



Sukumiwa Mpakani – et demokratisk teatereksperiment?

Gunhild B. Bjørnstad¹

Sammendrag: Artikkelen tar utgangspunkt i en kunstpraksis i Tanzania og bruker musikalen Sukumiwa Mpakani, en swahili hiphopmusikal, som forskningsobjekt. Artikkelen utforsker hvordan vi som kunstpedagoger kan bruke vår praksis som bakgrunn for demokratisk dannelse av både deltagerne i prosjektet, oss selv og av lokal etablert kunstpraksis. Diskusjonen tar opp temaer som kom frem under intervjuer med initiativtagerne underveis i prosessen, samt refleksjoner etter at prosjektet var avsluttet. Ved å benytte en gatekultur som scenisk form utfordres etablerte kunstpraksiser og kunstforståelser i Tanzania.

Emneord: Bongo Flava, demokrati, teaterpraksis, uenighetsfellesskap, frigjøring, teater i Tanzania, hiphopteater, estetikk, kunstdidaktikk

Introduksjon

I forbindelse med NOTA-prosjektet² i Tanzania var vi tre kunstpedagoger som arbeidet ved TaSUBa,³ Øst Afrikas eldste utøvende kunstcollege. Vi underviste i hver vår kunstdisiplin; musikk, dans og teater i nesten to år. Mot slutten av oppholdet bestemte vi oss for sammen å lage en forestilling med unge studenter ved colleget for å utfordre noen av de etablerte teaterpraksisene. Målet var å lage en forestilling som benyttet seg av det tanzanianske hiphop-fenomenet *Bongo Flava*. Vi endte med å lage Tanzanias første Bongo Flava-musikal, Sukumiwa Mpakani,⁴ i et forsøk på å iscenesette en gatekultur som ellers ikke fikk anerkjennelse som teatral scenekunst. Gjennom dette arbeidet ønsket vi at studentene selv skulle inspireres til å tenke nytt både med tanke på hvordan de jobber frem en forestilling, hvilket formspråk de velger å uttrykke seg igjennom og hvordan de reflekterer rundt eget kunstsyn.

¹Høgskolen i Østfold, avdeling for lærerutdanning. E-mail: gunhild.b.bjornstad@hiof.no

²Et utvekslingsprosjekt mellom Stavanger Kulturskole og TaSUBa College of Arts i Bagamoyo, Tanzania.

³Taasisi ya Sanaa na Utamaduni Bagamoyo, Institute of Arts and Culture Bagamoyo ("TaSUBa - Tanzanian Institute of Art and Culture," n.d.)

⁴Sukumiwa Mpakani betyr presset til grensen og henspiller på hvordan ungdommen stadig blir presset inn i situasjoner de ikke føler seg hjemme i, og de forventninger som stilles til dem.

Denne artikkelen er basert på intervjuer fra prosessen og refleksjoner etter prosessen for å diskutere hvordan dette prosjektet kan forstås som et kunstdidaktisk demokrati-prosjekt. Problemstillingen for artikkelen er *hvordan kan man forstå Bongo Flava-musikalen Sukumiwa Mpakani som et kunstdidaktisk demokratiprojekt?* For å undersøke dette vil jeg betrakte Bongo Flava som fenomen og knytte dette til demokratiforståelse. Jeg vil hevde at den etablerte teaterpraksisen marginaliserer gatekulturer. Videre vil jeg diskutere hvordan forestillingen Sukumiwa Mpakani kan forstås som et kunstdidaktisk demokratiprojekt.



Bongo flava-logo⁵

Praksisledet forskning

Dette prosjektet springer ut av egen praksis. Vi ønsket å utvide den etablerte teaterpraksisen i samspill med deltagerne gjennom å bruke et formspråk som var kjent for dem. Ny kunnskap og refleksjon skulle dermed kunne oppstå i krysningen mellom den etablerte teaterpraksisen og vårt prosjekt, både hos tilskuerne og hos deltagerne i prosjektet. Den praksisledede forskningen inngår i det performative forskningsparadigmet som australske Brad Haseman kunngjorde i sitt manifest for performativ forskning (Haseman, 2006). Han hevder at "Practice-led research is intrinsically experiential and comes to the fore when the researcher creates new artistic forms for performance/.../" (Haseman, 2006, s. 3). Forskningen utledes av erfaringene vi gjorde ved å arbeide eksperimentelt i utformingen av forestillingen. I samspill med deltagerne utforsket vi den nye kunstneriske formen vår, gjennom musikk, stemme og bevegelse. Etter prosjektet har jeg i andre sammenhenger lest teori og arbeidet med prosjekter som stadig fører tankene tilbake til Sukumiwa Mpakani, noe som har gjort meg oppmerksom på prosjektets potensiale. Bjørn Rasmussen beskriver etterdønningene av slike prosesser som jeg har vært gjennom, slik:

Teaterproduksjonen betraktes som et kunnskapslaboratorium, hvor det underveis og i etterkant dannes affektive og kognitive erfaringer som verdsettes og dokumenteres som forskningsmateriale. I tillegg gis erfaringene nye perspektiv gjennom distanserte analyser hvor teori og metodisk bearbeiding bidrar til systematisert⁶ og begrepsliggjort forståelse (Gjærum & Rasmussen, 2012, s. 40).

⁵ Hentet fra: <http://www.publicenemyafrica.com/bongo-flava-empowerment-by-hip-hop-in-tanzania/>

⁶Systematisert i denne forbindelse betyr ikke at vi oppdager verdens gitte orden, at verden er organisert systematisk, men at vi gjennom en systematisk fremgangsmåte kan fatte et fenomens orden, kompleksitet eller like gjerne ambivalens (Gjærum & Rasmussen, 2012, s. 40).

Teaterprosjektet som her blir analysert og diskutert, ble dokumentert som en kunstnerisk prosess og filmet av en selvstendig dokumentarfilmskaper. Underveis i prosessen ble vi intervjuet om målet med prosjektet. Disse intervjuene ble filmet og blir brukt som empiri i artikkelen, i tillegg til egne praksiserfaringer og refleksjoner. Ved å gå tilbake til dette materialet vil jeg kunne analysere prosessen og produktet med nye perspektiver og samtidig holde fast ved prosjektets grunntanke. Dette vil kunne gi meg nye tanker og erkjennelser som forsker og dermed bidra til utvikling av ny viten.

Brad Haseman beskriver ulike tilnærminger kunstner/forskeren kan ha til sitt materiale (Haseman, 2006, s. 3). I mitt tilfelle relaterer jeg først og fremst til Donald Schöns begrep *den reflekterende praktiker*, som omfatter både «reflection-in-action» og «reflection-on-action» (Schön, 1983). Ved hjelp av intervjuene som ble filmet under prosessen, kan jeg analysere mine refleksjoner-i-aksjon og ved å tilegne meg mer teoretisk kunnskap kan jeg i ettertid diskutere mine refleksjoner-om-aksjon.

Forskningsmetode

For å undersøke hvordan Sukumiwa Mpakani kan forstås som et kunstdidaktisk demokratiprojekt, ønsket jeg å analysere intervjuene som ble gjennomført i prosessen. I tillegg ville jeg ta utgangspunkt i egen refleksjon rundt prosessen og produktet.

Materialet fra intervjuene har jeg transkribert, tolket og kategorisert i tre diskusjonstema som strukturerer artikkelens diskusjonspittel. Selve analysen av intervjuene ble utført i flere trinn i en temasentrert analyse (Thagaard, 2009, s. 171-181). Det første trinnet var en direkte transkripsjon av intervjuene kodet med farger for hvilken informant som sa hva. Andre trinn var en markering av essensielle begreper og utsagn uavhengig av hvem som var informanten. I tredje trinn ble jeg inspirert av kvalitative content analysis (Schreier, 2014) og utviklet en tabell der de essensielle begrepene og utsagnene i intervjuene ble satt inn og fortolket. Disse fortolkningene ble videre redusert eller kondensert til kategorier. Jeg endte med fem sentrale kategorier som så ble analysert ved hjelp av demokratiteori og didaktisk teori. Dette danner dermed grunnlaget for de tre temaene som diskuteres.

En av utfordringene med å innføre en tabell i analysearbeidet kan være at utsagnene dermed løsrives fra sin kontekst (Thagaard, 2009, s. 184-185). Jeg ønsket derfor å knytte de tre temaene til konkrete utsagn eller refleksjoner gjennom diskusjonen. Denne vekselvirkningen mellom det generelle og det spesifikke vil kunne bidra til ny forståelse og erkjennelse. Jeg støtter meg her til Hansjorg Hohr (1990) som hevder at det estetiske ikke bare kan analyseres frem, men må oppleves og føles, og det er nettopp denne estetiske opplevelsen som gir mening og helhet. Hohr poengterer at den estetiske tenkningen må være en del av den analytiske tenkningen, for å «/.../ gjøre følelser tilgjengelig for refleksjon og kritikk» (Hohr, 1990, s. 65). På denne måten ønsker jeg at analysen og erfaringene skal føre til nye erkjennelser rundt prosjektet.

Bongo Flava – et demokratisk blikk på swahili hip hop

Prosjektet Sukumiwa Mpakani ble betegnet som en swahili hip hop-musikal, og utgangspunktet var ulike sider ved Bongo Flava-kulturen som råder blant ungdommen. Dette kan være både rap og mer melodios musikk, så vel som breakdance, tagging, dj-ing osv. Bongo Flava kan oversettes med «en smak av gata». Uttrykket er sammensatt av kallenavnet *bongo* (brukes om området i og rundt Tanzanias største by Dar es Salaam) og *flava*. *Bongo* betyr «hjerne» på swahili, men brukes i dette sammenhengen som et slanguttrykk for det å være «street-smart», mens *flava* er en swahili omskriving av det engelske ordet «flavour», eller «smak» på norsk. Bongo Flava som musikkuttrykk er preget av den globale hiphopsjangeren, men har sin egen vri med afrikanske rytmer og instrumenter. Artistene synger på

swahili og inkorporerer også i noen tilfeller stammespråk. Bongo Flava har utviklet seg til en egen kultur som uttrykker seg gjennom musikk, klær, smykker og tekst. Denne ungdomskulturen tillater seg å kommentere landets utvikling og sosiale utfordringer.

Emerging in the early 1990s and booming in the last five years, Bongo Flava has become the primary informal channel to publicly ventilate social discontent. The lyrics critically assess the post-socialist generation presently in charge and suggest the rise of a 'new generation' (kizazi kipya) that would be the rightful heir to the legacy of Nyerere and other African leaders who fought for independence (Stroeken, 2005, s. 489).

Ved å sette ord på misnøye eller urettferdighet i samfunnet tar Bongo Flava-kulturen til orde for deler av samfunnet som hittil har vært stemmeløse og marginaliserte. Den franske filosofen Jacques Rancière (2010) hevder at en slik dynamikk ligger til grunn for en demokratisk tenkning. Ved å gi en stemme til de stemmeløse vil nye perspektiver komme til syne og endre diskursen for hva som blir diskutert og samfunnsrelevant. På denne måten endres også strukturene i samfunnet, og nye stemmer vil kreve å bli hørt. Dette er ifølge Rancière en dynamisk prosess som gjør at demokratiet er i stadig utvikling (Rancière, 2010, s. 27-44).

Bongo Flava har skapt en kultur der mange unge føler seg hjemme, og den favner store individuelle forskjeller. Disse ulikhetene danner likevel et fellesskap og gjør at ungdommen føler en tilhørighet til gruppekulturen. Ifølge Stroeken (2005) er det nettopp mangfoldet innen Bongo Flava-kulturen som knytter dem sammen:

Rather than building hybrid identities of 'afro-modernity' (Hanchard 1999), they register the heterogeneity within their society, including antagonisms with ruling elites, with wealthier cultural groups and with emigrating peers (Stroeken, 2005, s. 490).

Gjennom å se på samfunnet som et uenighetsfellesskap beskriver den norske sosiologen Lars Laird Iversen hvordan vårt samfunn best fungerer som demokrati. Han hevder at

Et uenighetsfellesskap er en gruppe mennesker med ulike meninger, som er i en felles prosess for å løse et problem eller en utfordring. /.../ Opplevelsen av å være i samme båt skaper også en samholdsfølelse. Særlig gjelder dette hvis en gruppe deler et problem eller en utfordring (Iversen, 2014, s. 12-13).

På denne måten er Bongo Flava-kulturen i seg selv et demokratisk fundert samfunn som innad har mange ulikheter, men som utad fremstår som samlet. Ulikhetene innad i kulturen er store, blant annet når det gjelder tematikk og inspirasjon. Enkelte artister henter inspirasjon fra den amerikanske hiphop-sjangeren, mens andre er tydelig inspirert av en mer arabisk musikkstil. Antropologen Roland Robertson bruker begrepet *glokalisering* om de dialektiske prosessene som oppstår i møtet mellom lokale og globale kulturer (Featherstone, Lash, & Robertson, 1995, s. 25-42). Bongo Flava har sin helt særegne afrikanske stil, samtidig som innflytelsen fra den globale musikkindustrien er tydelig. Bevisstheten rundt de lokale uttrykksformene øker i møtet med den globale kulturen. Nettopp på grunn av denne kombinasjonen av globalt og lokalt uttrykk har sjangeren oppnådd den statusen den har blant ungdom i dag.

Kunstdidaktikk og teaterestetikk

Når det gjelder teaterestetikken ved TaSUBa er den i stor grad preget av nasjonens lange kolonitid, da europeiske drama ble brukt som et verktøy for å «sivilisere» befolkningen. Korrekt uttale og kunnskap om europeiske teaterstykker og dramaturgi ble verdsatt. Etter frigjøringen i 1961 har teateret forsøkt å

inkorporere flere av de tradisjonelle kunstformene som fortellerteater, vichekesho⁷ og dansedrama (Lange, 1995, s. 117-120). Lærerne på TaSUBa er hovedsakelig tidligere medlemmer av National Ngoma Troupe og den senere etablerte National Drama Troupe.⁸ Instituttet eksisterer nå i kystbyen Bagamoyo og tilbyr diplomautdanning innen dans, musikk, teater, stage technology og visuell kunst. Undervisningen blir gitt dels teoretisk og dels praktisk, både innenfor europeisk og afrikansk tradisjon. Innenfor dansestudiet får man for eksempel trening både i ngoma⁹ og African contemporary dance, en egen afrikansk moderne danseteknikk. Vi ser en økende trend i spesialisering innenfor hver disiplin, hvor balansen mellom den tanzanianske estetikken og en europeiske kunstforståelsen stadig blir utfordret. Kunstdidaktikken i Tanzania er preget av en mester-tradisjon, der studentene i størst mulig grad kopierer lærerne sine, inntil de har opparbeidet et stort nok repertoar til å kunne stå på egne bein. Denne tradisjonen fremmer i liten grad kritisk tenkning og utvidet forståelse av kunstens mandat i samfunnet tidlig i studieløpet. Vi ønsket gjennom Sukumiwa Mpakani at studentene selv skulle være delaktige i å utforme handlingen, det sceniske uttrykket og karakterene. Det var viktig for oss at studentene fikk være med å skape, utøve, oppleve og vurdere den kunstneriske prosessen, slik en samtidig kunstdidaktikk legger til grunn for læring (Haraldsen, 2005, s. 81). Frigjøringspedagogen Paolo Freire bruker begrepet «taushetens kultur» om kulturer der en maktelite undertrykker og marginaliserer resten av samfunnet. De tause er fratatt sin mulighet til å ytre seg, og over tid bygger det seg opp en forståelse av at man er avhengig av den regjerende kulturen. «De [tause] klarer aldri fullt og helt å knytte seg til verden fordi de heller vil «bli som de andre» enn å utvikle seg som mennesker.» (Steinsholt & Løvlie, 2004, s. 591). Slike kulturer kan bare forandres ved at noen ønsker å bryte ut ved hjelp av refleksjon og handling (Steinsholt & Løvlie, 2004, s. 590-591). Vi opplevde tendenser til en slik ny kultur blant studentene. De hevdet at de ikke ble tatt på alvor og til tider ble utnyttet av TaSUBa, men de klarte ikke stå opp for sin sak mot ledelsen og lærerne. Freire fremhever bevisstgjøring som essensielt i endringsprosesser som kan føre fram til en frihetskultur. Dette kan bare skje dersom man klarer å opprette en dialog. «Dialog er et tillitsfullt møte hvor deltagerne gjennom refleksjon og handling omformer verden, det vil si de humaniserer den» (Steinsholt & Løvlie, 2004, s. 599). Gjennom dialogisk og problemorientert pedagogikk kan studentene bli aktivt involverte i egen utdanning. I fellesskap med læreren kan de utforske og humanisere verden rundt seg (Steinsholt & Løvlie, 2004, s. 588-601). En slik pedagogikk er beskrivende for prosjektets grunntanke.

Ved TaSUBa produseres det mange forestillinger der både studenter og lærere er med. Et variert tilbud av utøvende kunst fra flere nasjonale og internasjonale grupper blir også presentert ved den årlige teaterfestivalen ved instituttet. De fleste av gruppene viser tradisjonelle ngoma fra ulike stammer i Tanzania. Akrobatikk er også en etablert scenisk form. Enkelte grupper har spesialisert seg på teater i en mer vestlig tradisjon, der tematikkene ofte er beslektet med usikkerhet rundt egen identitet, gjerne etablert som spliden mellom det tradisjonelle og det moderne. I noen tilfeller benytter det skrevne drama seg av tradisjonelle teatrale former som for eksempel ngoma eller mganga¹⁰. Dette blir i enkelte tilfeller kombinert med en form for community theatre¹¹ der teaterstykket peker på utfordringer i samfunnet. Etter forestillingen blir disse utfordringene diskutert blant publikum ved hjelp av en fasilitator på scenen. Dette samsvarer med teaterviteren Abdullahi Abubakars forsøk på å identifisere afrikanske elementer i forholdet mellom tilskuer og skuespiller (Abubakar, 2009). Han trekker frem hvordan nyere afrikanske

⁷Små komiske sketsjer som ofte spilles på gaten.

⁸Etablert av landets første president Julius Nyerere i et forsøk på å gjøre tradisjonell stammedans, ngoma, til et nasjonalt symbol (se Lange, 1995, s. 32-33).

⁹Ngoma oversettes gjerne med stammedans eller tradisjonell dans, men kan også bety tromme, eller være betegnelsen på hele begivenheten hvor dansen opprinnelig hørte til.

¹⁰Mganga betyr heksedoktor eller medisinmann.

¹¹Et diskusjonsteater også kalt popular theatre (Mlama, 1991)

skrevne drama inkorporerer publikums deltagelse i forestillingen, og trekker linjer til Bertholt Brechts verfremdungsteknikker. Han peker på de tradisjonelle afrikanske teatrale formene der skillet mellom aktør og tilskuer var ikke-eksisterende, og der spenningen og intensiteten var et kollektivt ansvar (Abubakar, 2009, s. 176-177). Noen av gruppene utfordrer den etablerte scenekunsten med mer moderne dans eller alternative sceniske uttrykk som kombinerer musikk, dans og storytelling. Ofte viser disse forestillingene en fusjon av tradisjonelle og moderne uttrykk som sammen beskriver den «nye» kulturen som har vokst frem. Dette er i tråd med fellestrekkene for afrikansk danseestetikk som danseantropologen Kariamu Welsh-Asante har utarbeidet. Hun legger vekt på den helhetlige opplevelsen av dansen som er beskrevet som det dialektiske forholdet mellom alle deler av forestillingen, der ingen del er “/.../ emphasized or accentuated beyond the whole” (Asante, 2001, s. 144-151). Til tross for økt mangfold i sceniske former har ikke Bongo Flava-kulturen fått innpass på de institusjonelle scenene. Bongo Flava blir betraktet som en uformell gatekultur og ikke en kunstform.

Generelt er teatrale hendelser i Tanzania en kollektiv opplevelse, der publikum aktivt er med på å forme kunsten. Dermed blir også kunsten en større del av hverdagen og ikke en elitistisk kunst. Dette er samtidig en grunn til at det er vanskelig å leve av kunst i Tanzania. Til tross for at publikum stiller mannsterke opp under den årlige festivalen, er det en utfordring for kunstinstitusjonene å engasjere folk til å betale for enkeltforestillinger. Kunstnerne som i større grad ønsker å uttrykke seg gjennom kunsten, er derfor avhengige av støtte fra organisasjoner eller fond. Større teaterscener, som for eksempel ved TaSUBa, forsøker derfor å bygge opp en teaterkultur der publikum må bli vant til å betale for forestillingene de ser. En slik endring av tilnærmingen til kunst, er en tidkrevende prosess.

Diskusjon

Gjennom analysen av utsagnene har jeg kommet frem til følgende tre tema som det er interessant å diskutere i lys av problemstillingen: *Å heve de stemmeløses stemme*, *Glokalisert uenighetsfelleskap og Frigjøring*. Temaet «Å heve de stemmeløses stemme» ble analysert ut fra utsagn rundt Bongo Flava som fenomen i samfunnet og ut fra bakgrunnen for prosjektet. Det kan ses på som en begrunnelse for prosjektets formspråk. «Glokalisert uenighetsfelleskap» ble aktualisert da det tematiske innholdet i forestillingen ble behandlet, og informantene reflekterte rundt identitet og tilhørighet. Da informantene uttalte seg om kommunikasjon med publikum, kom temaet «Frigjøring» til syne. Fokus for diskusjonen er knyttet til hvordan man kan forstå Bongo Flava-musikalen Sukumiwa Mpakani som et kunstdidaktisk demokratiprojekt. Diskusjonen tar for seg hvordan de nevnte temaene kan knyttes til demokratisk forståelse eller didaktisk forankring. Empirien som diskuteres, er hentet fra intervjuene og refleksjoner etter avslutningen av prosjektet.

Å heve de stemmeløses stemme

Temaet «Å heve de stemmeløses stemme» utkrystalliserte seg gjennom tolkningen av utsagn som hevder at Bongo Flava-kulturen er marginalisert som scenisk uttrykk. Et av utdragene fra intervjuene konstaterer at: “/.../ taking a type of culture that very many look upon as not serious enough, it is not academic enough or it is not /.../ not sophisticated enough /.../ to take that street culture and put it on the stage because we really think it belongs there” (“Sukumiwa Mpakani,” 2009, informant 1). Slik jeg tolker dette utsagnet, var idéen bak prosjektet å vise en virkelighet på scenen som i liten grad tidligere har blitt behandlet kunstnerisk. Kunsten skal være et speil av samfunnet og må derfor være lyttende til stede i sin samtid. Ved å bruke hip hop-kulturen Bongo Flava som uttrykksform, tolker jeg det dithen at vi ville gjøre kunsten mer tilgjengelig og relevant for ungdommen. Analysen viser at vi ønsket å utvikle en ny kunstnerisk uttrykksform. Ved å invitere Bongo Flava opp på en institusjonell scene ønsket vi å

bruke selve hendelsen som kommentar til en konvensjonell forståelse av teateret. Vi opplevde at den rådende estetikken og teaterforståelsen var preget av en akademisk kultur som i liten grad eksponerte studentene for ulike produksjonsprosesser. Vi ville inkludere en kultur som ikke blir sett på som akademisk, eller sofistisert nok til å kunne ytre seg gjennom kunst, til å utforske nettopp denne kulturens potensiale som scenisk kunst. Vi ønsket å gi tydelig uttrykk for at kvaliteten og omfanget av kulturen legitimerer den som et kunstuttrykk. Gjennom analysen kom det også frem at vi ønsket å gi studentene mulighet til å uttrykke seg selv i større grad. "Hip hop culture is about the voice of the streets. The hip hop culture is about saying how the real life is" ("Sukumiwa Mpakani," 2009, informant 1). Som den hverdagskulturen Bongo Flava er, opplevde vi behovet for å bruke aktørenes stemme også scenisk. Autentisiteten som hip hop-kulturen står for, ønsket vi å bevare ved å bruke en lokal breakdance-gruppe som en del av forestillingen. Disse guttene hadde ingen erfaring med scenisk kunst, og gjennom prosjektet ønsket de å løfte egen kunstnerisk aktivitet til et scenisk språk. Ved å bruke dem i forestillingen ville vi skape en større nærhet til gatespråket og gatekunsten.

For å forstå hvordan prosjektet kan betraktes som et demokratiprojekt, støtter jeg meg til Rancière, som skriver at demokratiets fundament er det kontinuerlige ønsket om å gi rom for de stemmeløses stemme (Rancière, 2010, s. 27-44). Ved å iscenesette dette utsagnet, forsøkte vi å synliggjøre scenekunstens behov for nytenkning og tilpasning til samfunnsstrukturene. Vi hevder dermed at Bongo Flava-kulturen var 'stemmeløs' eller marginalisert når det gjelder anerkjennelse som scenisk kunst. Ved at man til enhver tid forsøker å skape nye forståelser av kunsten, vil også mangfoldet innenfor kunsten utvides. På den måten ivaretas Rancières ønske om en kontinuerlig prosess for å fremme de som ikke blir hørt, også scenisk. Den kunstneriske utforskningen av formspråket skulle åpne et nytt blikk på estetikk både for deltagere og tilskuere, noe som kan sees på som en demokratisering av kunsten.

Det kan likevel hevdes at man gjennom å iscenesette en gatekultur fratrer gatekunstnerne deres egenart. Deres opprinnelige opprørske språk mister sin revolusjonære stemme når det brukes på en institusjonell scene. Over tid vil også denne nye kunstneriske uttrykksformen bli erstattet med nye estetiske uttrykksformer. På den måten vil kunsten fortsette å utvikle seg i tråd med samfunnet. Dialogen mellom gatekulturen og den sceniske kunsten løfter dermed kunstens potensiale som talerør for gatekulturen, og samtidig skaper denne dialogen et nytt estetisk formspråk. Den gjensidige avhengigheten mellom gatekulturen og den sceniske kunsten ligger i den kritikken som gatekulturen til stadighet kan uttrykke overfor scenisk kunst, og som scenisk kunst igjen kan inkorporere som et nytt kunstnerisk uttrykk.

Glokalisert uenighetsfelleskap

Analysen av intervjuene viste at spørsmål rundt identitet og fellesskapsfølelse var viktige inspirasjonskilder for prosjektet. Som en av informantene sier: "The young people are somehow struggling to find an identity" ("Sukumiwa Mpakani," 2009, informant 2). Vi så at mye av den tradisjonelle kunsten i Tanzania setter den urbane kulturen opp mot den rurale kulturen og utforsker hva som skjer i møtet mellom disse. Analysen avdekker at disse endringene kan ses gjennom fokuseringen på det tradisjonelle som motpol til det moderne. Vår oppfatning er at ungdommen må forholde seg til den tradisjonelle kulturen samtidig som forventninger knyttet til det moderne samfunnet legger press på dem. "The youth they are sort of drawn between these two poles; one with the traditional culture, and it is so important to keep your traditions, but at the same time the global cultures are gaining in on also very much here in Africa, and especially for the young people" ("Sukumiwa Mpakani," 2009, informant 2). Jeg tolker utsagnene under dette temaet som tendenser til å ville forstå og iscenesette den interne konflikten som mange ungdommer i Tanzania i dag kjenner. Den raske industrialiseringen og urbaniseringen i Tanzania har ført til store endringer i kulturen, noe som igjen påvirker ungdommens

identitetsskaping. Samtidig ville vi vise en virkelighet som utforsker hva som kan skje dersom man velger å trosse forventningene som blir lagt på en.

Iversens beskrivelse av demokratiet som uenighetsfellesskap innebærer også en forståelse av at hvert menneske er et fellesskap av ulike følelser, tanker, refleksjoner og handlinger som til tross for uenighet finner et fellesskap (Iversen, 2014, s. 21-22). I dette indre uenighetsfellesskapet blir det viktig å ha kunnskap om sine tradisjoner og samtidig akseptere nye impulser. Bevisstheten rundt egen kulturell bakgrunn og hvilke verdier og holdninger man preges av, øker i møtet med andre kulturer. På denne måten blir ungdommen til enhver tid utsatt for interne globaliseringsprosesser (Featherstone et al., 1995, s. 25-42). Dette kan knyttes sammen med en demokratiforståelse der prosjektet, gjennom forestillingens tematisering av det tradisjonelle og det moderne, utforsker global/lokal kultur både individuelt i stykkets karakterer og i samfunnet. I tillegg utgjorde karakterene små uenighetsfellesskap hvor hver enkelt ble møtt av dilemmaer som utfordret det individuelle uenighetsfellesskapet. Jeg mener derfor at globalisert uenighetsfellesskap kan forstås både på et personlig plan og et samfunnsplan. I dette legger jeg at bevisstheten rundt det globale og lokale kan oppleves både som en intern prosess i hvert menneske og en prosess i samfunnet.

I refleksjonen etterpå har jeg stilt spørsmålet om prosjektet kan oppfattes som en form for kunstimperialisme, der vi som utenforstående kommer inn og presenterer en endring som vi selv oppfatter som nødvendig. Vi opplevde at den identitetsskapingen som skjer gjennom Bongo Flava ikke ble behandlet kunstnerisk, noe vi ønsket å endre. Tematikken i forestillingen er kjent for ungdommen, mens formen den presenteres i, altså som en Bongo Flava-musikal, er ny. Både i kraft av etnisitet, autoritet og bakgrunn kan vi antas å skulle «lære dem» hva som er godt teater eller den riktige måten å gjøre det på. Min oppfatning er at vi som kunstpedagoger også er en del av det globaliserte uenighetsfellesskapet som oppstod. Den gjensidige påvirkningen mellom oss og dem resulterte i et ønske om å tale ungdommens sak. Vår forståelse av at deres identitetsskaping trengte å bli utforsket gjennom nettopp disse kunstneriske prosessene, i samspill med deltagerne, bidro til å ytre et kunstnerisk behov akkurat der og da. Sammen utgjorde vi derfor et uenighetsfellesskap, der vår forståelse av deres søken etter identitet ble forent med de deltagende ungdommenes egen forståelse. I dette ligger også forståelser av dialektikken mellom det globale og det lokale som vi forsøkte å finne felles uttrykk for.

Frigjøring

Temaet frigjøring utkrystalliserte seg gjennom analysen av intervjuene. Informantene fremhevet kommunikasjonen med publikum som essensiell i bevisstgjøringsarbeidet. “/.../ we want the audience to sit there and feel something, and maybe be able to reflect a little bit afterwards, and say the this is not what we want to happen” (“Sukumiwa Mpakani,” 2009, informant 2). Vi ønsket å røre publikum emosjonelt, for så å skape engasjement og bevissthet rundt ungdommens utfordringer i samfunnet. Dette engasjementet skulle føre til handling. Vår opplevelse av hierarkiet i det tanzanianske teatersamfunnet gjorde at vi ønsket å nå ut til de makthaverne som ikke vanligvis lytter til ungdommen. “It is about breaking borders and it is about giving the message that a big part of the population don’t want to hear” (“Sukumiwa Mpakani,” 2009, informant 1). Utsagnet kan tolkes slik at vi anså den etablerte teaterpraksisen som uniform i sitt uttrykk og ønsket å bryte de tradisjonelle forståelsene for teaterkunst. Utsagnet forteller også at vi antok at mange av makthaverne innen kunsten ville lukke øynene og ikke være interesserte i å utfordre denne praksisen.

Ved å knytte utsagnene til Freire’s tanker om frigjøring, ser vi en sammenheng mellom refleksjon og handling. Prosjektets målsetning om å røre publikum og skape engasjement er et steg i

bevisstgjøringsprosessen Freire påpeker som essensiell for å forandre verden. Bare ved å bevisstgjøre seg selv vil deltagerne og publikum kunne endre sin situasjon gjennom praksis og bli fri (Steinsholt & Løvlie, 2004, s. 595-597). Gjennom Sukumiwa Mpakani forsøkte vi dermed å skape en dialog mellom den marginaliserte Bongo Flava-kulturen og de som satt med makten for scenisk kunst. Bongo Flava-kulturen bærer i seg et revolusjonært uttrykk, og mange etablerte teaterakademikere har ikke noe forhold til denne kulturen. Ønsket om å synliggjøre den kunstneriske kvaliteten disse artistene besitter innebærer en form for kunstnerisk frigjøring, ved at vi formidlet et kritisk engasjement for denne kulturen. Denne formidlingen var en kritisk handling, som også kan ses på som dialog fundert i praksis (Steinsholt & Løvlie, 2004, s. 600).

Freires kriterier for en ekte dialog som ledd i frigjøringen sier at dialogen må være gjensidig. I prosjektet Sukumiwa Mpakani kan man hevde at denne gjensidigheten ikke fikk spillerom, siden prosjektet ikke åpnet for noen dialog eller debatt rundt kunst i etterkant. Prosjektet kan ha vært et vindpust inn på den institusjonelle scenen uten at det har fått større ringvirkninger, verken i form av tilsvarende prosjekter eller endret kunstforståelse. Jeg mener at prosjektet har påvirket deltagerne i større grad enn publikum, ettersom de gjennom den kunstneriske prosessen har erfart en ekte dialog der vi sammen utformet prosjektet og studentene var aktivt involverte i utviklingen. På den måten opprettholdes den problemorienterte pedagogiske tilnærmingen Freire argumenterer for. Studentene ble bevisstgjort sin egen rolle som kunstnere og kunstdidaktikere, og de kan nå føre videre en dialog med verden gjennom kunsten.

Oppsummering

Man kan forstå Bongo Flava-musikalen Sukumiwa Mpakani som et kunstdidaktisk demokratiprojekt i lys av å heve de stemmeløses stemme, som globalisert uenighetsfellesskap og opplevelse av frigjøring. Vår intensjon bak prosjektet var å utfordre den etablerte kunstpraksisen ved å bringe gatekulturen til scenen. Som et ledd i en kontinuerlig demokratiseringsprosess kan prosjektet på et gitt tidspunkt ha vært med på å heve de stemmeløses stemme. Den gjensidige avhengigheten mellom gatekulturen og den sceniske kunsten gjør at den marginaliserte stemmen løftes. Den kan dermed bidra til en endring av kunstdiskursen i Tanzania, en diskurs som er i konstant utvikling. Ønsket om å vise ungdomskulturens søken etter identitet, kom til uttrykk gjennom erfaringene vi gjorde som globalisert uenighetsfellesskap. Dette førte til refleksjoner rundt egen rolle i prosjektet og utvidet begrepet til også å gjelde oss som pedagoger. Vi ønsket også at prosjektet skulle gi studentene erfaringer med å jobbe mer prosessbasert, noe som viste seg å føre til en bevisstgjøring av deltagerne. Det fremkom av studien at prosjektet i seg selv muligens ikke skapte ønsket dialog med diskursmakthaverne, men det ble påpekt at gjennom den kunstneriske prosessen fikk studentene skape, utøve, oppleve og vurdere kunsten, noe som kan føre til økt bevissthet og forhåpentligvis endring av egen posisjon i samfunnet, enten som kunstner eller pedagog.

Forfatteromtale

Gunhild Brønne Bjørnstad er høyskolelektor ved Høyskolen i Østfold, avdeling for lærerutdanning. Hun har jobbet flere år i Tanzania blant annet ved TaSUBa, hvor hun underviste i skuespillerteknikk, regi og teaterteori. Hennes arbeid har fokus på interkulturelt arbeid, mangfold og internasjonalt engasjement.

Abstract:

The article is based on practice in Tanzania, and uses the musical Sukumiwa Mpakani, a Swahili hip-hop musical, as research object. The article explores how we as art educators can use our practice as a foundation for democratic formation of both participants in the project, ourselves and of local established art practice. The discussion revolves around themes that come to the fore after analysis of interviews with the initiators during the process, as well as reflections in the aftermath of the project. By utilizing a street culture as a scenic form, the established art practices and understanding of art in Tanzania, are being challenged.

Litteraturliste

- Abubakar, A. S. (2009). A new concept of Actor/Audience Interaction and Audience Participation in Modern African Dramatic Theatre: An Example of Osofisan. *Research in African Literatures*, 40(3 (Fall 2009)), 174–185.
- Asante, K. W. (2001). Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation. In A. Dils & A. C. Albright (Eds.), *moving history / dancing cultures - a dance history reader*. Wesleyan University Press.
- Featherstone, M., Lash, S. M., & Robertson, R. (1995). *Theory, Culture and Society, Volume 36: Global Modernities*. Sage Publications.
- Gjærum, R. G., & Rasmussen, B. (2012). *Forestilling, framføring, forskning - Metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim: Akademika Forlag.
- Hanchard, M. (1999). Afro-Modernity: temporality, politics and the African diaspora. *Public Culture*, 11.
- Haraldsen, H. M. (2005). *Det estetiske mennesket - betingelser for en mer estetisk pedagogikk* (Hovedoppgave). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for performative research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy, Theme Issue "Practice-Led Research,"* (118), 98–106.
- Hohr, H. (1990). Det estetiske og rasjonaliteten. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 5.
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskapet - Blikk på demokratisk samhandling*. Universitetsforlaget.
- Lange, S. (1995). *From Nation-Building to Popular Culture: The Modernization of Performance in Tanzania*. Bergen: Christian Michelsens Institutt. Retrieved from <http://www.cmi.no/publications/publication/?1254=from-nation-building-to-popular-culture>
- Mlama, P. M. (1991). *Culture and Development - The popular theatre approach in Africa*. Uppsala, Sweden: Nordiska Afrika Institutet.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus - on Politics and Aesthetics*. London: Continuum International Publishing Group.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. United States of America: Basic Books.
- Schreier, M. (2014). Qualitative content analysis. In U. Flick (Ed.), *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis* (pp. 170–183). Great Britain: Sage Publications.
- Steinsholt, K., & Løvlie, L. (2004). *Pedagogikkens mange ansikter - Pedagogisk id historie fra antikken til det postmoderne*. Oslo: Oslo Universitetsforlag.
- Stroeken, K. (2005). Immunizing strategies: Hip-hop and critique in Tanzania. *Africa*, 75(4).
- Sukumiwa mpakani - dokumentasjon av prosess og forestilling. (2009). [DVD].
- TaSUBa - Tanzanian Institute of Art and Culture. (n.d.). Retrieved from <http://www.tasuba.ac.tz/>
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse - En innføring i kvalitativ metode* (3rd ed.). Bergen: Fagbokforlaget.