maama: sijoga*

11 *Amazzi ne munaba - maama: sijoga*

12 *Enku nentyaba -maama: sijoga*

1 Deze vrouw is erg slecht

2 Zij beledigt ons, hoe kan zij zo weinig spullen brengen - nee, ik ben niet beledigend

3 Jij opende de deur in de morgen, je hebt geen respect - nee, ik heb wel respect

4 Je liet de kou in huis komen, je bent gemeen - nee, ik ben niet gemeen.

5 We hebben de hele dag geen eten gehad, jij bent erg slecht

6 Jullie liegen, ik ben niet slecht - moeder je bent slecht

7 Ik breng eten voor jullie - moeder je bent slecht.

8 Ik breng water voor jullie - moeder je bent slecht.

9 Ik breng brandhout voor jullie - moeder je bent slecht

10 Het voedsel eet je - maar ik ben niet slecht

11 Het water drink je - maar ik ben niet slecht

12 Het brandhout gebruik je - maar ik ben niet slecht

2 Nyoni (in Luganda).

Dit is een bestaand, traditioneel liedje Door de context waarin het geplaatst wordt, wordt de betekenis ervan nog eens extra versterkt Het wordt namelijk gezongen door de kinderen van Mzee Ikandonda die niet willen werken, maar willen leven van het werk van anderen.

<i>Nyoni terima muwemba</i>	Een vogel werkt niet op het land
<i>Nyoni esanga mulimire</i>	Een vogel eet het voedsel dat anderen verbouwen/maken

3 Gwe Taata (in Luganda):

Dit lied geeft de sfeer aan in de familie van Mzee Ikandonda, en is een opmaat voor de latere staking van de vrouwen. Het wordt ruziend gezongen

1 <i>Gwe Taata Taata Taata Gwe!</i>	- Jij vader, vader, vader, jij!
2 <i>Obutatuzimbira mayumba</i>	- Jij hebt geen huizen voor ons gebouwd
3 <i>Laba tuli wano Twegottese</i>	- We zitten hier opgepropt in het
4 <i>Munju mwetwafumbirwa tuli kafunkunya</i>	- huis waarin wij trouwden, we zijn met teveel
5 <i>Te twebikka, nyabo</i>	- We hebben zelfs geen lakens
6 (de mannen) <i>mugume, tubemukafuko</i>	- Het is goed, laten we de situatie accepteren en hier blijven

Opvallend is dat het publiek tijdens de liederen vaak opmerkelijk stiller is dan bij de rest van de voorstelling Het is dan ook goed om in de liederen de belangrijkste boodschappen te herhalen

dans

Ook zijn er verschillende traditionele dansen verweven in de voorstelling. De dansen komen uit allerlei gebieden van Uganda en dienen om bepaalde emoties in het stuk te versterken Op momenten van blijdschap werden dansen uitgevoerd die bij deze emotie passen en om woede te laten zien voerden de spelers een oorlogsdans op. De dansen verlevendigden de voorstelling en hielden de aandacht van het publiek vast

Aangezien de Ndere Troupe met de voorstelling door het land reisde en zo verschillende etnische groepen bezocht, moesten de, vaak streekgebonden, dansen soms aangepast



1



- 2
- 1 Naast aankondigingen in kranten en op de radio, werden er posters en spandoeken opgehangen
 - 2 De acrobatische act voorafgaande aan de 'Rhythm of the Future'- show, zorgde voor veel hilariteit onder het publiek
 - 3 De toeschouwers deden er alles aan om niets van de show te hoeven missen
 - 4 Tijdens de discussie met het publiek over het voortbestaan van de fabriek, reageerden de acteurs vanuit hun rol op de opmerkingen
 - 5 Jong en oud stond op om voor de microfoon zijn of haar mening over de fabriek en het personeel te verkondigen. Het jongetje houdt een folder van de *Privatisation Unit* vast
 - 6 Karyeija wordt als personeelsmanager dronken weggesleept door zijn chauffeur, terwijl hij roept "I'm in control!"



3



4



9



5

worden Om mensen echt het idee te geven dat de voorstelling voor hún bedoeld was en over hún situatie handelde, werden de lokale dansen in het verhaal verweven.

drama

Wat de voorstelling tot verhaal maakte was het gebruik van drama De belangrijkste persoon in het stuk was Karyeija, gespeeld door de zeer goede acteur Sam Okello. In de dialogen die hij heeft met de andere personages ontvouwt het verhaal zich, ondersteunt door de muziek en dans Er wordt niet gewerkt met vastgestelde, uitgeschreven teksten, waardoor de acteurs een redelijke vrijheid in spel hebben. Elke speler kent de verhaallijn en weet wat van hem of haar wordt verwacht Wanneer de voorstelling een aantal malen is gespeeld, weet iedereen wat goed aanslaat bij het publiek en komen de teksten veel meer vast te staan

7.4 De tournee

De tournee vond plaats van 14 mei tot 9 juni 1996 en werd opgedeeld in vier perioden van een week waarin telkens een ander deel van het land werd bezocht. Elke dag werd een voorstelling gespeeld, waarna men 's avonds naar de volgende lokatie reed In totaal werden 21 districten bezocht. Het noorden van het land werd vooralsnog overgeslagen in verband met onrusten Wanneer het gebied weer veilig is, zal bekeken of de show ook daar opgevoerd zal gaan worden.

De tournee kwam door verschillende regio's met andere talen en culturen Dit had op een aantal punten gevolgen voor de voorstelling Ook moest het podium telkens opnieuw opgebouwd worden en moest er een geschikte speelplek gevonden worden. De periode waarin en het tijdstip waarop de voorstelling gespeeld werd bleek ook van belang

Periode en tijdstip

De periode waarin de tournee plaatsvond werd met name bepaald door de verkiezingen. Een nadeel was dat het een vrij natte periode betrof, waardoor de wegen moeilijker begaanbaar waren. Ook was het bij elke voorstelling afwachten of het droog bleef De tournee viel vrijwel geheel in de schoolvakanties waardoor veel kinderen konden komen kijken Ook was dit voor de Ndere leden makkelijk, omdat zij vrijwel allemaal in het onderwijs werkzaam zijn Veel voorstellingen vonden op doordeweekse dagen plaats Dit kon moeilijk anders door het grote aantal voorstellingen, de tijdsdruk en de veraf gelegen lokaties Het nadeel

van doordeweekse dagen is echter dat zij die werken niet of later komen. Het weekend is wat dat betreft idealer.

De voorstellingen startten rond half drie 's middags, wat een hele goede tijd was. Men heeft dan al een hele dag gehad voor andere bezigheden. Een nadeel was echter dat het, onder andere door de vaak latere start, meteen na de voorstelling heel snel donker was. Vaak begon de - drie tot vier uur durende - voorstelling pas tegen vier uur, terwijl het rond half acht al schemerig is en om acht uur donker. Een aantal keren had dat tot gevolg dat een aantal scènes uit de voorstelling drastisch ingekort moesten worden, of zelfs achterwege gelaten werden, omdat anders in het donker gespeeld moest worden. Een tweede nadeel was, dat mensen de voorstelling soms vroegtijdig moesten verlaten, omdat zij nog een heel eind naar huis moesten lopen.

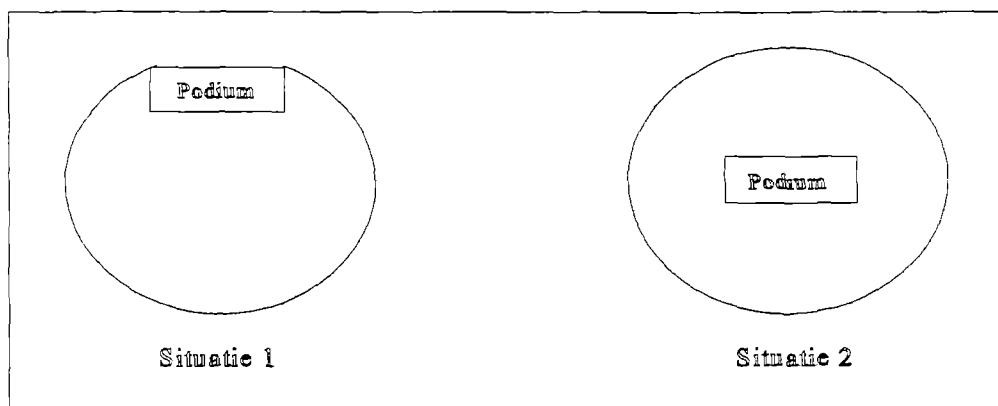
De speelplek

De plek die gekozen werd om de voorstelling te spelen, was van grote invloed op een aantal factoren. Ten eerste was van belang in welk deel van de stad de voorstelling werd gegeven. Als de speelplek op een officiële plek was, zoals het terrein bij een overheidsinstantie, was het publiek rustiger dan wanneer het podium vlak naast de markt lag. Ook het soort publiek was dan anders. Wanneer de lokatie een schoolterrein was, waren er gemiddeld meer scholieren dan op een andere plek. Daarnaast dirigeerde de speelplek de podiumindeling en de concentratie van het publiek. Deze punten worden hieronder verder uitgewerkt.

zichtlijnen voor het publiek

Voor het opzetten van het podium werd gebruik gemaakt van de omgeving. Wanneer er bomen stonden, werden deze gebruikt om de achterdoeken op te hangen. Er werd geen verhoogd podium opgebouwd, touwen gaven de scheiding tussen publiek en podium aan. Met doeken werd achter het podium een gedeelte afgeschermd dat dienst deed als kleedruimte.

Bij de bepaling van de plaats van het podium werd geprobeerd om de zichtlijnen voor het publiek optimaal te maken, zoals onderstaande tekeningen aangeven. Situatie één wordt daarbij zoveel mogelijk nagestreefd, maar in de praktijk dromt het publiek om het hele gebeuren heen en heeft situatie twee al gauw de overhand. Het nadeel hiervan is, zoals Sam



Okello aangaf, dat je als speler minder controle op het publiek hebt. Wanneer het publiek helemaal rondom het podium staat, leidt dat vaak tot veel rumoer, geduw en getrek.

podium indeling

Tot mijn verbazing was de podiumindeling heel wisselend. De ene keer was de fabriek aan de linkerkant van het toneel, dan weer aan de rechterkant. In het Nederlandse theater is zoiets zeer ongebruikelijk. Rwangezi vertelde dat deze wisselende setting ten eerste gebeurde om een praktische reden. Per situatie werd bekeken van welke kant men het makkelijkste op kon komen. Daarbij komt dat Stephen vindt dat spelers op deze manier flexibel blijven en dat hun improvisatievermogen zo wordt getraind. De spelers leren op onverwachte dingen te reageren, die zeker in openluchtvoorstellingen vaak gebeuren.

De verschillende regio's

Zoals gezegd zijn tijdens de tournee 21 districten bezocht. Dit betekende dat de voorstelling in een aantal opzichten moest worden aangepast aan de verschillende taal- en cultuurgebieden. Zo werden sommige dansen vervangen door andere, voor dat gebied specifieke dansen. Een dans die bijvoorbeeld dienst deed als het tonen van blijdschap, was in het Byankole gebied de *ekimandwa* dans, terwijl in het Buganda gebied de *bakisimba* dans werd opgevoerd.

Hiernaast moest natuurlijk ook de taal worden aangepast, wat in een aantal gevallen betekende dat iemand anders een bepaalde rol moest spelen. Naast de taal uit het betreffende gebied, werden ook andere lokale talen en Engels gesproken tijdens de voorstelling. Uit gesprekken die ik had met mensen uit het publiek, bleek dat men geen hinder ondervond van

de verschillende talen die tijdens de voorstelling gesproken werden. Een aantal vertelden mij zelfs met trots dat 'alle talen werden gesproken'! Bovendien kon men de andere talen vaak redelijk verstaan - hoewel de uitspraak verschillend is, zijn de talen in de districten waar de tournee kwam allemaal Bantu talen. De betekenis van de boodschap bleek in ieder geval helder naar voren te komen, aangezien vrijwel iedereen mij na afloop helder kon uitleggen wat privatisering inhield en wat hun mening erover was.

Ook de namen van de verschillende karakters moesten in een aantal gevallen veranderd worden. Elke naam heeft een betekenis dat het karakter van het personage weergeeft. De namen moesten zo vertaald worden dat de betekenis hetzelfde bleef. De betekenissen van de namen van de belangrijkste personen in de voorstelling zijn

Mzee Ikandonda - armoede omringt hem

Kyozeire - je moet voor je kinderen zorgen, een last dragen

Karyeija - in de toekomst zal er iets uit deze persoon komen

Een ander punt dat naar voren kwam bij het reizen door de verschillende regio's, is het belang van de mate waarin het publiek bekend is met dergelijke (grote) shows of anderzootige bijeenkomsten. Wanneer men op dit punt weinig gewend is, is het publiek vaak zo enthousiast dat het bijna niet stil te krijgen is. Er wordt ontzettend veel gelachen en aan de buurman uitgelegd waarom er gelachen wordt. Men zit niet echt stil, springt vaak op met veel rumoer en geduw als gevolg. De regels van het kijken naar een theatervoorstelling zijn dan niet bekend, en de acteurs moeten ingrijpen om de orde weer te herstellen. In plaatsen waar men meer gewend is op het gebied van theatershows is men ook erg enthousiast, maar makkelijker rustig te krijgen.

7.5 Het publiek

Het publiek kwam in grote getale op de voorstellingen af. Per voorstelling waren gemiddeld tussen de twee en drieduizend mensen aanwezig, van jong tot oud. Veel kwamen uit de directe omgeving, maar ook de wat verder weg gelegen dorpen waren vertegenwoordigd. Door berichten op de radio, posters in de stadjes en via mond op mond reclame was men op de hoogte gebracht van de voorstelling. Het merendeel van de mensen kwam lopend, soms tien tot vijftien kilometer, naar de plaats van opvoering.

Geduldig wachtte iedereen tot de voorstelling daadwerkelijk begon - vaak één tot twee uur later dan aangekondigd. Wanneer de acrobaten verschenen en hun eerste salto's lieten zien, veranderde het publiek van een rustig afwachterende menigte in een joelende massa. Velen hadden nog nooit acrobatische acts gezien en bij elke salto ging een groot gejuich op. Mensen gingen staan en springen om het nog beter te kunnen zien. Als 'opwarmer' voor het publiek was de acrobatische act meer dan geslaagd. Het werkelijke stuk begon bij de opkomst van de verteller. Het publiek werd weer wat rustiger en luisterde naar de spreker, ondertussen kijkend naar de spelers die het podium opkwamen. Belangrijk was dat de geluidsinstallatie goed werkte. Wanneer dit niet het geval was, bijvoorbeeld door elektriciteits storingen, was het erg moeilijk om het publiek rustig te krijgen en ieders aandacht te trekken en vast te houden.

Het publiek volgde het stuk nauwlettend en gaf commentaar op wat er gebeurde. De karakters in de voorstelling stuk kregen opmerkingen van de toeschouwers naar hun hoofd. Gelach ging regelmatig over in druk overleg over het wel en wee van de karakters op het podium, waarna de aandacht weer terug was bij het stuk. Commentaar op, of instemming met het gebeuren hield men niet voor zichzelf. Bij de aanhef van een lied en muziek, was het publiek stil. Aandachtig werd er geluisterd. Bij bekende dansen ging een gejuich op, en een enkele keer stonden mensen op om mee te doen.

Tijdens het interactiegedeelte⁶, waarin met het publiek werd 'vergaderd' hoe het probleem van de slecht functionerende fabriek het beste opgelost kon worden, konden de gemoederen hoog oplopen. Gedreven kwam men naar de microfoon om fel te zeggen wat er allemaal mis was met de fabriek, het personeel en/of de minister en wat er moest gebeuren. De acteurs reageerden vanuit hun karakter op de publieksopmerking. Sommige sprekers leken voor het moment te vergeten dat het theater betrof en benaderden de situatie en de acteurs als ware het in het dagelijks leven. Jong, oud, man en vrouw kwamen aan het woord. De minister wees de mensen aan die voor de microfoon mochten komen. Enkele reacties:

"Wat ben jij voor een minister die tijdens werktijd bier drinkt en bier koopt voor het personeel."

⁶ Tijdens deel 2 van het scenario

“De werkers kunnen er niks aan doen, het komt allemaal door het mis-management van de personeelsmanager.”

“Degenen die niet voor hun baan gekwalificeerd zijn, moeten naar huis!”

En een veertienjarige jongen, die 500 Ush uit zijn zak haalt, deze aan de personeelsmanager aanbiedt met de woorden. *“This should be enough for you to find a taxi. Go home!”*

Aan het einde van de voorstelling werden er folders uitgedeeld door mensen van de *Privatisation Unit*. Deze folders waren een groot succes en het jongere publiek was al snel in een wedstrijd verwickeld genaamd ‘wie-kan-er-zoveel-mogelijk-folders-in-T-shirt-en-sokken-verstoppen’. Na de voorstelling ging het publiek snel naar huis. Vaak was het al bijna donker en sommigen moesten nog een eind lopen.

Uit gesprekken bleek dat de motivatie om te komen kijken voor velen het spektakel en de goede reputatie van de Ndere Troupe was. Toch kwamen er ook mensen specifiek om iets te leren: *“Ik wil van het theater leren, zodat ik het aan mijn kinderen kan vertellen”*, zei een van de ouderen uit het publiek.

7.6 Korte evaluatie van 'Rhythm of the Future'

Het is natuurlijk erg interessant om te kijken of de voorstelling van de Ndere Troupe het beoogde doel heeft behaald, namelijk het publiek in Uganda uit leggen waarom het privatiseringsbeleid werd ingevoerd en waarom dit een goede strategie is voor de Ugandese economie. Helaas had ik door tijd- en geldgebrek niet de middelen om hier uitvoerig onderzoek naar te doen. Binnen mijn mogelijkheden heb ik echter wel geprobeerd een beeld te krijgen van de doeltreffendheid van de voorstelling. Ik heb daartoe de opdrachtgever na afloop van het project geïnterviewd, met het publiek gesproken, de enquête bekeken die Burson Marsteller heeft gehouden onder het publiek, de brieven gelezen die naar aanleiding van de voorstelling naar de *Privatisation Unit* werden gestuurd en de artikelen die over het ‘*Rhythm of the future*’ project in de krant verschenen bijgehouden. Hieronder komen deze bronnen van informatie één voor één aan bod.

Ik heb Glenn Sapadin, de projectleider van Burson Marsteller, geïnterviewd over zijn ideeën ten aanzien van de voorstelling en het productieproces dat er aan voorafging. Sapadin vond de informatie die uit het vooronderzoek van de leden van de Ndere Troupe naar voren was

gekomen zeer bruikbaar om een voorstelling mee te maken. Ook had deze veel bijgedragen aan de kennis van de acteurs die de voorstelling moesten dragen. Hij had niet echt zicht gekregen op de manier waarop de informatie verzameld was, maar was van mening dat, zeker voor de wijze waarop de onderzoeksresultaten gebruikt werden, het de beste keus was geweest om de acteurs zelf op onderzoek uit te sturen en niet een professioneel onderzoeker. Ook over het productieproces was Sapadin zeer tevreden. De Ndere Troupe stond open voor suggesties van de *Privatisation Unit* en de informatie die in het stuk verwerkt moest worden, is heel goed tot haar recht gekomen. Het enige probleem dat hij zag tijdens deze periode, was dat de *Privatisation Unit* niet altijd evenveel interesse had om actief aan het productieproces deel te nemen. Ook tijdens de tournee viel de betrokkenheid van de *Privatisation Unit* enigszins tegen. Bij elke voorstelling zou er iemand van de *Unit* aanwezig zijn. In de praktijk was dit door allerlei werkzaamheden elders niet het geval. Gevolg hiervan was dat Sapadin of zijn collega, beiden Amerikanen, met de voorstelling meereisden om te zorgen voor de folders en T-shirts. Sapadin legde uit dat dit juist niet de bedoeling was geweest: de ideeën en projecten rond privatisering moeten als Ugandees, lokaal, gezien worden en niet als iets van de Wereldbank.

Volgens Sapadin moet het tijdstip van aanvang van de voorstelling serieuzer genomen worden, omdat een te late start wordt gereflecteerd op de opdrachtgever, de *Privatisation Unit* in dit geval. Ook is het belangrijk dat het podium en het geluid in orde zijn zodat iedereen het geheel goed kan volgen.

Over de uiteindelijke voorstelling had Sapadin niets meer dan lof. De reacties van de media, het publiek en de lokale leiders waren erg positief; het doel van het hele project was volgens hem ruimschoots bereikt. *"In mijn acht jaar ervaring in public relations is dit het meest succesvolle project"*

Ik heb in totaal vijftien voorstellingen gezien. Nadat ik had geholpen met het uitladen van de theaterspullen, mengde ik mij onder het wachtende publiek. Mijn streven was om voor en na de uitvoering vijf mensen te interviewen, wat in de praktijk niet altijd mogelijk bleek. Ten eerste door organisatorische redenen, bijvoorbeeld omdat de Ndere Troupe te laat aankwam en daardoor allerlei dingen nog snel geregeld moesten worden, er gegeten moest worden, of doordat andere onverwachtse problemen opgelost moesten worden. Een tweede moeilijkheid was, dat het vrijwel onmogelijk bleek om dezelfde personen voor en na de voorstelling

te spreken, aangezien het in een menigte van twee tot drieduizend mensen moeilijk is om iemand terug te vinden

De reacties van het publiek op de *'Rhythm of the future'* voorstelling waren erg positief. Uitgelaten werd mij verteld over de dansen, de muziek en het verhaal. Men vond de voorstelling wel lang duren, maar geen minuut vervelen. Op mijn vragen of men ook iets geleerd had over privatisering, antwoordde men dat er nu eindelijk duidelijke en begrijpelijke informatie werd gegeven. Enkele reacties van willekeurige toeschouwers:

"Ik had al wel wat op de radio gehoord, maar dit is veel duidelijker. Zelfs de kinderen denken mee."

"Ik had hiervoor nog nooit van privatisering gehoord..."

"Voordat ik hierheen kwam, stond ik negatief ten opzichte van privatisering, maar nu heb ik de juiste informatie. Ik had eerdere informatie uit de krant en van de radio, maar die was lang niet zo duidelijk als in dit stuk. Ik dacht dat wij Ugandezen door het verkopen van de fabrieken nergens meer zouden kunnen werken, maar mijn gedachten zijn nu veranderd."

"Ik heb geleerd dat Uganda werd misbruikt. Belastingen gingen naar verliesgevende zaken."

Zij die niet bij de voorstelling aanwezig waren, kregen de boodschap via via te horen. Tijdens mijn bezoek aan de Ntuuha Dramaperformers in Fort Portal⁷, zag ik dat de folders van de *Privatisation Unit* tot diep in de dorpen verspreid waren. Een reden hiervoor was onder andere dat de Ndere Troupe op een marktdag in Fort Portal was geweest, waardoor veel mensen uit de omliggende dorpen in het stadje waren.

Een andere bron die ik heb kunnen aanboren voor informatie over de effectiviteit van *'Rhythm of the future'* was het evaluatie onderzoek dat Burson Marsteller heeft gehouden. In de steden Soroti, Tororo, Mbale en Kampala hebben zij een korte vragenlijst uitgedeeld aan het publiek [zie bijlage 2]. In totaal kwamen 527 ingevulde lijsten terug. Van de respondenten vond 21,4 % de voorstelling leerzaam en 64,3 % beoordeelde het stuk met 'zeer

⁷ Zie hoofdstuk acht

leerzaam'. De overige cijfers geef ik hier kort weer

* Heeft de voorstelling uw mening over privatisering beïnvloed?

geen reactie	47	8 9 %
minder positief geworden	13	2 5 %
geen verandering	57	10 8 %
nu positiever	410	77 8 %

* Denkt u dat privatisering voordelig zal zijn voor de gemiddelde Ugandeese?

geen reactie	24	4 6 %
ja	429	81 4 %
nee	24	4 6 %
weet nog niet	50	9 5 %

* Heeft u een beter begrip van het concept 'privatisering' dan voor de voorstelling?

geen reactie	27	5 1 %
ja	428	81 2 %
nee	50	9 5 %
weet nog niet	22	4 2 %

Op grond van deze bescheiden enquête kan gezegd worden dat de informatie in de voorstelling veelal is opgepikt door de bevolking en dat het overgrote deel van het publiek na afloop een positievere mening over privatisering had dan tevoren.

Belangrijk in het gehele project is de 'totaal' benadering van Burson Marsteller geweest. Naast de voorstelling waren er de flyers die werden uitgedeeld, allerlei spotjes op radio en televisie en stond er vrijwel elke dag een advertentie in de krant. Naar de krant en de *Privatisation Unit* werden door lezers meerdere brieven gestuurd, met daarin vragen en opmerkingen. Deze werden in een speciale column beantwoord. Een jongen schreef zelfs dat hij naar aanleiding van 'Rhythm of the Future' met zijn klas een soortgelijke voorstelling had gemaakt over privatisering.

De kranten besteedden veel aandacht aan de door Uganda reizende voorstelling. Er verschenen veel artikelen en de recensies van de voorstelling waren allen even lovend. Een korte

selectie hieruit

“Venue after venue has been jam-packed with people thirsting for an experience of one of the most fascinating shows to ever tour Uganda.(...) What makes ‘Rhythm of the Future’ so unique is the rapport that the Ndere Troupe quickly builds with the crowd.” - The crusader 28/05/96.

“Since the highly talented drama group, Ndere Troupe, hit the road with the play three weeks ago, reports from all over Uganda indicate an extremely positive response from the public and a high degree of audience participation.” - The East African 10/06/96.

“The ‘Rhythm of the Future’ answers well the six questions the Privatisation Unit has put on brochures in a frantic effort to tell the masses that public enterprises in Uganda are ‘unburied corpses that deserve a decent funeral’.” - The Market Place, 14/06/96.

Uit alle reacties is gebleken dat de *‘Rhythm of the future’* een voorstelling was van een artistiek hoog niveau die vele mensen een paar uur geweldige entertainment heeft geboden. Hoewel ik geen gedegen onderzoek heb kunnen doen naar de effectiviteit van deze educatieve voorstelling, durf ik op basis van de bronnen die ik heb kunnen raadplegen te zeggen dat dit project ervoor heeft gezorgd dat misverstanden rond privatisering werden opgehelderd.

Ntuuha Dramaperformers¹

De hoofdgroep van de Ntuuha Dramaperformers² is gevestigd in Fort Portal, West-Uganda. Naast deze hoofdgroep zijn er vier kleinere Ntuuha groepen in het Kabarole district. *Ntuuha* betekent kraanvogel. Dit dier is het nationale symbool van Uganda.

Ik ben ongeveer vier weken in Fort Portal geweest en heb een tiental voorstellingen van Ntuuha bij kunnen wonen. In paragraaf 8.7 zal ik de produktie en de tournee van de voorstelling '*Amaaka ga Bagyenda*' - het huis van Bagyenda - beschrijven. Maar eerst zal ik in de komende paragrafen een duidelijker beeld schetsen van de Ntuuha Dramaperformers. In paragraaf 8.1 geef ik aandacht aan de reden tot oprichting van de groep, paragraaf 8.2 handelt over de bestuurlijke en financiële organisatie en vervolgens vertel ik in paragraaf 8.3 over de leden van Ntuuha. De satellietgroepen komen in paragraaf 8.4 aan bod en in paragraaf 8.5 beschrijf ik het repertoire van de Ntuuha Dramaperformers.

8.1 De oprichting van Ntuuha Dramaperformers

Ntuuha werd in 1989 opgericht door een aantal middelbare school docenten uit Fort Portal, later aangevuld met enkele scholieren. In eerste instantie bracht Ntuuha commercieel theater, en was het doel van de groep met name om extra inkomsten voor de docenten te verwerven. In deze commerciële voorstellingen was wel aandacht voor sociale problemen, zoals bijvoorbeeld de veel voorkomende 'bastaard-kinderen', maar echt ontwikkelingsgericht waren de voorstellingen niet. Entertainment stond voorop en voor de voorstellingen moest entree geld betaald worden.

Het merendeel van de docenten die samen Ntuuha startten, had geen of weinig opleiding in en/of ervaring met theater. Eén van de docenten, Florence Kwara, had een opleiding in

¹ De informatie in dit hoofdstuk is gebaseerd op interviews met Steven Kaliba, verschillende leden van Ntuuha en gesprekken met lokale opineleiders en het publiek van de voorstellingen.

² De taal die de leden van Ntuuha onderling en in de voorstellingen spreken is Rutooro. Tijdens mijn verblijf hebben leden van Ntuuha voor mij getolkt.

muziek, dans en drama gevolgd aan de Makerere Universiteit. Zij leerde de anderen de technische kant van het drama en het vormgeven aan een voorstelling

Steven Kaliba was en is directeur van Ntuuha. Hij begon ooit als middelbare school docent, en werd later docent aan de universiteit in Kampala. Momenteel coordineert hij de programma's die de Makerere Universiteit in het westen van Uganda heeft lopen. Ook geeft hij leiding aan *community education* activiteiten in het Kabarole district, waar *Theatre For Development* een onderdeel van is.

In hetzelfde jaar dat Ntuuha startte, begon de Duitse organisatie GTZ (*Deutsche Gesellschaft für Zusammenarbeit*) een projekt genaamd *basic health services*. GTZ sponsorde twee leden van Ntuuha, waaronder Steven Kaliba, om naar een workshop van het ministerie van Gezondheid te gaan. De workshop, met als thema 'theater voor rurale communicatie' werd in 1989 in Hoima gehouden. De nadruk lag op het gebruik van theater in gezondheidsvoorlichting. Ntuuha werd door GTZ gevraagd voorstellingen te maken waarin boodschappen over gezondheid verweven zaten. GTZ verstreekte de feiten en gegevens, Ntuuha maakte daar theater van. De voorstellingen waren in deze fase nog steeds commercieel opgezet en tijdens de voorstellingen was er van publieksparticipatie nog geen sprake. Het entree geld bleef gehandhaafd en bedroeg 500 tot 1000 shilling (ongeveer 90 tot 180 cent).

Toen Ntuuha een kleine drie jaar bestond, nodigde GTZ prof. Rose Mbowwa uit om de groep verdere training te geven in educatief theater. Mbowwa trainde Ntuuha met de methode van TFD die zij aanhangt. Hierin staat, zoals in paragraaf 5.2 uitgebreid te lezen is, publieksparticipatie centraal en is de discussie met het publiek van groot belang, na de voorstelling wordt er een actieplan opgesteld. Ook leerde zij Ntuuha samen met de doelgroep de voor hen belangrijke problemen te identificeren alvorens er een dramatische sketch van te maken. Na deze workshop probeerde Ntuuha zoveel mogelijk om de geleerde technieken in de voorstellingen te integreren. Er werd geen entree geld meer gevraagd, omdat iedereen de mogelijkheid moest krijgen om te komen kijken.

Mbowwa was vooral ook gevraagd om al bestaande voorstellingen van Ntuuha, uit periode dat zij ontwikkelingsgericht theater en commercieel theater combineerden, bij te schaven. In een gesprek dat ik met Mbowwa had, gaf zij twee problemen aan die bij een dergelijke werkwijze komen kijken. Ten eerste worden algemene problemen behandeld, die niet persé van direct belang voor de betreffende gemeenschap hoeven te zijn. Ten tweede zijn commerciële

voorstellingen, die al gauw twee uur duren, volgens haar te lang om een educatief doel te dienen. Mbowa is van mening dat educatieve voorstelling kort en krachtig moeten zijn, zodat er voldoende tijd is voor discussie met het publiek. Zij moest de voorstellingen van Ntuuha dus zoveel mogelijk inkorten om vervolgens publieksparticipatieve momenten toe te voegen. In latere workshops kreeg zij van GTZ de vrijheid om het gehele proces van TFD zoals haar dat voor ogen staat met Ntuuha te doorlopen. Dit resulteerde in korte, 30 minuten durende, voorstellingen; forum theater met veel participatie van de betreffende gemeenschap.

Mbowa is voorstander van de participatieve media methode, maar heeft Ntuuha hier niet volledig in kunnen trainen door tijd en geld gebrek. De methode die Ntuuha nu gebruikt gaat eerder richting de 'compensatie voor massamedia'-methode. Momenteel wil Steven Kaliba de leden van Ntuuha graag verder trainen in de 'participatieve media'-methode van TFD, zodat zij de dorpen in kunnen gaan, samen met de doelgroep de probleemanalyse kunnen uitvoeren en samen met hen een voorstelling kunnen maken. Het is volgens Kaliba effectiever wanneer de mensen zelf theater maken, omdat zij de boodschap dan beter zullen onthouden.

Ntuuha richt haar activiteiten op de rurale bevolking in het Kabarole district, West Uganda. In een gehuurd busje gaan de leden met de voorstellingen langs dorpen en marktplaatsen. De onderwerpen van de voorstellingen worden bepaald door de opdrachtgevers en vaak is iedereen, van jong tot oud, betrokken bij deze onderwerpen. De doelgroep van een voorstelling is dan ook vaak 'de rurale bevolking'.

8.2 Ntuuha Dramaperformers bestuurlijk en financieel

Steven Kaliba is de directeur van Ntuuha. Er zijn twee onder directeuren, de één, Florence Kwara, richt zich op de artistieke kant van het geheel en de ander, Dorothy Kaliba is secretaris. De patron van Ntuuha is Tom Rubale, een team leider van GTZ. Hij zorgt voor de promotie van de groep.

De leden van Ntuuha werken op vrijwillige basis. Zij krijgen een reiskosten vergoeding, een eenvoudige lunch tijdens de voorstellingen en elke maand gemiddeld 10.000 Ush (ongeveer 18 gulden) per persoon. Ntuuha heeft geen eigen vervoer en huurt voor elke voorstelling een busje. Dit busje wordt per voorstelling betaald door de opdrachtgever. Tot voor kort steunde GTZ Ntuuha financieel, maar hun project in Fort Portal loopt binnenkort af en de sponsoring is zodoende stop gezet. Ntuuha heeft nu geen vaste bron van inkomsten meer, behoudens een klein contract met WaterAid, een NGO waarover later meer. Soms brengt een gemeenschap

zelf het geld bijeen zodat Ntuuha een voorstelling kan komen spelen. Kaliba zoekt momenteel naar nieuwe sponsors om de groep bij elkaar te houden. De satellietgroepen zijn door de sponsor-stop vrijwel geheel op non-actief gesteld, ook voor hen probeert Kaliba voorstellingen gesponsord te krijgen.

8.3 De leden van Ntuuha Dramaperformers

Iedereen die dat wil kan lid worden van de Ntuuha Dramaperformers, men hoeft hiervoor geen auditie te doen. Het heeft wel de voorkeur als iemand al kan dansen of acteren, maar de fijne kneepjes worden al spelend aangeleerd.

Ntuuha Dramaperformers telt rond de twintig leden, leerlingen, huismoeders, onderwijzers, sociaal werkers, verpleegsters, werklozen, etc. Het onderwijsniveau van de leden is niet erg hoog, het merendeel heeft enkel de lagere school afgemaakt. De motivatie om bij Ntuuha te werken, is voor velen met name de interesse voor theater. Daarbij is het kleine beetje geld dat per maand verdiend wordt, 10 000 Ush, voor een aantal ook een belangrijke factor. Voor sommigen is dit een extraatje, maar anderen voorzien op deze manier in hun schoolgeld. Er gaan dan ook stemmen op dat het maken van commercieel theater niet eens zo'n gek idee zou zijn; daarmee is immers meer geld te verdienen.

In 1995 hebben 16 leden zich van Ntuuha afgescheiden. Zij waren het niet eens met het beleid en het financiële bestuur van Ntuuha, aldus Baguma Patrick, en richtten onder leiding van deze Baguma de *Eagles Theatre Lovers* op. Door de opsplitsing moesten er nieuwe Ntuuha leden worden aangetrokken; de helft van de huidige leden is relatief nieuw bij Ntuuha en heeft dan ook geen training van Rose Mbowa gehad.

8.4 De Ntuuha satellietgroepen

Ntuuha heeft vier satellietgroepen in Kabarole district, te weten in Katooke, Kamwenge, Ruwime en Kyombia. Ook in Bundibugyo is een Ntuuha drama groep. GTZ heeft in het verleden het ontstaan en functioneren van deze groepen gefinancierd, maar heeft de geldkraan zoals gezegd dichtgedraaid. De satellietgroepen moeten nu dus op eigen kracht verder. Ik ben bij de Ntuuha satellietgroep in Katooke op bezoek geweest. Katooke ligt aan de weg van Fort Portal naar Hoima. Toen ik uit de bus stapte, nadat ik de chauffeur had weten te overtuigen dat ik ècht in Katooke moest zijn, ben ik opzoek gegaan naar de 'Ntuuha-winkel'. Ik had gehoord dat de satellietgroep dit winkeltje had opgericht om de groep een gemeenschappelijk belang

te geven en bij elkaar te houden. De winst die gemaakt wordt bij de verkoop van suiker, thee, schriften, potloden en lucifers komt ten goede van de theatergroep. Toen ik bij de Ntuuha-winkel aankwam, was men blij verrast met mijn onaangekondigde bezoek. Achterop een fiets werd ik naar het huis van de leidster van de groep gebracht. Ik kon bij haar blijven slapen. Diezelfde middag werd er een repetitie georganiseerd zodat ik ook de overige leden kon ontmoeten. Tijdens een cursus van Mbowa had de groep twee voorstellingen gemaakt, één over AIDS en één over *family planning*, maar de reiskosten naar andere dorpen konden door de geldstop van GTZ niet meer bekostigd worden. Toen ik vroeg of het mogelijk zou zijn de volgende dag een voorstelling te spelen wanneer ik voor de reiskosten zou zorgen, reageerde men enthousiast. Er werd nog snel even gerepeteerd en de volgende dag speelde de Ntuuha-satellietgroep in een naburig dorp de voorstelling over *family planning*. Hierin kwamen de verschillende vormen van geboorteregulering ter sprake en lieten de acteurs het condoom en de pil aan het publiek zien. Na de voorstelling kwamen enkele vrouwen die meer wilden weten over de pil naar de leidster van de Ntuuha satellietgroep. Zij verwees de vrouwen door naar de plaatselijke kliniek en als zij niet alleen wilden of durfden te gaan, dan kon het zo geregeld worden dat iemand van de theatergroep met hen mee ging.

Door geldgebrek worden dergelijke voorstellingen echter niet of nauwelijks meer gespeeld. De groep is nu met name nog actief tijdens speciale gelegenheden als huwelijksceremonies en kerkdiensten, waar zij liederen en dansen opvoeren.

8.5 Het repertoire

Ntuuha speelt met name voorstellingen waarin drama centraal staat. Dans en muziek zijn niet in de voorstelling geventueerd, maar worden als een soort franje aan begin en eind toegevoegd. De dans die Ntuuha gebruikt om het publiek op te warmen is de *Runjeke*, de bekendste lokale dans. Elke voorstelling bevat enkele liederen met als onderwerp de boodschap van de voorstelling. De onderwerpen vallen allemaal onder het kopje 'gezondheid', dit door de sponsoring van GTZ.

Ook heeft de Ntuuha groep in Fort Portal een 40 minuten durende poppenvoorstelling over AIDS op het repertoire staan. Het gebruik van poppentheater is iets nieuws in Uganda. De Duitser Grigo Schwank heeft, op uitnodiging van GTZ, Ntuuha gedurende drie maanden getraind in het maken en manipuleren van hand- en stokpoppen. In de voorstelling wordt het HIV virus gepersonificeerd door een groot monster. Dit monster heeft verschillende hulpjes -

zoals mevrouw Koorts, mevrouw Diaree, meneer Mager en meneer Slechte Huid - met wie hij tegen het Condoom vecht om de mensen te vernietigen. Een belangrijk voordeel van het gebruik van poppen boven acteurs, is dat bepaalde dingen die acteurs niet op het podium kunnen doen, door poppen wel gedaan kunnen worden. Ten eerste natuurlijk de personificatie van AIDS, maar vooral ook het laten zien van seksuele activiteiten.

Het publiek is erg enthousiast over de poppen. Een reguliere voorstelling doet de gemoederen al hoog oplopen, maar een poppenvoorstelling slaat alles. Soms zijn er discussies over hoe de poppen kunnen bewegen, magie of elektriciteit?

8.6 'Amaaka ga Bagyenda': de praktijk van een projekt

Ik heb in totaal tien voorstellingen van Ntuuha bijgewoond. Vier voorstellingen hadden als onderwerp HIV/AIDS preventie en twee voorstellingen richtten zich op de vrouwenrechten in verband met de AIDS problematiek. De overige vier voorstellingen werden gespeeld in opdracht van de NGO WaterAid. Deze voorstelling heet 'Amaaka ga Bagyenda' - het huis van Bagyenda. Gezondheid en hygiënische verzorging staan hierin centraal. Ik zal de praktijk rond deze voorstelling voor WaterAid in deze paragraaf bespreken. In de beschrijving van het vooronderzoek en de ontwikkeling van het scenario ga ik af op wat men mij vertelde, omdat ik helaas niet bij de voorbereidende fase aanwezig heb kunnen zijn.

De opdrachtgever

De opdrachtgever voor deze Ntuuha voorstelling was de NGO WaterAid in Fort Portal. WaterAid boort naar water en zal in totaal 450 waterbronnen maken in het Kabarole district. Naast het aanleggen van waterpompen, waarvan er momenteel 200 gereed zijn, heeft WaterAid de verantwoordelijkheid om de mensen te leren hoe zij deze waterpompen moeten gebruiken en onderhouden. In eerdere cursussen moesten de watercommissies in de verschillende dorpen de mensen in de eigen gemeenschap optrommelen. Tijdens de bijeenkomsten werd gebruik gemaakt van de *pile-sorting*³ methode. Wanneer gezamenlijk was besloten wat de meest belangrijke problemen in de gemeenschap waren, werd er een actieplan geformuleerd die de drie meest eenvoudig op te lossen problemen aanpakte. Hier stopte de verantwoordelijkheid van WaterAid. De leden van de watercommissies zijn verantwoordelijk voor het nakomen van

³ In de beschrijving van het vooronderzoek meer hierover.

het actieplan door de gemeenschap.

Bij het geven van dergelijke cursussen aan gemeenschappen waar men een nieuwe pomp had gekregen, stuitte WaterAid op een aantal problemen. Charles Sebirumbi, een medewerker van WaterAid, noemde mij in een interview de volgende punten. Allereerst kostten de cursussen erg veel tijd en was er vanwege financiële beperkingen een tekort aan medewerkers om de cursus te geven in elke gemeenschap waar een pomp werd gebouwd. Een ander probleem was dat sommige gemeenschappen de *pile-sorting* als een spel zagen en niet volledig serieus namen. De *follow-up* actie, waarvan de verantwoordelijkheid lag bij de plaatselijke watercommissies, was in dergelijke gevallen nihil. Het niet serieus nemen van de *pile-sorting* was met name in handelscentra een probleem. In kleinere dorpen stond men meer open voor hulp van buitenstaanders en reageerde men beter op de methode, aldus Sebirumbi. Een andere beperking was volgens Sebirumbi dat het onderwerp van de cursus behoorlijk saai was. Een bijeenkomst over hygiëne en het maken van een latrine kende doorgaans een zeer magere opkomst.

De genoemde problemen en beperkingen zorgden voor een crisis in de onderwijsprogramma's van WaterAid. Er werd gezocht naar een nieuwe methode en drama leek de beste optie. In verhouding is het niet erg duur, het is een snelle manier om mensen dingen te leren en met het spelen van een voorstelling worden veel mensen tegelijkertijd betrokken; met het spelen van één voorstelling worden drie dorpen bereikt. Hierbij komt nog eens dat de gebruikers van de waterbron direct benaderd worden, in plaats van via de watercommissies. En niet te vergeten, theater heeft een grote aantrekkingskracht, dus komen er veel mensen opdagen. Dit in tegenstelling tot het handje vol mensen dat zich verzamelt voor een bijeenkomst over gezondheid en goede hygiëne.

In januari 1996 ging WaterAid met Ntuuha in zee. De leden van Ntuuha werden getraind in het gebruik van de *pile-sorting* in samenwerking met de betreffende gemeenschap. Vervolgens ging Ntuuha het veld in en maakte met de resultaten die zij vonden een voorstelling.

Het vooronderzoek

WaterAid verzorgde begin 1996 een workshop voor de Ntuuha leden om hen kennis te laten maken met hun activiteiten en bekend te maken met participatieve methoden om onderzoek te doen naar de bij een gemeenschap heersende vragen en problemen. Samen met mensen van

WaterAid werd vervolgens een dergelijk onderzoek gedaan. De gebruikte methode was *pile-sorting*. Elke onderzoeker kreeg een serie plaatjes over hygiene, een serie plaatjes over sanitair en een serie plaatjes over gender verschillen (wie is verantwoordelijk voor wat). De tekeningen, waarvan een aantal zijn opgenomen in bijlage 3, gaven de meest gebruikelijke situaties in en rond het huis weer, zowel goede als slechte. In groepjes bekeek en bediscussiërde men de plaatjes. De onderzoeker zorgde ervoor dat iedereen de plaatjes juist interpreteerde. Dan volgde een belangrijk moment waarop de groep de plaatjes ging sorteren, allereerst op het criterium 'algemeen aanwezig of niet', vervolgens op 'goede of slechte' gewoonten. Uit dit onderzoek werden een aantal gewoonten en problemen geselecteerd die een groot negatief effect hadden op de gezondheid en relatief eenvoudig te veranderen waren. Op deze algemene problemen werd de voorstelling van Ntuuha gebaseerd. Enkele voorbeelden hiervan zijn het beter opruimen van uitwerpselen en urine, het beter onderhouden van latrines, handen wassen, schone borden en bekertjes gebruiken en afval beter opruimen. Ook het onderhoud en gebruik van de waterpomp bleek aandacht te verdienen, hoe deze te gebruiken, en hoe het inzamelen van geld voor reparaties het beste geregeld kan worden.

Het scenario: 'Amaaka ga Bagyenda'

Op basis van de verzamelde gegevens werd door middel van improvisaties een voorstelling gemaakt door de leden van Ntuuha. Het was de bedoeling dat er uiteindelijk één scenario kwam, waarbinnen kleine aanpassingen konden worden gemaakt om aandacht te geven aan specifieke problemen in een gemeenschap. Bijvoorbeeld wanneer de waterpomp bij iemand op het land stond en deze persoon de pomp als privé bezit beschouwde, of wanneer mensen weigerden mee te betalen aan de reparaties van de pomp.

De voorstelling gaat over een 'typisch Ugandese' familie, waarbij de nadruk ligt op hun gewoonten met betrekking tot hygiëne. In de voorstelling komen de verschillende houdingen van schoolgaande en niet-schoolgaande kinderen ter sprake, alsmede de gender verschillen. De man neemt een passieve houding aan waar het gaat om hygiene en sanitaire onderwerpen. In plaats van zijn vrouw aan te moedigen de situatie op dit punt te verbeteren verwijt hij haar van alles en wijst hij haar terecht.

'Amaaka ga Bagyenda' - Het huis van Bagyenda

Het stuk begint met de *Runjeke* dans, gevolgd door twee liederen over hygiene en sanitaire



1



2

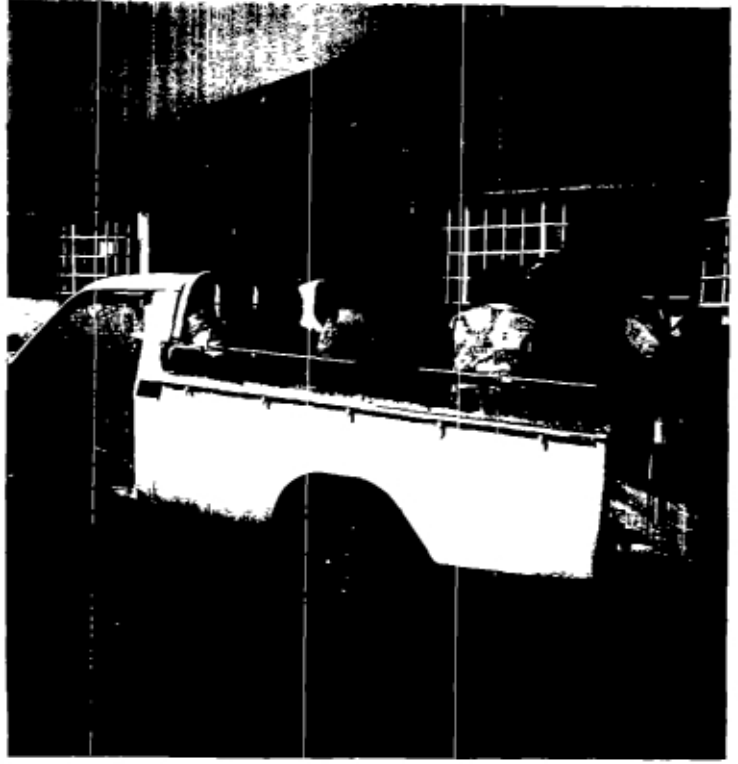


3

4



5

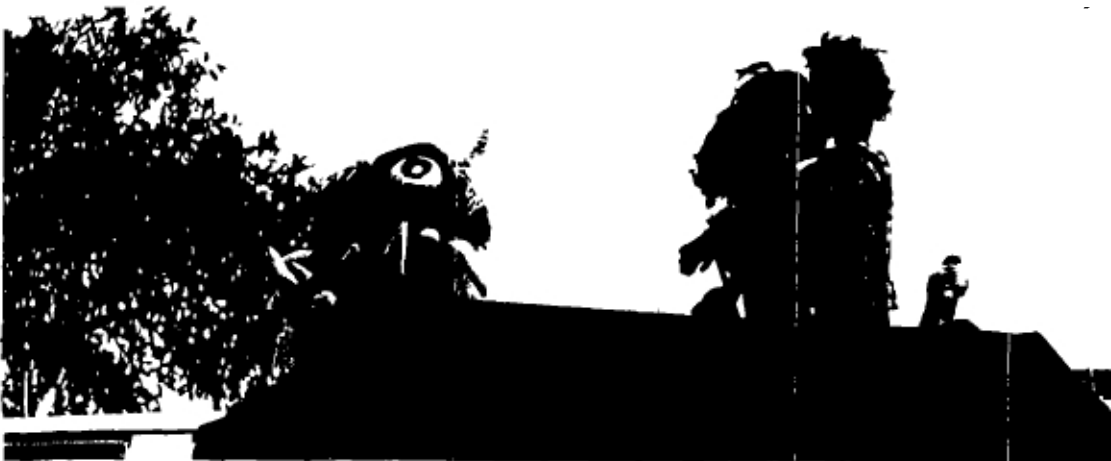


6



- 1 De Ntuuha Dramaperformers zingen voor de eigenlijke voorstelling enkele liederen
- 2 Om het publiek op te warmen wordt de *Runjeke* gedansd. genoemd naar de ratels om de benen van de mannen
- 3 Een scène uit '*Amaaka ga Bagyenda*' waarin de moeder en haar kinderen de waterpomp misbruiken
- 4 De poster waarop de voorstelling wordt aangekondigd
- 5 Iedereen zit in de auto in afwachting van het vertrek naar de eerste speelplek
- 6 Een scène uit een voorstelling over HIV/AIDS De man links is de directeur van Ntuuha, Steven Kaliba
- 7 Een poppenvoorstelling over HIV/AIDS Links het grote AIDS-mouster, rechts zijn vijand het Condoom

7



voorzieningen Naast de duidelijke boodschap van de liedjes, zijn deze vooral ook bedoeld om de aandacht te trekken van het publiek Het eerste lied gaat over de participatie van de gemeenschap en de faciliterende rol van WaterAid in het verbeteren van de kwaliteit van water, hygiene en sanitair In het tweede lied staat de lokale houding en geloof ten opzichte van ziektes centraal.

Moeder is thuis met twee van haar kinderen van een jaar of tien Zij veegt de vloer met bananenbladeren, en gebruikt vervolgens deze vieze bladeren om de afgewassen borden op te laten drogen De kinderen zien er vies uit Het jongetje veegt het natte bord af aan zijn vieze broek Samen eten ze, zonder eerst hun handen te wassen, naast de opgeveegde hoop rotzooi. Bagyenda, de vader van de kinderen, komt dronken thuis Hij doet niets in het huishouden. Ook de vijftienjarige dochter komt thuis van school. Zij klaagt over de slechte hygiëne rond het huis. In haar klagen en de discussie met haar moeder betreft zij het publiek

Moeder en de jongste dochter gaan samen naar de waterpomp om kleren te wassen Het lukt hen niet om water op te pompen. Het jongetje wordt geroepen; hij weet wel hoe de pomp gebruikt moet worden. Terwijl moeder en dochter direct onder de pomp de was doen, speelt het zoontje op de waterpomp alsof het een scooter is. Dan komt er een dorpsgenoot langs, hij ziet hoe deze familie misbruik maakt van de pomp en probeert hen weg te jagen. Ook de voorzitter van de watercommissie komt langs en wordt op de hoogte gebracht van het misbruik.

Terug in het huis van Bagyenda is de moeder erg ziek Zij heeft hevige diaree De schoolgaande dochter helpt haar. Wanneer vader dronken thuiskomt gaan zij met z'n allen naar het ziekenhuis Een verpleegster onderzoekt de vrouw en analyseert samen met het publiek wat er aan de hand is: slecht water, slechte hygiene, dat zal wel eens tyfus kunnen zijn. De vader blijkt ook hoge koorts te hebben. Man en vrouw krijgen medicijnen en gaan weer naar huis

De mensen van de watercommissie komen langs wanneer de moeder alleen thuis is. Op het erf ligt allerlei rotzooi, waaronder een drol. De vrouw wordt gezegd het op te ruimen, waarop ze de drol met haar handen oppakt. De commissieleden zeggen haar dat ze nu wel haar handen moet wassen, wat zij vervolgens doet Dan komt Bagyenda thuis Er wordt hem gevraagd waar de latrine is, maar hij blijkt er geen te hebben Met hulp van het publiek wordt hem uitgelegd hoe een latrine gebruikt en gemaakt moet worden Ook het gebruik van de waterpomp wordt Bagyenda's familie nog eens goed uitgelegd

De volgende scène speelt zich af bij de waterpomp. Bagyenda en zijn familie werken samen met andere dorpsgenoten rond de pomp er is geld ingezameld om de pomp op te knappen en schoon te maken. Ook wordt gedemonstreerd, al dan niet met hulp van kinderen uit het publiek, hoe de pomp gebruikt moet worden.

Tot slot komen we nog een keer terug bij Bagyenda's huis. Er is een latrine gebouwd en een aparte plek waar de borden kunnen drogen. Tot slot zingt men een lied over goede hygiëne en een aanmoediging om met WaterAid samen te werken.

Na de voorstelling is er een discussie met het publiek die door de spelers wordt geleid. Gezamenlijk wordt een actieplan opgesteld waarin staat hoe de gemeenschap water, hygiëne en sanitaire problemen gaat oplossen.

De tournee en het publiek

De vier voorstellingen die ik heb bijgewoond werden gespeeld in verschillende dorpen in het Kabarole district, West-Uganda. Voor de tournee van drie dagen werd een pick-up auto gehuurd waarin de trommels, kostuums en decorstukken werden geladen. Hier tussenin en bovenop namen tien leden van Ntuuha plaats. Ruim vier uur later dan de afgesproken tijd gingen we opweg naar het eerste optreden. In de overvolle auto reden we enkele uren over hobbelige en nog hobbeliger zandwegen. Onderweg werd er gezongen en twee tot drie kilometer voor de speelplek sloot men de kleine draagbare geluidsinstallatie op de meegenomen accu aan. Door de microfoon werden de mensen opgeroepen om naar de voorstelling te komen kijken. De radio werd hard aangezet en met veel kabaal reden we het dorp in. De leden van de plaatselijke watercommissie waren door WaterAid van te voren ingelicht over de educatieve voorstelling. Vlak voor de voorstelling zou beginnen, hing Kaliba nog snel een aantal affiches op. Er hoefde geen podium opgebouwd te worden. Ook maakte men geen gebruik van achtergronddoeken. Alleen de meegebrachte waterpomp en de materialen om tijdens het stuk te laten zien hoe een latrine gebouwd kon worden, moesten uitgeladen worden. De leden van Ntuuha deden hun (dans) kostuums aan, en de voorstelling kon beginnen. Het publiek schaarde zich in een cirkel rond de spelers. Regelmatig moest de voorstelling even stilgezet worden om het publiek achteruit te laten gaan omdat het speelveld te klein was geworden.

Tijdens de voorstelling was er op verschillende momenten ruimte voor publieksparticipatie. In de discussies over de hygiënische situatie van de familie van Bagyenda mocht het publiek

meedoen, en tijdens het bezoek aan het ziekenhuis stelde de verpleegster de diagnose samen met de toeschouwers. Tijdens de bijeenkomst van de leden van de watercommissie bij Bagyenda's huis namen een aantal acteurs plaats in het publiek. Zij stelden vragen over problemen met betrekking tot de pomp en brachten zo de discussie met het publiek op gang. De toeschouwers werden aangemoedigd om hun eigen problemen te vertellen.

Bijna de helft van het vaak 500 koppig publiek bestond uit kinderen, gevolgd door een grote groep vrouwen en een kleinere groep mannen. Iedereen was lopend naar de speelplek gekomen. Het publiek reageerde zeer enthousiast op de voorstelling en er werd veel gelachen. Tijdens de *Runjege* dans stond iedereen op z'n tenen om niets te hoeven missen. Wanneer de spelers slecht gedrag lieten zien, werd er gejoeld en gescholden. Hoe fysieker het spel, dus hoe meer er gerend, getrokken en geslagen werd, hoe grootser de reacties. Het publiek kwam vooral voor de entertainment, maar wanneer de voorstelling serieuzer werd deed men ook actief mee. Hoewel er op het moment van de vergadering bij Bagyenda's huis, waarin het publiek en de lokaal specifieke problemen meer aandacht kregen, vaak relatief meer mensen wegliepen.

Na de voorstelling werden de acteurs aan het publiek voorgesteld en werd mij gevraagd het dorp te groeten. De spullen werden weer in de auto geladen en in het donker reden we naar de plaats waar we konden overnachten. Na een maaltijd van bonen en *matooke*⁴ ging iedereen slapen om de volgende ochtend weer vroeg op te staan en door te rijden naar de volgende speelplek.

Korte evatluatie van de 'Amaaka ga Bagyenda' voorstelling

Het was voor mij erg moeilijk om de meningen van het publiek ten aanzien van de voorstelling te peilen. In de dorpen die de korte tournee aandeed, waren vrijwel nog nooit blanken geweest, waardoor ik in plaats van een gemiddelde gesprekspartner tot een soort van attractie werd gebombardeerd. Er hingen voortdurend vijftien tot twintig kinderen om mij heen, wat een serieus gesprek vrijwel onmogelijk maakte. Bovendien spraken de toeschouwers nauwelijks tot geen Engels en in de drukte was het werken met een tolk ook niet echt een uitkomst. Op de vragen die ik stelde kreeg ik alleen te horen dat de voorstelling leuk was, dat er geen problemen waren in het dorp, en dat men meer geld kon gebruiken voor de gemeenschap. Uit deze

⁴ lokale dish van gestoomde bananen

gesprekjes met het publiek werd ik dus niet echt wijzer. Ik moest het hebben van observaties

Allereerst viel mij op dat er niemand van WaterAid met de voorstelling meereisde. Van te voren was mij verteld dat dit wel het geval zou zijn, omdat de verantwoordelijkheid voor de *follow-up* bij WaterAid lag. De medewerker van WaterAid zou na de voorstelling de probleem identificatie van het publiek begeleiden en het actieplan helpen opstellen. De bedoeling was dat deze persoon een tijd later terug zou gaan naar de gemeenschap om te kijken of de voornemens uit het actieplan ten uitvoer waren gebracht en om dit plan zonodig bij te sturen. Om onduidelijke reden was er echter niemand van WaterAid bij de voorstellingen aanwezig

De discussie die na de voorstelling zou moeten ontstaan, en het daaruit voortvloeiende actieplan, kreeg in mijn ogen veel te weinig aandacht. De tijd die hiervoor was, werd met name besteed aan het voorstellen van de acteurs. Bovendien was het vaak al bijna donker, door het te laat van start gaan met de voorstelling, en wilden de spelers zo snel mogelijk opruimen en weg. Indien er een medewerker van WaterAid bij de voorstelling aanwezig was geweest, had deze de discussie over kunnen nemen of duidelijke afspraken kunnen maken voor latere bijeenkomsten. De verantwoordelijkheid voor een actieplan naar aanleiding van de voorstelling kwam nu volledig bij de plaatselijke watercommissies te liggen, die daarvoor een aparte bijeenkomst moesten regelen. Ik ben van mening dat dit de kans op concrete actie sterk verkleind en vraag mij dus af wat er van de *follow-up* terecht is gekomen. De voorstelling alleen maakt niet dat er dingen veranderen in de gemeenschap!

Hoewel de discussie na de voorstelling in mijn ogen niet voldoende gekaderd werd, was er tijdens de voorstelling wel duidelijke discussie mogelijk. Ik kon niet verstaan wat er precies werd gezegd, maar men vertelde mij dat er zeer nuttige punten werden besproken die later in actie omgezet zouden (moeten) worden. Toch blijft dit naar mijn gevoel nog teveel hangen in 'spel'. Er werd geen terugkoppeling gemaakt van de fictieve spel situatie naar de realiteit en de bewuste situatie van de gemeenschap. De punten die in de discussie tijdens de voorstelling werden genoemd, werden niet uit het theatrale frame gehaald en omgezet tot een concreet actieplan.

Eén van de redenen van WaterAid om educatief drama te gebruiken, was dat op deze manier drie tot vier dorpen tegelijk bereikt konden worden. Of dit in de praktijk daadwerkelijk het geval was, heb ik niet na kunnen gaan. Ik heb Charles Sebirumbi van WaterAid gevraagd of de organisatie onderzoek had gedaan naar de effectiviteit van de voorstelling. Er bleek naar

aanleiding van de pilot voorstelling van *Amaaka ga Bagyenda*, waarvan 12 uitvoeringen waren gegeven, een klein evaluatie onderzoek te hebben plaatsgevonden. Helaas zijn voor deze evaluatie door tijdgebrek maar 31 mensen geïnterviewd door WaterAid (op 12 x 500 mensen die de voorstelling gezien hebben). Ongeveer tachtig procent van de ondervraagden vond de voorstelling duidelijk, leuk en leerzaam. WaterAid concludeerde uit deze evaluatie dat TFD een goede manier is om bewustmaking te creëren over hygiëne, sanitair en het gebruik en onderhoud van de waterpompen. Een directe *follow-up* bleek echter wel noodzakelijk om de boodschap meer kracht te geven. De theatervoorstelling was in ieder geval veel effectiever geweest dan de cursussen die voorheen gegeven werden. Er was een groot verschil in het omgaan met de pomp en de sanitaire en hygiënische gedragingen van gemeenschappen die de voorstelling wel hadden gezien en zij die het zonder hadden moeten stellen, aldus Sebirumbi.

Op basis van deze evaluatie was besloten meerdere voorstellingen te laten geven door Ntuuha, waarvan ik er dus enkele heb kunnen bijwonen. Wat de reactie van WaterAid op deze laatste voorstellingen was weet ik niet, aangezien het project nog voortduurde toen ik Fort Portal verliet.



Theorie en Praktijk van *Theatre For Development*

Theater For Development is een leerstrategie die gebruikt wordt in non-formele onderwijs projecten. In de literatuur ben ik nagegaan waarom theater volgens de theorievorming een geschikte methode zou zijn voor onderwijsprogramma's in meer rurale gebieden. Vervolgens heb ik gekeken hoe *Theatre For Development* in de praktijk gebruikt werd door lokale theatergroepen in Uganda. In paragraaf 9.1 sta ik nog éénmaal stil bij centrale vraag van mijn veldonderzoek zoals ik die in de inleiding geformuleerd heb. In de tweede paragraaf (9.2) zal ik nagaan hoe de praktijk van TFD, zoals ik deze heb kunnen onderzoeken in Uganda, zich verhoudt tot de theorie.

9.1 Bespreking van de centrale vraag van het veldonderzoek

Tijdens mijn veldwerk in Uganda stond het gebruik van *Theatre For Development* in de praktijk centraal. Ik heb voor het onderzoek gezocht naar personen en groepen die theater op verschillende manieren gebruikten binnen TFD. Daarbij zocht ik antwoorden op de volgende centrale vraag:

“Waarom wordt in Uganda theater ingezet als educatief medium in non-formele onderwijssituaties en hoe geven verschillende theatergroepen vorm aan deze educatieve voorstellingen?”

In de voorgaande hoofdstukken zijn de antwoorden hierop beschreven, maar voor de volledigheid sta ik nog éénmaal bij deze vragen stil.

“Waarom wordt in Uganda theater ingezet als educatief medium in non-formele onderwijssituaties?”

Negentig procent van de populatie in Uganda woont in rurale gebieden. Kranten zijn in deze

gebieden vaak moeilijk te krijgen. Niet alleen beperkt de verspreiding ervan zich hoofdzakelijk tot de steden, ook is een krant voor velen te duur. Bovendien is ongeveer de helft van de bevolking ongeletterd. Ook televisie en radio bieden vaak geen echte oplossing voor de verspreiding van kennis. De televisiezenders zijn alleen in centraal en Zuid-Uganda redelijk te ontvangen, daarbij heeft minder dan zes procent van de totale bevolking elektriciteit aan huis en is de aanschaf van een televisie voor de meesten financieel niet haalbaar. Waar een radio is, staat hij loeihard aan, maar ook deze is voor veel mensen te duur, zowel in aanschaf als door z'n continue behoefte aan batterijen.

Er moet dus naar andere middelen gezocht worden voor een goede communicatie met de meer rurale gebieden. Voor effectieve communicatie en informatieverwerking is het onder andere belangrijk dat de doelgroep bekend is met het medium waarin de boodschap verpakt is. Theater blijkt aan de juiste eisen te kunnen voldoen. Het gebruik van theater als onderwijsmiddel is in Uganda niet iets volledig nieuws; het grijpt terug op traditionele leersystemen. Naast de toegankelijkheid doordat mensen bekend zijn met het medium, zijn er ook geen financiële drempels. Voor een TFD voorstelling wordt geen entree geld gevraagd. Daarbij is het leuk om naar een voorstelling te komen kijken, waardoor veel mensen zich verzamelen en zo tegelijkertijd benaderd kunnen worden, terwijl de mogelijkheid tot directe *feedback* blijft. Doordat de voorstelling zo is gemaakt dat het publiek zich in het spel kan herkennen, is een goede identificatie mogelijk met de spelsituatie. Zo raakt men niet alleen rationeel, maar ook emotioneel met de educatieve boodschap betrokken.

“Hoe geven verschillende theatergroepen vorm aan deze educatieve voorstellingen?”

In Uganda zijn meerdere groepen die TFD voorstellingen brengen. In de *case studies* heb ik het proces van het ontwikkelen en uitvoeren van een voorstelling kunnen volgen. De manier waarop de Ndere Troupe vorm geeft aan een educatieve voorstelling, is te groeperen onder de ‘compensatie voor massamedia’-methode. Het doel van de Ndere Troupe is uiteraard dat de educatieve boodschap goed overkomt bij het publiek, maar de voorstelling op zich is ook een doel. Deze moet van een creatief hoog niveau zijn, goed gespeeld worden en voldoende zang en dans bevatten. Prof. Rose Mbowe heeft hier een andere mening over. Volgens haar ideeën is de artistieke waarde van een voorstelling van minder belang dan het proces van het maken van de voorstelling. Tijdens dit ontwikkelingsproces, dat in haar projecten vaak met de doelgroep zelf wordt doorlopen, komt het bewustwordingsproces op gang. Haar werk-

wijze is te scharen onder de 'participatieve media'-methode. De Ntuuha Dramaperformers werden door Mbowa getraind, maar in de praktijk lijkt hun methode meer op die van de Ndere Troupe dan op de methode waar Mbowa de voorkeur aan geeft.

De Ndere Troupe heeft als uitgangspunt dat de nieuwe kennis en technologische oplossingen die in wetenschappelijk onderzoek gevonden worden, naar de mensen 'gebracht moet worden'. De groep gebruikt daarbij het medium theater om de wetenschappelijke informatie om te zetten in begrijpelijke taal voor de rurale bevolking. Het uitgangspunt van Mbowa is anders. Zij gaat in TFD projecten uit van de problemen van de doelgroep waar een gezamenlijke oplossing voor gevonden moet worden. Mbowa houdt zich dus niet bezig met het bieden van een vertaalslag van wetenschappelijke kennis, maar helpt mensen met het onder woorden brengen van hun eigen problemen en het formuleren van mogelijkheden om de situatie te verbeteren. Deze verschillende uitgangspunten bepalen voor een belangrijk deel de werkwijze die beiden kiezen voor het maken van TFD voorstellingen.

De TFD voorstellingen die ik in het veld heb gezien behoorden, op het *Stepping Stones* project van Mbowa na, tot de 'compensatie voor massamedia'-methode en zijn allen ontstaan door middel van improvisatie. De acteurs maken verschillende improvisaties op het onderwerp van de voorstelling, waaruit de goede elementen worden gehaald die de basis vormen voor de uiteindelijke voorstelling. De leiders van de theatergroepen voeren hierop eindregie uit. Ook tijdens de voorstelling blijft er veel ruimte voor improvisatie. Dit houdt het geheel levendig en flexibel, zodat het publiek de mogelijkheid wordt geboden zich in de voorstelling te mengen. Dit kan gebeuren door vragen te stellen, commentaar te leveren en in bepaalde gevallen zelfs door mee te spelen. In de voorstellingen wordt een veranderingsproces getoond en het doel is dat het publiek hetzelfde veranderingsproces zal doormaken.

9.2 Theorie en praktijk van *Theatre For Development*

Theatre For Development heeft een grote potentie om een zeer effectieve communicatie strategie te bieden. Dit komt naar voren in de besproken theorieën, maar ook in de praktijk zoals ik die gezien heb in Uganda. De reacties uit het publiek, het enthousiasme in de media en de evaluatie onderzoeken van Burson Marsteller en WaterAid getuigen hiervan. Ik zou op deze plek graag een uitgebreid antwoord geven op de vraag of *Theatre For Development* net zo'n goede en effectieve methode is als de theorie suggereert, maar hiervoor moet eerst

aanvullend evaluatie onderzoek gedaan worden. Wel zal ik in deze paragraaf enkele punten aangeven die invloed hebben op de kwaliteit van een TFD voorstelling. Hoe beter de kwaliteit van een TFD project, hoe effectiever de voorstelling zal zijn.

In TFD worden de mogelijkheden en kennis van de doelgroep als uitgangspunt genomen. Zoals inzichtelijk is gemaakt, kan er op meerdere momenten in een communicatieproces ruis ontstaan. Het is belangrijk dat het ontstaan van ruis tot een minimum gereduceerd wordt, zodat de ontvanger de boodschap kan interpreteren zoals de zender dit had bedoeld. In TFD wordt daarom niet alleen inhoudelijk rekening gehouden met de mogelijkheden en het kennisniveau van de doelgroep, maar ook het medium dat gebruikt wordt om de boodschap over te brengen sluit zo goed mogelijk aan bij de leefwereld van de ontvangers. Het medium theater kan een groot aantal mensen in één keer aanspreken en biedt tegelijkertijd de mogelijkheid voor directe *feedback*. Theater kan educatieve boodschappen bevatten en heeft, als het goed is, ook nog eens een entertainment waarde. Vanuit deze optiek bekeken is theater een medium bij uitstek om te gebruiken in non-formele onderwijsprojecten voor de meer rurale gebieden.

Vanuit de theorie lijkt het gebruik van TFD de oplossing voor communicatie problemen met mensen in meer rurale gebieden. Maar hoe zag deze leerstrategie er in de praktijk uit? Ik heb gekeken naar de manieren waarop lokale theatergroepen in Uganda TFD in de praktijk toepassen. Uit dit veldonderzoek is duidelijk geworden dat een goed TFD project meer nodig heeft dan een set drums, een paar kostuums en een aantal theaterliefhebbers.

Vereiste kennis en vaardigheden van de acteurs en facilitators

In TFD voorstellingen staat niet het entertainment-gehalte voorop, maar is het de bedoeling dat het publiek tijdens de voorstelling een educatieve boodschap meekrijgt. Dit vraagt om een goed scenario waarin deze boodschap duidelijk naar voren komt. Om de spelsituatie, en daarmee de getoonde problemen, herkenbaar en inzichtelijk te maken voor het publiek, moet het scenario uitgaan van een voor de betreffende gemeenschap geldende situatie. Om een dergelijk scenario te kunnen maken, moet er vooronderzoek gedaan worden naar de heersende vragen en problemen. Naar aanleiding van dit vooronderzoek kan er of door (professionele) acteurs een voorstelling worden gemaakt, 'compensatie voor massamedia'-methode, of door leden van de betreffende gemeenschap, 'participatieve media'-methode. In het

eerste geval wordt er veel gevraagd van de acteurs, in het tweede geval van de facilitators¹. Tijdens mijn veldonderzoek zijn vooral voorstellingen die volgens de 'compensatie voor massamedia'-methode gemaakt waren aan bod gekomen. Naar aanleiding van mijn bevindingen kan ik het volgende zeggen over de vereiste kennis en vaardigheden van de acteurs.

Ten eerste zijn de acteurs veelal verantwoordelijk voor het vooronderzoek waarin de specifieke problemen van de doelgroep onderzocht worden. Om dit onderzoek goed te kunnen uitvoeren, moeten de spelers getraind en gecoached worden. Voor de leden van de Ndere Troupe bestond de onderzoeks-training uit een drie uur durende bijeenkomst. Hierin werd hen uitgelegd waar zij op moesten letten en wat voor een soort informatie bruikbaar was voor het maken van het scenario. Ik ben niet bij de training van de Ntuuha leden geweest, maar ik vermoed, gezien het gemiddelde opleidingsniveau, dat het voor hen moeilijker zal zijn zelfstandig een dergelijk vooronderzoek te doen. Het onderzoek dat zij gedaan hebben voor '*Amaaka ga Bagyenda*' stond onder directe leiding van medewerkers van WaterAid.

Een TFD acteur moet ten tweede goede spelkwaliteiten hebben. Een scenario kan nog zo goed zijn, als de acteurs slecht zijn is de voorstelling van een lage kwaliteit. Het effect ervan is dan klein en kan zelfs de problemen verergeren. Een voorstelling over AIDS waarin door de acteurs bijvoorbeeld veel op de lach gespeeld wordt en het acteerwerk te wensen over laat, kan het publiek de indruk geven dat AIDS '*just a joke*' is.

Ten derde is het van belang dat TFD acteurs de principes van *Theatre For Development* goed begrijpen. In TFD is het belangrijk dat het publiek een leuke voorstelling ziet, maar veel belangrijker is het dat de educatieve boodschap goed wordt genterpreteerd. Het scenario staat ten dienst van deze boodschap en het is aan de acteurs om er een onderhoudend geheel van te maken, zonder dat de entertainment de educatieve boodschap gaat overschaduwden. Daarbij moeten de acteurs deze boodschap voor honderd procent begrijpen, omdat anders de kans bestaat dat de voorstelling niet het beoogde effect heeft. Behalve aan het maken en repeteren van het scenario moet dus aandacht besteed worden aan onderwijs voor de acteurs over de in de voorstelling spelende onderwerpen.

Tot slot is het privé leven van de acteurs belangrijk. Meerdere malen is mij verteld dat het

¹ Een facilitator begeleidt de deelnemers aan een TFD-project waarin gewerkt wordt met de 'participatieve media'-methode in het proces van analyse van de problemen, het zoeken naar mogelijke oplossingen en het maken van de voorstelling.

ongeloofwaardig zou zijn wanneer een acteur die zelf HIV positief is een belangrijke rol speelt waarin hij mensen wijst op de gevaren van AIDS. Een acteur die zelf een arm gezin heeft met veel kinderen zou volgens veel informanten ongeloofwaardig overkomen wanneer hij in een voorstelling over *family planning* de 'voorbeeld rol' zou spelen.

In de rolverdeling is niet alleen de persoonlijke achtergrond van een acteur van belang. De casting voor een voorstelling moet zorgvuldig gebeuren, zodat het publiek zich met de spelsituatie kan identificeren. De leeftijd en sexe van de acteurs moet daarom kloppen met het uit te beelden karakter. Bij één van de Ntuuha voorstellingen speelde een vrouw de rol van een oudere man. Dit was reden voor veel hilariteit en gelach onder het publiek. Op zo'n moment is de aandacht weg van de eigenlijke boodschap. Om vergelijkbare redenen moeten de kostuums zorgvuldig gekozen worden. Wanneer de acteurs mooie glimmende pakken en nieuwe schoenen aan hebben, zal het publiek hier vol bewondering naar kijken. Het is echter de bedoeling dat zij zichzelf herkennen in datgene wat op het podium gebeurt. De kostuums moeten daarom de kleding van de doelgroep weergeven.

De keuze voor de rolbezetting, vooral ten aanzien van het privé leven van een betreffende persoon is ook een belangrijk punt binnen de 'participatieve media'-methode. Hierin worden leden uit de gemeenschap tot acteurs gemaakt. De plaatselijke kippendief zal daarbij moeilijk serieus genomen worden wanneer hij een 'voorbeeld rol' speelt die de educatieve boodschap in de voorstelling moet over brengen. Het is de taak van de facilitators om hier rekening mee te houden.

Deze facilitator heeft, naast het helpen maken van een educatieve theater voorstelling, bovendien als belangrijke taak de gemeenschap te begeleiden in hun 'bewustwordingsproces'. Daartoe moeten de facilitators enkele dagen tot weken in het betreffende dorp wonen en zich zoveel mogelijk aanpassen aan het lokale leefritme. De facilitators moeten het vertrouwen winnen van de deelnemers en proberen in een korte tijd volledig in de gemeenschap te worden opgenomen. In dezelfde tijd moeten zij zoveel mogelijk relevante informatie verzamelen voor de te maken voorstelling, mensen trainen en coachen in het doen van onderzoek naar heersende problemen, hen begeleiden in de probleemanalyse en vragen met betrekking tot de gevonden problemen kunnen beantwoorden.

Ten aanzien van een TFD voorstelling worden dus een behoorlijk aantal vaardigheden van een acteur gevraagd, naast het kunnen acteren (en zingen en dansen). Binnen een theatergroep die vooral voorstellingen maakt die gegroepeerd kunnen worden onder de methode van 'compensatie voor massamedia', hoeft niet elke speler alle vereiste vaardigheden even goed te beheersen. Wanneer er een aantal acteurs zijn die het TFD proces in de gaten houden en leiding geven aan de andere spelers, zal er een goede TFD voorstelling kunnen ontstaan. Acteurs die ingezet worden in een TFD project waarin de 'participatieve media'-methode gebruikt wordt, zullen als facilitator van een TFD workshop behoorlijk wat kennis en vaardigheden moeten bezitten om het geheel doeltreffend en effectief te laten zijn.

Follow-up

TFD kan helpen voor de doelgroep bepaalde zaken inzichtelijk te maken, maar dit betekent niet automatisch dat er ook iets gedaan zal worden met de nieuw verworven inzichten. Het is mij uit observaties en verschillende interviews gebleken dat de discussie na de voorstelling in deze erg belangrijk is. Het in de voorstelling besproken onderwerp moet uit het theatrale frame gehaald worden en in verband worden gebracht met de dagelijkse werkelijkheid van het publiek. Wanneer dit niet gebeurt, is de kans groot dat men de informatie wellicht onthoudt, maar niet omzet in actie. Voor de gewenste gedragsverandering of actie van een gemeenschap moeten de juiste randvoorwaarden gecreëerd worden.

Allereerst is het van belang dat er mensen beschikbaar zijn die het maken van een actieplan kunnen begeleiden. Dit kan een collectief, maar ook een individueel actieplan betreffen. Belangrijk is ook dat de voor de actie benodigde middelen beschikbaar zijn voor de gemeenschap. Wanneer er tijdens de voorstelling gesproken is over *family planning*, moet de gemeenschap ook toegang hebben tot geboorte regulerende middelen. Hetzelfde geldt voor een voorstelling waarin het belang van het gebruik van goede latrines centraal staat. Na de voorstelling dienen er mogelijkheden te zijn om te leren hoe deze latrines gemaakt moeten worden.

Het is mij tijdens mijn veldonderzoek gebleken dat het vaak moeilijk is om deze randvoorwaarden te realiseren. Tijdens de tournee van Ntuuha waren de medewerkers van WaterAid om onduidelijke redenen afwezig. Hierdoor was er nauwelijks ruimte voor discussie na de voorstelling en werd er niet direct een actieplan opgesteld. Dit verbaasde mij zeer, omdat uit een door WaterAid gehouden evaluatie onderzoek was gebleken dat dit een zeer

belangrijke factor was inzake de effectiviteit van het projekt. In dit evaluatie onderzoek bleek namelijk dat een direkte *follow-up* noodzakelijk was om de boodschap meer kracht bij te zetten. Bij een voorstelling over condoom gebruik, eveneens van Ntuuha, was het voor het publiek niet mogelijk om na afloop van de voorstelling condooms te verkrijgen. Aangezien Ntuuha de voorstellingen in erg afgelegen gebieden speelt, zal het voor deze mensen moeilijk zijn iets met de - eventueel - nieuw verworven inzichten te doen, daar het in deze gebieden niet altijd makkelijk is om aan condooms te komen.

Bij de voorstelling van de Ndere Troupe was er geen sprake van een op te zetten actieplan, maar bestond de *follow-up* voornamelijk uit het verstrekken van folders waarin de informatie ten aanzien van privatisering nogmaals op een rijtje werd gezet. Deze folders werden bij elke voorstelling uitgedeeld. Het bleek echter wel moeilijk leden van de *Privatisation Unit* te mobiliseren tijdens de tournee. Zij zouden met de voorstelling meereizen en eventuele vragen uit het publiek beantwoorden. Dit gebeurde niet vanwege verplichtingen die deze mensen elders hadden.

Wanneer er niet gezorgd wordt voor een goede *follow-up* van een voorstelling, is de kans groot dat het hele projekt zijn doel voorbij schiet. Het doel van TFD is mensen bewust maken van eventuele problemen en mogelijke oplossingen voor deze problemen. Uiteraard is het hierbij de bedoeling dat mensen dit nieuwe bewustzijn in actie omzetten. Dit kan alleen als aan de randvoorwaarden wordt voldaan.

Literatuur

Abah, O S

1994 'Perspectives in Popular Theatre Orality as a Definition of New Realities' In: E Brei-tinger (ed), *Theatre and Performance in Africa* Rossdorf: TZ-Verslagsgesellschaft, pp 85-100

Baal van, J & Beek van, W E A

1985 *Symbols of communication: an introduction to the anthropological study of religion*. Assen. Van Gorcum.

Bagnall, R G

1989 Participation by adults some traps for development educators, *German Eduaction Association* 32 pp 23-28

Barba, E.

1982 Theatre Anthropology, *Drama Review* 26 (2) pp.5-32

Barba, E & Saverese, N

1991 *A Dictionary of Theatre Anthropology; the secret art of the performer*. London Routledge

Beek van, W.E A.

1982 *Spiegel van de mens: religie en antropologie*. Assen Van Gorcum

Beeman, O W.

1993 The Anthropology of Theater an Spectacle, *Annual Review Anthropology* 22 pp.369-93

Benge, O

1995 'The castration of indigenous Literature the colonial legacy ' In: P G Okoth, M. Muranga & E. O Ogwang (eds), *Uganda: a century of existence* Kampala. Fountain Publishers, pp 161-173.

Boeren, A.

1994 *In other words...: the cultural dimension of communication for development*. The Hague. CESO (paperback no 19)

Boeren, A & Epskamp C P

1992 *The empowerment of culture: development communication and popular media*. The Hague. CESO (ceso paperback no 17)

Boudewijnse B

1994 Inleiding, *Antropologische Verkenningen: Erfenis van Victor Turner* 13 (4). pp 1-7

Breitinger, E

1994 (I) 'Theatre and Political Mobilisation case studies from Uganda' In G.V. Davis (ed.), *Southern African Writing: Voyages and Explorations* Amsterdam Rodopi, pp 155-170

Breitinger, E (ed.)

1994 (II) *Theatre for Development*. Rossdorf TZ-Verslagsgesellschaft

Broeckmans, A (e a.)

1978 *Ervarend Leren: gebaseerd op de pedagogische ideeën van Paulo Freire*. Amersfoort: De Horstink

Broere, M

1994 *Uganda; landenreeks* Amsterdam KIT

Epskamp, C P

1982 *Humor en Dwazen: een structurele analyse van grappen en grappenmakers*. Leiden ICA Publications

Epskamp, C P

1986 *From Indigenous to Endogenous Performing Arts in Zambia*. The Hague: CESO.

Epskamp, C. P

1989 *Theatre in Search of Social Change; the relative significance of different theatrical approaches*. The Hague. CESO (ceso paperback no 7)

Epskamp, C P.

1991 De theaterantropologie van Richard Schechner een inleiding, *Antropologische Verkenningen: Theaterantropologie* 10 (4) pp 14-26.

Epskamp, C P

1992 *Learning by performing arts: from indigenous to endogenous cultural development*. The Hague: CESO (ceso paperback no.16)

Epskamp, C.P (red)

1994 *Theater in mondiaal perspectief*. Utrecht Hogeschool voor de Kunst Utrecht

Epskamp, C P & Rood van 't, R. (red.)

1989 *Populaire Cultuur op de Planken: Theater, communicatie en Derde Wereld*. Den Haag CESO (ceso paperback no 6)

Erven, E.

1992 'The Phillipine Educational Theatre Association' In A Boeren & K Epskamp (eds), *The empowerment of culture: development communication and populair media*. The Hague CESO (ceso paperback no. 17), pp. 147-170

Eyoh, H N

1987 Theatre, adult education and development. a workshop at Kamba (Cameroon), *IFDA Dossier*. No 60 pp.3-16.

Freire, P.

1972 *Pedagogie van de onderdrukten*. Baarn Uitgeverij In de Toren.

Goffman, E

1974 *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experience*. Harmondsworth Penguin Books

Goffman, E

1983 [1959] *De dramaturgie van het dagelijks leven: schijn en werkelijkheid in sociale interacties*. Utrecht Bijleveld

Grund-Khaznader, F.

1981 Masked Dances and ritual in Tanzania, Mozambique and Zambia, *The Drama Review* 25 (4) (T92) pp 25-38

Hannerz, U.

1992 *Cultural Complexity; studies in the social organization of meaning*. New York Columbia University Press.

Hettne, B.

1990 *Development Theory and the Three Worlds* Harlow Longman Scientific & Technical

Kaspin, D

1993 'Chewa Visions and Revisions of Power. Transformations of the Nyau Dance in Central Malawi.' In: J Comaroff & J Comaroff (eds), *Modernity and its Malcontent: ritual and power in postcolonial Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, pp 34-57

Kidd, R

1992 'Popular theatre and theatre for development' In A Boeren & K Epskamp (eds), *The empowerment of culture: development communication and populair media* The Hague CESO. (ceso paperback no 17), pp 107-127

Kiguli, S.N

1995 'Causes of cultural conflicts as depicted in Kiganda proverbs' In P.G Okoth, M Muranga & E O. Ogwang (eds.), *Uganda: a century of existence* Kampala Fountain Publishers, pp 174-184

Kirby, E T

1974 Indigenous African Theatre, *The Drama Review* 18 (4) (T-64) pp 22-35

Kwitonda, A

1995 'A century of school and education in Uganda' In: P G Okoth, M Muranga & E. O Ogwang (eds), *Uganda: a century of existence*. Kampala Fountain Publishers, pp 220-233.

Lamp, F

1988 An Opera of the West African Bondo the acts, ideas and the world, *The Drama Review* 32(2) (T118): pp 83-101

Mbowa, R

1996 *Theatre for Development: Praxis for Empowerment of the people to transform their condition*. Niet gepubliceerd

McCaffrey, O

1981 The Nyau Dance, *The Drama Review* 25 (4) (T92). pp 39-42

Mlama, P M.

1991 *Culture and Development: the Popular Theatre Approach in Africa*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet

Mukasa, E G.

1977 *A brief anthology on Uganda Musical Instruments*. Kampala: Ministry of Culture and Community Development.

Nzita, R

1993 *Peoples and Cultures of Uganda* Kampala: Fountain Publishers

Obeyesekere, R

1990 'Three Sri Lankan Rituals' In: R Schechner & W Appel (eds) *By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge. Cambridge University Press, pp. 118-131

Ocitti, J.P

1994 An Introduction to Indigenous Education in East Africa a study in the cultural Foundations of education, *Adult education and development* no 42: pp.5-126

Okafor, C G.

1991 Behind the Inscrutable Wonder The Dramaturgy of the mask Performance in Traditional African Society, *Research in African Literatures* 22 (4) pp.39-52.

Okpewho, I.

1990 *The Oral Performance in Africa*. Ibadan: Intec Printers Limited

Ositola, K.

1988 On ritual Performance a Practitioner's View, *The Drama Review: a journal of performance studies* 32 (2) (T118) pp.31-41

- Ottenberg, S
1988 The bride comes to the Groom Ritual and Drama in Limba Weddings, *The Drama Review* 32 (2) (T118) pp 42-64
- Rottger, K
1991 'Creacion Colectiva: Mode und Methode in Prozess der nationales Theaterentwicklung in Lateinamerika.' In H. Adler (ed), *Theater in Lateinamerika; ein Handbuch* Berlin Reimer, pp 104-125
- Rwangyezi, S
1995 *Ugandas Music and Dance* Niet gepubliceerd
- Schechner, R
1977 *Essays on Performance Theory, 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists (Publishers)
- Schechner, R
1985 *Between theatre and anthropology*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press
- Schechner, R.
1988 *Performance Theory*. London Routledge.
- Schechner, R
1993 *The future of ritual; writings on culture and performance*. London Routledge
- Schechner, R & Appel, W
1990 *By means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge Cambridge University Press
- Schipper-de Leeuw, M
1977 *Toneel en Maatschappij in Afrika* Assen Van Gorcum
- Schoenmakers, H.
1989 *Filosofie van de theaterwetenschappen*. Leiden Uitgeverij Martinus Nijhoff.
- Schoenmakers, H
1992 *Inleiding in de theater-, film-, en televisiewetenschap*. Reader van het Instituut voor theaterwetenschap, Universiteit Utrecht.
- Srampickal, J.
1994 *Voice to the Voiceless: the power of people's theatre in India*. New Delhi: Manohar
- Traoré, B
1972 *The black African Theatre and its social functions*. Nigeria: Ibadan University Press
- Turner, V.
1982 Performing ethnography, *The drama review* 26(2) pp 33-50

Turner, V.

1982 *From ritual to Theatre; the Human Seriousness of Play*. New York Performing Arts Journal Publications

Turner, V.

1985 *On the edge of the bush*. Tucson: The University of Arizona Press.

Turner, V.

1986 *The Anthropology of Performance*. New York PAJ Publications

Bijlagen

Bijlage 1: korte *life history* van Aisha, Ndere Troupe.

"Ik ben in 1970 geboren in een rijke familie in Mbarara. Mijn moeder was de eerste vrouw van mijn vader, die later in totaal acht vrouwen trouwde. In de tijd dat mijn ouders getrouwd waren, had mijn vader nog twee andere vrouwen, mijn moeders co-vrouwen. Mijn moeder verliet het huis in 1980, omdat mijn vader haar elke dag sloeg om dingen die de co-vrouwen aan hem vertelden. Op het laatst wilde één van mijn stiefmoeders haar zelfs neerschieten. Pappa vertelde mijn moeder altijd dat hij jonge vrouwen wou trouwen omdat hij toch genoeg geld had en omdat zij oud werd.

De vrouwen hadden veel macht over mijn vader, omdat hij liet merken dat hij van hen hield, niet zonder hen kon wonen en dat zij voor hem moesten zorgen. Dit alles maakte ook dat mijn vader kinderen haatte, en hij joeg hen één voor één weg. De vrouwen wilden steeds geld van mijn vader en het verkopen van al de eigendommen, leidde ertoe dat onze familie arm werd. Mijn vader heeft geen opleiding en het is moeilijk voor hem om de problemen de baas te worden.

Toen mijn moeder wegging, bleef ik achter met twee stiefmoeders, hun kinderen, mijn twee broers en een zus. De stiefmoeders behandelden mij en mijn broer en zus als slaven. Wij moesten koken, brandhout verzamelen, kleren wassen, en bovendien verzonnen ze altijd iets om ons te slaan. Soms weigerden ze om ons zeep te geven, en moest ik pawpaw bladeren gebruiken. Wij maakten een tobbe door een gat te graven en daar bananenbladeren in te leggen. We kookten eten voor de stiefmoeders. Zij aten dit samen met hun kinderen binnen op, en lieten ons buiten zitten. Na het eten moesten wij hun borden ophalen. Soms weigerden ze zelfs om ons eten te geven, omdat wij naar school waren gegaan.

In 1985 kwam de oorlog en moesten wij van huis vluchten. We gingen naar een dorp dat Kikegati heet, waar een van mijn stiefmoeders een bananenplantage had. Deze vrouw weigerde echter om ons eten te geven, omdat ze niet wilde dat haar eten werd opgegeten door kinderen die niet van haar waren. Wij aten daarom jonge bananen en bonen van mijn grootmoeders plantage, totdat de bananen op waren en we alleen nog maar bonen konden

eten. Om eten te krijgen, hielpen we op plantages van anderen. Dit alles duurde tot 1986, toen de oorlog over was en wij terug konden naar Mbarara.

Thuis aangekomen, bleken de soldaten alles geplunderd te hebben. Tot op vandaag is het mijn vader nog niet gelukt het huis weer in de oude staat te herstellen. Dezelfde vrouw die had geweigerd ons eten te geven tijdens de oorlog, verliet mijn vader en liet zes kinderen achter. Ik heb toen voor hen gezorgd, ik was hun moeder. Mijn vader liet ons meestal alleen thuis en ging zelf naar een stiefmoeder in de stad.

Mijn zus besloot zo snel mogelijk te trouwen. Zij trouwde op haar zestiende in 1987. Ik was toen negentien en gedroeg me alsof ik gek was. Ik liep rond en praatte met mezelf, en moest telkens huilen als ik aan alle moeilijkheden dacht. Soms vergat ik dat er andere mensen om mij heen waren die zich dan afvroegen wat er met mij was. Ik hulde dag en nacht. In 1988 werd mijn vader strenger tegen mij, en wilde hij me soms niet meer thuis zien. Mijn zus verzon dan iets waardoor ik een tijd bij haar kon komen wonen. In 1989 stuurde mijn vader me van huis weg, zonder een enkele shilling. Ik leefde vier dagen in de bush, en de vijfde dag nam een vriendin van mijn moeder mij in huis als dienstmeisje. Ik heb acht maanden voor haar gewerkt om geld te verdienen voor de bus naar Kampala en om een jurk te kopen, zodat ik naar mijn moeder kon.

Ik kon bij mijn moeder blijven, en ik ging eten koken voor timmermannen en verdiende zo wat geld om een eigen huisje te huren en eten en kleding te kopen. We maakten ook tafelkleden, dag en nacht, zodat ik wat geld kreeg om schoolgeld te kunnen betalen. In 1990 stuurde moeder mij terug naar school. In Mbarara was ik tot de derde klas van de middelbare school naar school gegaan, dus ik begon in de vierde aan de Francis Secondary School. Ik ging halve dagen naar school en 's middags verkocht ik op de Owino markt thee en eten. Het geld dat ik hiermee verdiende gebruikte ik om eten, kleding en schoenen te kopen, zodat mijn moeder dit niet hoefde te betalen.

Ik heb muziek, dans en drama altijd al erg leuk gevonden. In Mbarara zat ik in het schoolkoor en de leraar leerde ons Ryankole liederen en dansen. Op de middelbare school zat ik ook in het koor en leerden we elkaar liederen die we opvoerden tijdens competities en bijeenkomsten. Toen ik naar Kampala kwam, sloot ik mij aan bij een culturele groep, de 'melodiens'. Met deze groep traden we soms op en we verdeelden het beetje geld dat we daarvoor kregen, maar het was niet genoeg om voor mijn schoolgeld te betalen. Tijdens een optreden in de 'Uganda Germany Cultural Society' ontmoette ik Mr. Katoora, een lid

van de Ndere Troupe. Ik sprak met hem, en hij zei dat hij met Mr. Rwangyezi zou praten en hem zou vragen of ik bij de Troupe mocht komen. Dan zouden zij mij accommodatie, eten, kleding en schoolgeld geven. Gelukkig mocht ik bij de Ndere Troupe komen, dat was in Maart 1991. Ik woonde in een sloppenwijk maar kreeg nu betere accommodatie en kon weer volop naar school gaan. Na de vierde klas van de middelbare school, heb ik mijn leraren diploma gehaald en in 1995 kreeg ik een baan als lerares. Ik geef nu de derde klas van de lagere school les in alle vakken, en muziek aan de hele school. Ik gebruik het salaris dat ik krijg van school voor de dagelijkse uitgaven. Voor grotere, financiële, problemen kan ik bij de Troupe aankloppen.

Mr. Rwangyezi heeft mij zo goed geholpen dat hij als een vader voor mij is. Ook door het feit dat ik nu met mensen van allerlei stammen en culturen leef heb ik veel geleerd dat mij in mijn verdere leven kan helpen.”

**Bijlage 2: vragenlijst van het evaluatie onderzoek van Burson Martsteller -
'Rhythm of the Future'**

WELCOME TO 'THE RHYTHM OF THE FUTURE' SUPERTOUR

Please complete this survey following the show and return it to the desk in the lobby of the conference centre. Should you have additional comments or questions, please use the back of this sheet or write directly to the Privatisation Unit at the address on the privatisation brochure. Thank you for coming to see "The Rhythm Of The Future" and for participating in our survey. - **The Privatisation Unit**

- **How did you hear about the show? (Newspaper, Radio, Friend, etc.)**

- **On a scale of 1 Through 5, How Educative did you find the performance?**

1	2	3	4	5	(circle one)
not educative				very educative	

- **On a scale of 1 through 5 how entertaining did you find today's show?**

1	2	3	4	5	(circle one)
not entertaining				very entertaining	

- **How has the show "Rhythm of the Future" and the information distributed at today's performance effected your views on privatisation? (circle one)**

now less supportive	no change	now more supportive
---------------------	-----------	---------------------

- **Do you think privatisation will benefit the ordinary Ugandan?**

Yes	No	Undecided	(circle one)
-----	----	-----------	--------------

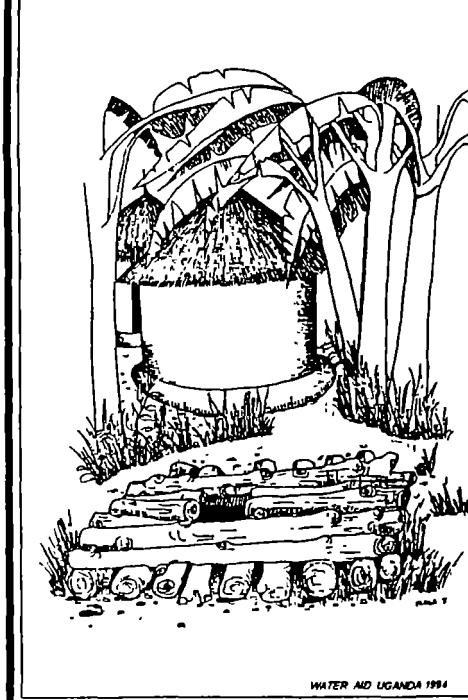
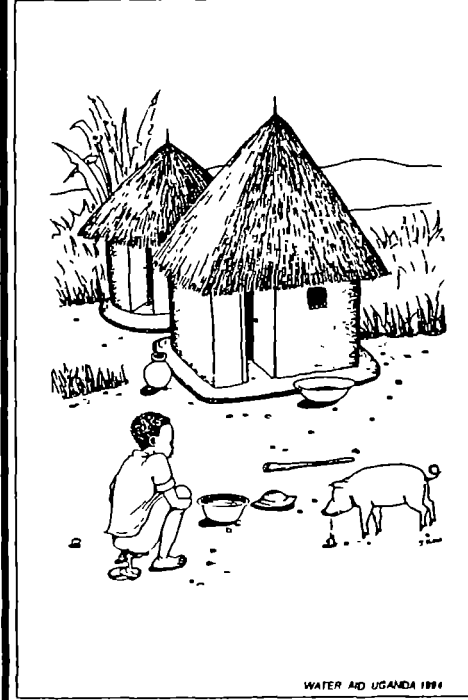
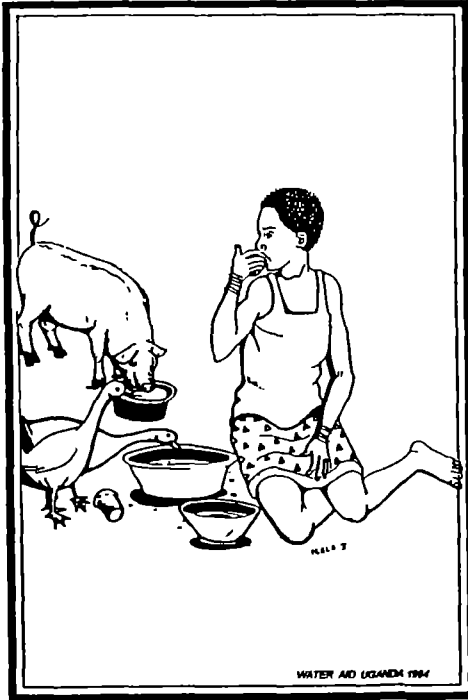
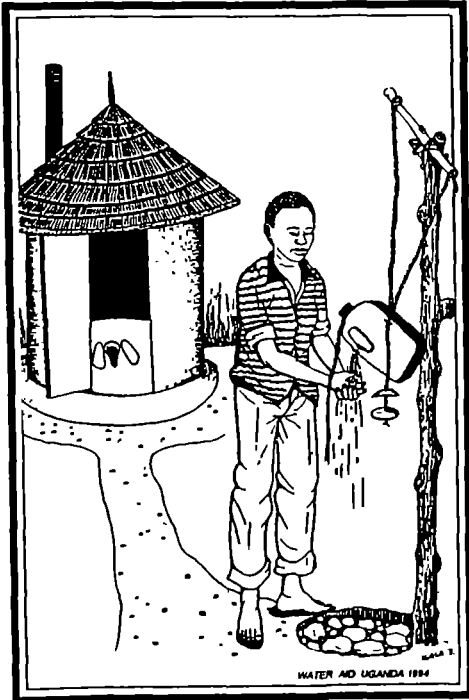
- **Do you have a better understanding of the concept of privatisation now than you did before today's show?**

Yes	No	Undecided	(circle one)
-----	----	-----------	--------------

- **What suggestions do you have for the Privatisation Unit regarding future performances of this show and the education programme in general?**

- **What were the most important things you learned from today's show?**

- **If you would like more information about privatisation please write your address below: (optional)**



Bijlage 3: voorbeelden van tekeningen die door WaterAid en Ntunha gebruikt werden in de *pile-sorting* methode.

~



